



Генри Пикфорд

•

Мыслить
как Толстой
и Витгенштейн

Искусство, эмоции и выражение



Современная западная русистика

Henry W. Pickford

•

Thinking with Tolstoy
and Wittgenstein

Expression, Emotion, and Art

Northwestern University Press

Evanston, Illinois

2016

Генри Пикфорд

•

Мыслить как Толстой и Витгенштейн

Искусство, эмоции и выражение



Academic Studies Press

Библиороссика

Бостон / Санкт-Петербург

2021

УДК 187.01
ББК 87.70
П 32

Перевод с английского Ольги Бараш

Научный редактор
доктор философских наук
С. М. Климова

Серийное оформление и оформление обложки Ивана Граве

Пикфорд Г.

П 32 Мыслить как Толстой и Витгенштейн: искусство, эмоции и выражение / Генри Пикфорд / Ред. С. Климова ; [пер. с англ. О. Бараш]. — СПб.: Academic Studies Press / Библиороссика, 2021. — 303 с. — (Серия «Современная западная русистика» = «Contemporary Western Rusistika»).

ISBN 978-1-6446961-6-3 (Academic Studies Press)

ISBN 978-5-6045354-9-3 (Библиороссика)

Философское исследование Г. Пикфорда предлагает читателю увлекательное и головоломное погружение в мир философских и эстетических идей Льва Толстого через призму их восприятия Людвигом Витгенштейном. В книге рассматривается ряд теорий эмоций и искусства, что позволяет поместить идеи Толстого в контекст европейской философской и эстетической мысли.

УДК 187.01
ББК 87.70

ISBN 978-1-6446961-6-3
ISBN 978-5-6045354-9-3

© Henry W. Pickford, text, 2016
© Northwestern University Press, 2016
© Бараш О. Я., перевод
с английского, 2021
© Academic Studies Press, 2021
© Оформление и макет.
ООО «Библиороссика», 2021

Посвящается Куанг-Ю

Слова благодарности

Эту книгу можно назвать дневником путешествия моей мысли, где на каждой станции мне посчастливилось встретить людей выдающегося ума, эрудиции, щедрости и честности. Некоторые из них стали моими близкими друзьями. Будучи студентом Дартмутского университета, я познакомился с сочинениями Л. Н. Толстого благодаря Барри Шерру и с философией Л. Витгенштейна — благодаря Роберту Фогелину. В Стэнфордском университете расширить знания о русской литературе XIX века мне помог Уильям Миллс Тодд III, который всячески поддерживал мою работу и дальше. В Йельском университете оттачивать аналитические навыки и разбираться в современной философии языка меня учил Кен Джимс. В аспирантуре Питтсбургского университета мне выпала честь изучать Витгенштейна и многое другое у Джона Макдауэлла — его влияние на мое мышление сказывается в этой книге на каждом шагу. Став приглашенным доцентом Северо-Западного университета, я получил возможность проверить некоторые свои идеи в диалоге с Эндрю Вахтелем и Юлией Борисовой. Будучи доцентом Колорадского университета, я смог развить свои мысли об эмоциях и неинференциальном знании благодаря Роберту Ханне.

Барри Шерр, Уильям Миллс Тодд III, Тимоти Д. Сергай и Роберт Ханна прочитали главы этой книги и высказали бесценные замечания и предложения. Некоторые вводные положения книги были опубликованы в виде статьи в журнале «Tolstoy Studies Journal», редактор которого Майкл Деннер дал мне очень полезные советы. Ранние варианты разных частей книги представлялись на обсуждение в Питтсбургском университете, Нью-Йоркском университете, Гарвардском университете, Северо-Западном

университете и на ежегодной конференции Американской ассоциации сравнительного литературоведения. Я также благодарен двум анонимным рецензентам, чьи предложения существенно улучшили качество книги. Ныне покойная Хелен Тартар порекомендовала мне издательство Северо-Западного университета и его замечательного редактора Майкла Г. Ливайна. Именно увлеченность Хелен новаторскими междисциплинарными исследованиями в гуманитарных науках способствовала выходу в свет подобных сочинений, и я заканчивал свою книгу в память о ней.

Все годы работы над книгой меня поддерживали друзья: Дэниел Брани, Эрик Вальчак, Зилла Гудмен, Аниль Гупта, Дэниел ДеллиБови, Мартин Джей, Кен Джимс, Кэти Кийло, Дженис Кауфман, Майкл Ливайн, Джон Макдауэлл, Иэн Макдоналд, Рут Мас, Кристоф Менке, Ларсон Пауэлл, Дэвид Пэн, Соня Саттон, Тимоти Д. Сергей, Керан Сетийя, Р. Клифтон Спарго, Рошель Тобиас, Уильям Миллс Тодд III, Дэвид Феррис, Гордон Финлейсен, Джон Фрейзи, Йозеф Фрюхтль, Роберт Ханна, Йохан Хартле, Бен Хейл, Заския Хинц, Карен Хоули, Пэм Шайм, Барри Шерр, Джессика Шиллинг, Мартин Шустер, Морин Пикфорд и семья Арнс.

Благодарю моих новых коллег из Университета Дьюка за то, что приняли меня так радушно: Ингеборг Вальтер, Кату Геллен, Майкла Гиллеспи, Брайана Гиллиама, Коринну Канке, Лору Либер, Хайди Мэдден, Якоба Норберга, Томаса Пфау, Маргарет Суонсон, Дороти Торп-Тернер, Сюзанну Фрейтаг и Стефани Энгельштейн. Я также благодарен за дружескую поддержку коллегам из Университета Северной Каролины в Чапел-Хилле, занятых в совместной последипломной программе Каролины — Дьюка по германистике.

Русский перевод моей книги не состоялся бы без помощи Лины Стейнер, которая несколько раз читала мою рукопись. Я благодарен различным организациям и подразделениям Дьюкского университета финансовую поддержку: офису декана гуманитарных наук, Центру международных и глобальных исследований, Гуманитарному институту Джона Хоупа Франклина и Департаменту германских исследований.

Введение

У Толстого с его пустым теоретизированием по поводу того, как произведение искусства передает «чувства», можно *многому* научиться.

Витгенштейн

О духе Шопенгауэра можно сказать, что он совершенно *грубый*. То есть: у него есть утонченность, но на определенной глубине она внезапно пропадает, и он становится столь же грубым, сколь и грубейший из нас.

О Шопенгауэре можно сказать: он никогда не углубляется в себя.

*Витгенштейн*¹

1. Притом что романы Достоевского — антипода-двойника Толстого — всегда пользовались большим авторитетом среди философов, склонных к экзистенциализму, художественная проза самого Толстого и его непрезойденный психологический реализм часто служили главным ориентиром для мыслителей, пишущих о природе ума и чувств, о нравственной психологии и теории ценностей². Так, один из современных философов, говоря об «Анне Карениной», признался: «некоторые из нас, прочитав книгу, чувствуют, что от Толстого можно узнать о том, как следу-

¹ Источник эпиграфов: [Витгенштейн 1994, 1: 465, 445].

² О Достоевском в контексте экзистенциализма см. [Kaufman 1956; Steiner 1959]. Среди философов англо-американской традиции, опиравшихся в своих психологических штудиях на Толстого, см. [Goldie 2000; Oddie 2005]. Вопрос о «парадоксе вымысла» (почему мы испытываем настоящие эмоции по отношению к вымышленным персонажам, точно зная, что их не существует) был, как известно, поставлен в исследовании романа «Анна Каренина» [Radford, Weston 1975: 67–93].

ет жить, не меньше, чем от Аристотеля или Канта. Следовательно, философия окажется намного беднее, если философы, в силу профессиональной узости, будут игнорировать Толстого и других романистов»³. Одним из мыслителей, не игнорировавших Толстого, был Людвиг Витгенштейн, в круг чтения которого, как известно, почти не входили философы, кроме Фреге, Рассела и Шопенгауэра⁴. Недавние исследования показали, что в этот небольшой пантеон следует включить и Толстого. Р. Монк пишет об увлеченности молодого Витгенштейна «Кратким изложением Евангелия» Толстого: «Книга стала для него чем-то вроде талисмана: он брал ее с собой, куда бы ни шел, и читал так часто, что знал целые отрывки наизусть <...> “Если вы до сих пор с ним не знакомы, — рассказывал он позже Фикеру, — то вы не можете себе представить, какое влияние оно может оказать на человека”» [Монк 2018: 130–131]⁵. Некоторые воспоминания коллег также свидетельствуют о его увлечении поздними произведениями Толстого в целом, в том числе трактатом «Что такое искусство?», с рядом положений

³ [Glover 2000: 159]. Дж. Гловер подчеркивает отстаиваемую Толстым роль нравственных чувств, наряду с нравственными убеждениями, в практическом мышлении и уподобляет эту роль своего рода восприятию.

⁴ В 1931 году Витгенштейн составил список авторов, повлиявших на его философию: «Больцман, Герц, Шопенгауэр, Фреге, Рассел, Краус, Лоос, Вайнингер, Шпенглер, Сраффа» [Витгенштейн 1994, 1: 429].

⁵ Другие примеры: «Толстой в его мыслях занимал такое же место, как Фреге» [Janik, Toulmin 1973: 200]; в 1912 году Витгенштейн пишет Б. Расселу: «Я только что прочитал “Хаджи-Мурат” Толстого! Вы читали его? Если нет, прочтите: он прекрасен» [Wittgenstein 1995: 20]; «Ф. Р. Ливис вспоминает, что Витгенштейн знал “Рождественскую песнь” практически наизусть; кроме того, эту книгу Толстой в своем трактате “Что такое искусство” называет высшим проявлением искусства, “происходящего из любви к Богу”» [Монк 2018: 571]. (На самом деле Толстой называет повесть Ч. Диккенса «Колокола» («Chimes»), которая, как и «Рождественская песнь», вошла в сборник «Рождественские повести». — *Примеч. пер.*) «[Витгенштейн] постоянно рекомендовал Толстого и убеждал меня прочитать “Двадцать три истории”; и, когда я купила себе книгу, он отметил те рассказы, которые считал особенно важными. Это были: “Чем люди живы”, “Два старика”, “Три старца” и “Много ли человеку земли нужно?”. “В них вся суть христианства!” — сказал он» [Rhees 1981: 87–88].

которого, как сообщает П. Энгельман, Витгенштейн был согласен⁶. Но притом что исследователи признают важность Толстого для Витгенштейна, чаще всего это влияние сводят к предполагаемому подражанию Витгенштейна Толстому в личной жизни и в мировоззрении. В частности, этой точки зрения придерживается Р. М. Дэвисон, утверждающий, что «притягательность Толстого для Витгенштейна коренится в существенном сходстве характера и духа, что отражается в некоторых биографических параллелях» [Davison 1978: 51], таких как преподавание в сельской школе, отказ от семейного богатства ради простой жизни и т. д. Притом что эти биографические параллели весьма убедительны (действительно, и Толстого, и Витгенштейна часто считают людьми, склонными к некоторой «святости» в частной жизни)⁷, я полагаю, что художественные и публицистические произведения Толстого, его образы, концепции и идеи гораздо глубже повлияли на мысль Витгенштейна, чем это до сих пор признавалось⁸. В этой книге я постараюсь проследить ту линию рассуждений Витгенштейна,

⁶ П. Энгельман [Engelmann 1967] не сообщает нам, какие именно положения Толстого имел в виду Витгенштейн. Содержательные обзоры письменных свидетельств можно найти в [Greenwood 1995: 239–249; Davison 1978: 50–53].

⁷ Издатель Л. фон Фикер описывает свое впечатление от первой встречи с Витгенштейном: «Картина трогательного одиночества, на первый взгляд напоминающая, к примеру, Алешу [Карамазова] или князя Мышкина» [Ficker 1954: 236].

⁸ Г. С. Морсон в заключительной главе книги «Анна Каренина в наше время» [Morson 2007] прибегает к аристотелевскому понятию фроне́зиса и к некоторым заманчивым цитатам как из раннего, так и из позднего Витгенштейна, чтобы подтвердить свою характеристику романа как «прозаичного»: «Все реалистические произведения по определению содержат множество деталей и повседневных событий; прозаичные романы рассматривают такие события как locus ценности... Прозаичные романы *переопределяют* героизм как правильное поведение в повседневной жизни, а святость — как малые, едва заметные проявления вдумчивости» [Там же: 28–29]. Поскольку Витгенштейн стремится вернуть метафизическую вдумчивость повседневности и признает ограниченность языка, Морсон приходит к заключению: «...как будто Витгенштейн поставил себе задачу прийти к выводам Толстого другим путем. Каждое произведение первого может служить комментарием ко второму» [Там же: 210]. Одна из задач данной книги — уточнить, оценить и отчасти оправдать это предположение путем тщательного анализа, изложения и аргументации.

которая может послужить своего рода ответом на проблемы, поднятые в текстах Толстого. Таким образом я покажу, как идеи Витгенштейна помогают лучше понять Толстого, проливают свет на его теорию искусства и позволяют разобраться в причинах, по которым она в конце концов оказалась несостоятельной. После чего, используя другие философские идеи Витгенштейна, я предложу свой вариант пересмотра толстовских идей об эстетическом выражении, что, надеюсь, позволит взглянуть на них по-новому.

2. Однако у моего прочтения Толстого сквозь призму Витгенштейна есть еще одна цель. «Деконструкция», основанная на философии Ж. Деррида, глубоко повлияла на теорию литературы и на несколько поколений исследователей в самых разных областях. Хотя некоторые ученые утверждают, что между семиологической критикой значений и поздней философией Витгенштейна имеется очевидное сходство, я принадлежу к противоположному лагерю: к тем, кто считает, что с помощью идей Витгенштейна можно дать мощный отпор деконструктивистам — апологетам семантического скептицизма⁹. В первой главе я покажу, как может выглядеть такое «витгенштейнианское» опровержение, опираясь на одно из важнейших утверждений философа — что в ряде случаев понимание *не* требует акта интерпретации *в качестве* обоснования. Подобное утверждение неоднократно встречается

⁹ М. Фишер [Fischer 1989] опирается на трактовку Витгенштейна С. Кавеллом в ответ на деконструктивистскую версию скептицизма по отношению к чужому сознанию. Дж. Гибсон [Gibson 2007] исходит из присутствующего у позднего Витгенштейна анализа критериев и стандартов изложения (подобных парижскому эталону метра), утверждая, что литература не обладает ни миметической референтностью, ни языковой автореферентностью (как утверждают некоторые приверженцы деконструкции), но обнажает и с помощью воображения исследует эти стандарты изложения. Читатели Витгенштейна заметят, что, хотя я обращаюсь преимущественно к поздним идеям философа о психологических понятиях, выражении и значении, я также привожу аргументы и взгляды, которые Витгенштейн постоянно или по меньшей мере с подразумеваемой последовательностью высказывал и в ранние, и в поздние годы — это мысль о скептицизме как явственной неудаче повседневного понимания, антикартезианские идеи, ценностность как условие практики обозначения и т. п. О соотношении между ранней и поздней философией Витгенштейна см. [Pears 1987].

также в поздних произведениях Толстого, как литературных, так и публицистических; в последующих главах я проанализирую его более подробно, чтобы пролить новый свет на некоторые самые известные произведения Толстого: роман «Анна Каренина», эссе «Что такое искусство?» и повесть «Крейцера соната». Мы также увидим, как изучение Толстым философии Шопенгауэра поставило под сомнение концепцию непосредственного понимания в его эстетической теории и как, пытаясь решить этот вопрос, он сам сделал шаг назад, отступая от своих самых блестящих открытий. Это, в свою очередь, говорит о том, что толстовская эстетическая теория, пересмотренная в оптике Витгенштейна, включая его скрытую критику Толстого, может сегодня снова оказаться достойной внимания. В заключительных главах книги, опираясь на уроки, извлеченные из предыдущих глав, я помещаю пересмотренный таким образом толстовский эстетический экспрессивизм в контекст ожесточенных споров, что ведутся сегодня в гносеологии вокруг философии чувств вообще и нравственных чувств в частности, и столь же оживленных дискуссий о природе эстетического выражения, ведущихся в философской эстетике.

3. Таким образом, эта книга представляет собой одновременно расширенное эссе и философскую реконструкцию в нескольких смыслах. *Во-первых*, это рациональная реконструкция мысли Толстого, опирающаяся на несколько произведений, написанных им в поздний период творчества. Хочу оговориться: я не занимаюсь позитивистским реконструированием идей, посещавших Толстого, когда он брался за перо и бумагу. Скорее, на материале его текстов и исходя из своего понимания Витгенштейна я формирую рационально обоснованное изложение того, что, как я полагаю, могут предложить нам его тексты. В этой попытке рациональной реконструкции я руководствуюсь «принципом милосердия» по отношению к текстам Толстого: стараюсь извлечь из них смысл, полагаясь на разумность, единство видения и последовательность их автора¹⁰.

¹⁰ Термин «рациональная реконструкция» впервые появился у Ю. Хабермаса [Habermas 1979] и означал экспликацию и теоретическое систематизирование имплицитных смыслов коммуникативного дискурса. У меня похожая цель,

Во-вторых, в первой главе содержится рациональная реконструкция двух доводов Деррида, которые я сопоставляю с аналогичным аргументом С. Крипке, присутствующим в его авторитетном толковании основных положений «Философских исследований» Витгенштейна. Встраивая в этот контекст аргументы Деррида, я рассчитываю продемонстрировать, каким образом Витгенштейн дает возможность их опровергнуть. Поклонники Деррида могут упрекнуть меня в том, что я извращаю мысли мэтра в собственных целях, — прошу в свою очередь применить к этому тексту принцип милосердия, которым я руководствуюсь в своем толковании.

Наконец, если мой пересмотр эстетического экспрессивизма Толстого окажется успешным, то подобная квалифицированная реконструкция сможет послужить ответом на деконструкцию, вдохновленную Деррида. Более того, оглядка на роль идей Витгенштейна в современных дискуссиях о чувствах и эстетическом выражении при разработке такой реконструкции повышает ее правдоподобность.

План книги

В главе 1 я намечаю главную линию исследования через критическое осмысление идеи, которую современное литературоведение сочтет трюизмом, — идеи о том, что любой акт понимания (текста, устной речи, личности) требует в качестве обоснования акта интерпретации. Этот трюизм можно назвать *предпосылкой интерпретации*. Она часто ведет к семантическому скептицизму либо в эпистемологическом плане (мы никогда не можем быть уверены, что правильно или исчерпывающе поняли детерминированное значение выражения), либо в метафизическом (детерминированных значений не существует как таковых). Я сопоставляю аргументы в пользу этого вывода, приводимые С. Крипке

но применительно к дискурсу (литературному и публицистическому) позднего Толстого. «Принцип милосердия» (или «принцип доверия» — термин, введенный Н. Л. Уилсоном и подхваченный У. В. О. Куайном и Д. Дэвидсоном) требует от интерпретатора «толковать высказывание субъекта с максимальным выявлением его истинности или разумности» [Blackburn 1994: 62].

в его прочтении Витгенштейна, и аргументы Ж. Деррида, а затем показываю, что их доводы в пользу семантического скептицизма могут быть истолкованы как варианты одного рога общей дилеммы (второй рог которой — платонизм), возникающей в результате интерпретистского допущения. Для этого я прибегаю к альтернативному прочтению Витгенштейна, которым мы обязаны Дж. Макдауэллу. Это альтернативное прочтение противопоставляет картезианскому духу предпосылки интерпретации тем, что учитывает наличие случаев понимания, *не являющегося* актом интерпретации, где понимание оказывается непосредственным, неинференциальным и не нуждается в каком-либо веском обосновании.

В главе 2 я обращаюсь к Толстому в период «духовного кризиса» и выявляю в «Анне Карениной» ту же идею непосредственного понимания, не требующего интерпретации, в действии: в частности, как она проявляется в контексте скептицизма Левина, альтер эго Толстого — скептицизма более широкого, чем семантический, направленного на смысл жизни. Здесь я привожу несколько мыслей Витгенштейна, чтобы с их помощью продемонстрировать, как в романе Толстого взаимосвязаны скептицизм, понимание и воля.

В главе 3 я интерпретирую главное эстетическое сочинение Толстого «Что такое искусство?», чтобы показать, как он превращает идею непосредственного понимания в ключевую концепцию своей экспрессивистской эстетической теории: удачное произведение искусства непосредственно и универсально «заражает» реципиентов ярко выраженным «чувством», а хорошее произведение искусства передает «правильные» чувства, а именно те, которые призывают либо к христианскому братству, либо к всемирному единению.

В главе 4 я рассматриваю возможное влияние этических и эстетических теорий Шопенгауэра на позднее творчество Толстого. При этом я описываю то, что называю «ницшеанской угрозой», скрытой в модели этико-эстетического понимания, основанного на толковании шопенгауэровой теории воздействия музыки в совокупности с его же теорией действия и нравственной пси-

хологией. В заключении этой главы я показываю, что толстовская теория, изложенная в эссе «Что такое искусство?», по всей видимости, уязвима для этой угрозы.

В главе 5 я обращаюсь к повести «Крейцера соната», которую Толстой писал одновременно с «Что такое искусство?». Я прочитываю повесть как попытку Толстого разобраться именно с «ницшеанской угрозой» в том смысле, в каком она служит препятствием для этического измерения, которое он пытался придать эстетической теории. Основу моих рассуждений в этой главе составляют некоторые мысли Витгенштейна об этике, по всей видимости возникшие в процессе изучения им Шопенгауэра. Далее я возвращаюсь к заключительной части эссе «Что такое искусство?» и высказываю предположение, что Толстой добавил ее, умышленно стараясь отвлечь «ницшеанскую угрозу», присутствие которой ощутил в своей эстетической теории и ее этической составляющей. Для того чтобы этическая направленность его эстетической теории не вызывала сомнений, Толстой использует ту самую метафору правил как рельсов, которую яростно критиковал в ранних работах. Этой же метафорой, как известно, пользуется и Витгенштейн, говоря о платонизме. При этом мы видим, что в конечном счете Толстой делает шаг назад и оказывается «в хвосте» собственных лучших идей.

Последние три главы предлагают реконструкцию теории Толстого, достаточную, чтобы она стала жизнеспособной альтернативой «интерпретистским» объяснениям эстетического понимания, вытекающим из дерридианских принципов. Эта реконструкция призвана примирить существующие споры в трех дискуссионных направлениях: в философии чувств в целом, нравственных чувств в частности, а также споры о природе эстетического выражения. В главе 6 определены ограничения на онтологию и эпистемологию чувств, которые я уже описывал в своих предыдущих интерпретациях произведений Толстого; в ней я также утверждаю, что концепция основных чувств как *sui generis*¹¹ состояний, образуемых неразрывным единством

¹¹ *Sui generis* (лат.) — единственный в своем роде. — Примеч. пер.

когнитивного, конативного и аффективного (физиологического, феноменологического и поведенческо-диспозиционного) измерений, наилучшим образом очерчивает эти ограничения. Такая концепция чувств хорошо защищена от конкурирующих теорий, включая некогнитивную «теорию переживания (аффекта)», опирающуюся на причинность и исключаящую интенциональность и нормативность нравственных чувств.

В главе 7 я переношу анализ чувств в целом конкретно на нравственные чувства и показываю, что их комплексное объяснение снимает основное противоречие метаэтики — между нравственным суждением как когнитивным убеждением, с одной стороны, и как мотивирующим желанием — с другой. В этой главе также утверждается, что в качестве эпистемологического ограничения в применении к нравственным чувствам наиболее адекватна «теория чувствительности» в отличие от исключительно каузально-диспозиционного либо чрезмерно рассудочного инференциального объяснения. Наконец, в главе описывается развитие когнитивного измерения нравственных чувств у индивидуума достаточно полно, чтобы пояснить, как эстетический опыт может способствовать нравственному воспитанию человека.

Глава 8 помещает версию разграничения между причинным и нормативным среди различных философско-эстетических теорий, касающихся эмоциональной выразительности произведений искусства. Как ни странно, в этих разногласиях воспроизводятся некоторые позиции, определение и оценка которых были даны в главе 1 в связи с семантическим скептицизмом, так что можно выделить теоретический подход к выражению чувств в произведении искусства, соответствующий подходу к значению и пониманию, о котором шла речь в начале этого исследования. Таким образом я намерен показать, что теория Толстого, должным образом реконструированная и развитая, представляет собой жизнеспособную позицию в сегодняшних дискуссиях. В заключении книги суммируются аргументы из предыдущих глав, чтобы еще раз подтвердить, что в ней предлагается именно такое объяснение эстетического экспрессивизма.

Глава 1

Семантический скептицизм согласно С. Крипке и Ж. Деррида

Нечто поразительное, некий парадокс в особом, как бы искаженном окружении. Надо дополнить его окружение *таким образом*, чтобы то, что выглядело парадоксом, больше не казалось таковым.

Витгенштейн¹

В этой главе я изложу некоторые линии аргументации и позиции, относящиеся к вопросу: что значит понимать или знать значение выражения? Важнее всего, как мы увидим, станет здесь реконструкция некоторых аргументов Деррида и Витгенштейна относительно роли *интерпретации* в познании. Ознакомившись с направлениями и раскладом мыслей в этой сфере, мы лучше поймем, как с помощью Витгенштейна можно углубить свое понимание теории эстетического выражения Толстого.

1. Предположим, кто-то правильно понимает значение выражения «плюс 2». Естественным образом, демонстрируя свое понимание, этот человек, называя ряд чисел: 996, 998, 1000, — должен следом сказать «1002», и любое другое высказывание, например «1004» или «зебра», было бы ошибкой или свидетельствовало о неверном использовании правила, на основе которого надлежит

¹ Источник эпиграфа — «Замечания по основаниям математики», V, 36 [Витгенштейн 1994, 2: 196]. См. также VII, 48.

оперировать идеей или правилом «плюс 2». То есть вполне естественно полагать, что понимание выражения «плюс 2» имеет нормативный охват, распространяющийся на числительные в ряду перечисления, которые еще не были — или даже никогда не были — названы, и что адекватное поведение человека, понимающего выражение «плюс 2», должно быть согласовано с правилом применения этого выражения. Такая *нормативность* значения, по всей видимости, имеет основополагающую важность для понимания значения. Ясно, что наш арифметический пример служит просто иллюстрацией общего требования к пониманию значения: так, человек выказывает понимание значения прилагательного «красный», если при виде красных предметов выносит правильное суждение: «это красное». Но достоинство арифметического примера состоит в его простоте: здесь поведение человека должно проистекать исключительно из правильного понимания, тогда как в случае описательного выражения, такого, как «красный», согласованность понимания и поведения должна подразумевать не только правильное понимание значения слова, но и правильное восприятие эмпирического мира. (Для сравнения представьте себе человека, который понимает значение слова «красный» инференциально, поэтому знает, что «это все красное» неэквивалентно «это все синее» и влечет за собой вывод «это цветное» и т. д., но при этом является дальтоником и поэтому не может правильно идентифицировать красные предметы). Так что арифметический пример выдвигает на первый план общую связь между пониманием значения и поведением, которое является правильным или неправильным в отношении к понятию значения, то есть таким поведением, которое либо согласуется, либо не согласуется с понятием значением².

2. Это нормативное отношение между понимаемым значением и согласующимся с ним поведением можно дополнительно уточнить, противопоставив ему сугубо *описательное*, или *каузальное* отношение. Понимание смысла не может состоять исключительно в предрасположенности (*диспозиции*) к поведению, согласую-

² См. [Витгенштейн 1994, 1: 136, 156–158; McDowell 1998: 263–278].

щемуся со значением, так как в этом случае приписывание электронному калькулятору понимания того, что значит «плюс 2» было бы вполне корректным предположением, а не просто антропоморфизирующей вольностью. Ясно, что калькулятор может быть описан как агент, выполняющий действие сложения, что подтверждается тестированием его предрасположенности каузально выдавать следующее число серии, получив в качестве входных данных «плюс 2». Но представим себе, что в электронной схеме произошел сбой, и калькулятор вышел из строя, что на практике всегда возможно. Даже для простой констатации факта, что механизм работает неправильно, нужно заранее иметь представление о том, как он должен работать правильно: лишь тогда мы сможем увидеть, что фактическое, эмпирическое, диспозиционное поведение расходится с этим нормативно правильным, ожидаемым поведением. В §§ 192–195 «Философских исследований» [Витгенштейн 1994, 1: 159–161] Витгенштейн вводит образ сверхстабильной «машины как символа», чтобы проиллюстрировать это нормативное представление о том, что все последующие случаи применения того или иного слова уже некоторым образом предопределены, «в некоем таинственном смысле должны уже *присутствовать*». Но он подчеркивает, что эта машина как символ *не тождественна* ни одной действительной, эмпирической машине, так как последняя «может двигаться совершенно по-другому», тогда как для первой, как бы по нормативному условию, такая вероятность отсутствует:

Но когда мы размышляем о том, что машина могла бы двигаться и иначе, то может показаться, что в машине как символе виды ее движения должны быть заложены с гораздо большей определенностью, чем в действительных машинах. Как будто для движений, о которых идет речь, недостаточно, чтобы их последовательность определялась, предсказывалась эмпирически. В некоем таинственном смысле эти движения должны уже *присутствовать*. И, конечно же, верно: движение машины-символа предопределено иначе, чем движение любой реально существующей машины [Витгенштейн 1994, 1: 159–160].

Поэтому понимание значения не может вытекать из реальных диспозиционных факторов поведения. Диспозиционное объяснение значения может предоставить нам *описание* поведения, но не может предоставить *обоснования* поведения, поскольку диспозиция — это не то, о чем можно сказать, что она с чем-либо согласуется или не согласуется³. Диспозиционное объяснение не может охватывать нормативность значения. Как утверждает Витгенштейн в § 192 «Философских исследований», диспозиционное объяснение и нормативное объяснение представляют собой две различные картины значения; мы получаем представление об идеально стабильной машине «как итог взаимопересечения картин» [Витгенштейн 1994, 1: 159, 160]. Самый запоминающийся образ взаимопересечения появляется у него несколькими абзацами ниже, там, где он сравнивает нормативные правила с рельсами:

Откуда возникает представление, будто начатый ряд это зримый отрезок рельсов, уходящих в невидимую бесконечность? Что ж, правило можно представить себе в виде рельса. А неограниченному употреблению правила тогда соответствуют бесконечно длинные рельсы [Витгенштейн 1994, 1: 167].

С этим образом мы еще встретимся в поздних произведениях Толстого.

3. На этом этапе рассуждения мы обозначили, по сути, нормативный аспект схватывания значения выражения, а именно постижение нормативных пределов смысла выражения, его правильного применения в соответствующих обстоятельствах. Мы также определили, что это нормативное отношение не может быть уложено в чисто каузальное или диспозиционное объяснение значения, потому что такое объяснение предполагает нормативное объяснение при заведомом допущении, что диспозиция функци-

³ Расширенное критическое рассмотрение диспозиционных объяснений см. в [Витгенштейн 1994, 1: 159–161; Крипке 2005: 27–40]. Попытка предложить в ответ двойное диспозиционное объяснение содержится в [Forbes 2002].

онирует правильно. И теперь возникает соблазн утверждать, что должно существовать некое *сознательное* умственное состояние, в которое укладывается значение и которое отвечает за согласованность поведения человека со значением. Так, я представляю себе образ чего-то красного и обращаюсь к этому образу, чтобы решить, является ли некий находящийся передо мной объект красным и подтверждает ли таким образом предикацию «___ является красным». Или же я представляю себе ряд четных целых чисел до последнего из перечисленных, а потом представляю, каким должно быть следующее, чтобы дать правильный ответ на «плюс 2». Или же вызываю из памяти верное правило для выполнения сложения (например, запись чисел в столбик, сдвиг разрядов влево, перенос цифр при необходимости) и пользуюсь им для получения правильной суммы и т. д. Таким образом, сознательное умственное состояние, будь то образ, ощущение, правило или принцип, представляет собой как бы факт значения как такового, обращение к которому обосновывает согласованность поведения человека со значением рассматриваемого выражения.

4. И на этом этапе, согласно прочтению Витгенштейна Солом Крипке, неизбежным кажется скептицизм, ибо скептик спрашивает: когда вы обращаетесь к правилу сложения, чтобы обосновать правильность своего ответа на «плюс 2», а следовательно обосновать, что «плюс 2» означает сложение, откуда вы знаете, что вам нужно прибегать к правилу сложения, а не какому-то другому правилу, и, более того, правилу, которое, может быть, и соответствовало правилу сложения во всех предшествующих конкретных случаях, когда вам приходилось осуществлять операцию «плюс 2», но которое не будет ему соответствовать в каком-то будущем случае? (См. [Крипке 2005: 9–56]). Например, представим себе другое правило — назовем его «квус 2», — которое, как и правило, применяемое для «плюс 2», производит ряд чисел: скажем, 2, 4, 6, 8, . . . и так далее, но согласно которому в какой-то последующей, неизвестной вам точке происходит отклонение от закономерности ряда. Таким образом, когда вы выполняете задание «плюс 2», все ваши ответы согласуются как с правилом сложения, так и с правилом квожения. И поэтому

всегда есть вероятность, что вы не поняли значения «плюс 2», так как всегда принимали его за «квус 2», а не за «плюс 2». Но этот *эпистемический* скептицизм, в свою очередь, порождает *метафизический* семантический скептицизм⁴. Независимо от того, к какому умственному состоянию вы прибегаете, чтобы обосновать свое понимание смысла выражения, в будущем это умственное состояние всегда может быть истолковано по-другому. Особенно доходчиво это объясняет Дж. Макдауэлл:

На какой бы предмет моей умственной обстановки, приобретенный в результате изучения арифметики, я ни ссылаюсь, скептик всегда найдет повод, чтобы отметить, что все мои сегодняшние действия соответствуют ему только в случае, если он имеет только одну интерпретацию, на самом же деле возможны и другие интерпретации. Поэтому он не может конституировать мое понимание «плюса» таким образом, чтобы продиктовать мне ответ, который я даю. Такой способ понимания потребует не только изначального наличия этого предмета [в моем сознании], но и того, чтобы я интерпретировал его правильно. Но что может конституировать мою правильную интерпретацию того или иного умственного объекта? И этот аргумент можно повторять снова и снова [McDowell 1998: 226–227].

В результате этого аргумента возникает то, что Крипке называет витгенштейновским скептическим парадоксом: не существует ни одного факта, обосновывающего то, что я подразумевал именно «плюс 2», а не что-то иное⁵.

5. Существует соблазн отстраниться от скептического парадокса, утверждая, что есть регрессионный стопор — «окончательная интерпретация», которая конституирует и обосновывает значение и объективно устанавливает для значения нормативный

⁴ Весьма полезное сопоставление картезианской, кантианской и витгенштейновской разновидностей скептицизма см. в [Conant 2004: 97–136].

⁵ Ср.: «Фактически представляется, что независимо от того, что есть в моем сознании в данное время, я свободен в будущем интерпретировать это различными способами» [Крипке 2005: 65].

охват. В «Голубой книге» Витгенштейн говорит об этом соблазне: «Каждый знак поддается интерпретации, но значение не должно поддаваться интерпретации. Оно является последней интерпретацией» [Витгенштейн 2008: 66]. Это окончательная интерпретация. А в § 218 «Философских исследований» Витгенштейн, как мы уже видели, раскрывает это понятие с помощью метафоры правил как рельсов, образа, к примеру, арифметического ряда, строящегося по принципу «плюс 2» и уходящего в бесконечность (2, 4, 6, 8 и т. д.): «Правило можно представить себе в виде рельса. А неограниченному употреблению правила тогда соответствуют бесконечно длинные рельсы» [Витгенштейн 1994, 1: 167]. В современном философском речевом обиходе, например в математическом реализме, эту концепцию значения как самостоятельного, объективного факта значения называют «семантическим платонизмом». (См., напр., [Крипке 2005: 56]).

Д. Пирс дает полезное пояснение:

Идея в том, что во всех наших операциях с языком мы действительно едем по фиксированным рельсам, проложенным в реальности еще до того, как мы появились на сцене. Прикрепите к объекту имя, и внутренняя природа объекта немедленно возьмет на себя полный контроль и обусловит правильное использование имени в будущем» [Pears 1987, 1: 10].

С одной стороны, здесь отражена мысль о том, что существует объективно правильный нормативный стандарт применения выражения, с которым необходимо считаться, если вы понимаете данное выражение. С другой стороны, это побуждает скептика спросить: как может такое бесконечно применимое значение *присутствовать* в сознании человека?

«Но я имею в виду не то, что происходящее со мною сейчас (в момент уяснения значения) *каузально* и эмпирически определяет *будущее* употребление, а что каким-то *странным* образом само это употребление уже присутствует». — Но ведь «в каком-то смысле» это так! По сути дела, в том, что ты говоришь, неверно лишь выражение «странным образом» [Витгенштейн 1994, 1: 161 (§ 195); см. также 159 (§ 192)].

Апелляция к сложению как к платоновской идее не решает стоящей перед скептиком проблемы, ибо, даже если допустить объективное существование такой идеи, скептик все же может спросить: а откуда вы знаете, что ваш ум уловил *именно эту* идею, *именно это* конкретное правило? Где доказательство, что вы уяснили платоновскую идею «плюс 2», а не платоновскую идею «квус 2»? И Крипке заключает:

Для Витгенштейна платонизм во многом является бесполезной уверткой от проблемы, каким образом наши конечные сознания могут задавать правила, которые предполагается применять к бесконечному числу случаев. Это в значительной степени бесполезное уклонение от проблемы того, как наш конечный разум может дать правила, которые, как предполагается, применимы к бесконечному числу случаев. Платонические объекты могут быть самоинтерпретирующимися или, скорее, могут не нуждаться в интерпретации; но в конечном счете должна привлекаться некоторая ментальная сущность, которая порождает скептическую проблему» [Крипке 2005: 55].

6. Именно на такую концепцию значения, на этот «семантический платонизм», и направлены известные «деконструктивные» рассуждения Ж. Деррида. Деррида утверждает, что нашел в «Логических исследованиях» Гуссерля утаенные «метафизические предпосылки», наличествующие «в подлинной самоочевидности, в *настоящем* или в *присутствии* смысла для полной и изначальной интуиции» [Деррида 1999а: 13]. Впоследствии он уточняет это как вопрос «самоприсутствия в сознании — где “сознание” не означает ничего другого, кроме возможности самоприсутствия настоящего в живом настоящем» [Там же: 19]⁶. А в работе

⁶ Деррида использует тот же оборот — «метафизические предпосылки» — в работе «О грамматологии» [Деррида 2000: 144, 148, 154]. В «Логических исследованиях» (т. 2, гл. 1) Гуссерль определяет «выражающее отношение или функцию» как передающее идеальное содержание или значение, которое от раза к разу не меняется в различных актах его высказывания и понимания. Такие идеальные «единства значения» он также называет «интенциями значения»; см. [Гуссерль 2001, 3: 35–67].

«Différance»⁷ Деррида отождествляет интенциональное значение (*vouloir-dire*) с «самоприсутствием» в сознании:

Чем же тогда является сознание? Что означает «сознание»? Выступающее чаще всего в форме «значения» (*vouloir-dire*) самосознание во всех своих модификациях прежде всего понимается как самосознание присутствия (*perception de soi de la presence*). То, что удерживает сознание как целое, удерживает также и то, что можно назвать субъективным существованием в целом (*l'existence dite subjective en general*). Поскольку категория субъекта никогда, по сути, не воспринималась вне соотношения с категорией присутствия как *hurokeimenon*⁸ или *ousia*⁹, субъект как сознание не может интерпретироваться иначе, чем в форме самосознания присутствия, как самоприсутствие [Деррида 1999б: 142–143].

В книге «Limited Inc.» Деррида снова целится в обусловленное самосознанием интенциональное значение, определяемое тем, что он называет позитивными ценностями, через которые

мы с необходимостью обретаем исчерпывающе определимый контекст, сознание, свободное и присутствующее в тотальной операции, абсолютно наполненное значение, сохраняющее управление самим собой: телеологическая юрисдикция тотального поля, организующим центром которого остается «интенция» [Деррида 1996]¹⁰.

⁷ Введенный Деррида и ключевой для его философии неологизм — или «неографизм» (Е. Гурко) — “différance” переводится на русский по-разному: «различие», «различение», «различАние» и даже «разлишие» — либо оставляется в оригинальном варианте, как в цитируемом здесь переводе. Данная работа здесь и далее цитируется в переводе Е. Гурко, так как терминология Деррида в нем, как представляется, ближе всего к той, что впоследствии вошла в русскоязычный философский дискурс (другой перевод под заглавием «Различение» см. в [Деррида 1999а]). Для передачи на русском языке самого термина “différance” мы используем переводческую находку Н. Автономовой — «различАние» (объяснение перевода см. в [Автономова 2000: 23–24] — *Примеч. пер.*).

⁸ Подлежащее; субстрат (*греч.*). — *Примеч. пер.*

⁹ Субстанция; сущность (*греч.*). — *Примеч. пер.*

¹⁰ Цитируется статья «Подпись — событие — контекст», вошедшая в книгу «Limited Inc.». — *Примеч. пер.*

А в труде «О грамматологии» он прямо указывает, что основу, на которой «строится определение абсолютного наличия как самоналичия, как субъективности» [Деррида 2000: 131]¹¹, составляет не что иное, как *картезианство*. Если понимать значение слова означает «знать» — в картезианском смысле интенционального самосознания — нормативный охват слова, его правильное использование в последующих применениях, то мишенью Деррида, по-видимому, служит семантический платонизм, пересаженный в картезианскую модель самосознания. Согласно этой модели, содержимое сознания прозрачно для интроспекции или «внутреннего чувства», так что внутренняя, ментальная сфера — это сфера предельно ясного самопознания, тогда как, если следовать Декартову разделению, познание внешнего мира через «внешнее чувство» всегда открыто для скептического сомнения, поскольку то, о чем сообщает нам внешнее чувство, может быть ошибочно идентифицировано или неправильно истолковано¹².

7. Мы можем реконструировать аргументы из работ Деррида, нацеленные на семантический платонизм, возникающий по обе стороны Декартова разделения, и приводящие в обоих случаях к скептическому парадоксу, такому же, как у Крипке в его прочтении Витгенштейна¹³. Аргументы Деррида направлены — воспользуемся удачным термином Р. Гаше¹⁴ — на «квази-

¹¹ См. также: «Это [трансцендентальное означаемое] — уникальный опыт: стихийное самопорождение означаемого внутри Я, но вместе с тем — поскольку речь идет об означаемом как понятии — в стихии идеальности или всеобщности» [Там же: 136].

¹² Превосходное введение в набор концепций, определяемых в современной философии сознания как картезианские, см. в [Райл 2000: 21–33].

¹³ Некоторые исследователи, например Г. Стейтен [Staten 1986], утверждают, что деконструктивистские аргументы Деррида похожи на аргументы Витгенштейна, но тут необходима поправка: они похожи на аргументы Витгенштейна глазами Крипке, но, как я намерен доказать, Крипке неверно прочитывает Витгенштейна.

¹⁴ [Gasché 1986; 1994]. В «Limited Inc.» Деррида пишет: «Несомненно, понятие итеративности не является таким же понятием, как другие (точно так же понятия “различание”, “след”, “дополнение”, “парергон” и т. п.). То, что оно, не принадлежа к классу понятий, которым оно должно давать объяснение,

трансцендентальные инфраструктуры», которые, по утверждению Деррида, являются как условием возможности значения, так и условием невозможности значения, притом что значение понимается в терминах семантического платонизма.

Квазитрансцендентальная инфраструктура — это общий термин, используемый Гаши для обозначения дифференциальных отношений, которые конституируют возможность сигнификации (означивания), то есть возможность означающего быть носителем значения. Классический локус этого способа мышления — сосюрская лингвистика, в которой смыслодержущее свойство фонемы основано на том, что эта фонема отличается от других фонем, которые, соответственно, также являются носителями значения. Так, фонема /b/ в английском языке является носителем значения, потому что ее дифференциальных признаков, отличающих ее от других фонем, к примеру /p/, необходимо и достаточно для обоснования семантического различия между словами 'bat' и 'pat'. Но смыслодержущий потенциал фонемы /b/, согласно Соссюру и Деррида, целиком и полностью заключается в ее системном (структурном) отличии от других фонем. Деррида утверждает, что для любой потенциально смыслодержущей единицы — фонемы, слова, понятия — условием возможности также служит ее дифференциальное отношение к другим потенциально смыслодержущим единицам того же типа:

На самом деле, даже при так называемом фонетическом письме «графическое» означающее отсылает к фонеме лишь внутри многомерной сетки, которая связывает данное означающее, как любое другое означающее, с другими пись-

может принадлежать к теоретическому пространству, которое оно организует (как я часто говорю) “квазитрансцендентальным образом”, безусловно, является пропозицией, которая может показаться парадоксальной, даже противоречивой с точки зрения здравого смысла косной классической логики» [Derrida 1988: 127; см. также 152]. Однако ясно, что то, что Гаши именует инфраструктурами (чтобы отличать их от понятий в классическом понимании), для Деррида выполняет трансцендентальную функцию тем, что они отчасти служат его ответом на вопросы об условиях возможности значения в первую очередь.

менными или устными означающими внутри «целостной» (или, иначе, открытой ко всевозможным смысловым нагрузкам) системы. Исходить нужно именно из этой возможности целостной системы <...>

Еще до какой-либо связи с насечкой, гравировкой, рисунком, буквой или вообще означающим, которое всегда отсылает к другому означающему, им обозначенному, понятие графии уже предполагает установление следа как общую возможность всех означающих систем [Деррида 2000: 166–167].

След¹⁵, таким образом, служит условием для возможности «той игры означающих отсылок, которая образует язык» [Там же: 120] и «тем самым (перво)началом *смысла* вообще» [Там же: 123]. Таким образом, какое бы слово (или понятие) ни присутствовало в сознании в данный момент, условия его возможности включают его дифференциальные отношения с другими словами (или понятиями), не присутствующими в данный момент в сознании.

На этом понимании следа основывается наш первый реконструированный деконструктивный аргумент, который направлен против семантического платонизма *внутри* картезианского сознания, так как, согласно ему, подобная концепция значения никогда не может быть полностью эпистемически доступной этому виду сознания. Поскольку необходимым условием означивания служит дифференциальное соотношение данного семантического элемента с другими семантическими элементами, то эти другие элементы, хотя и не присутствуют в самосознании человека как интенциональное содержание, все же каким-то образом «присутствуют» в силу самой своей связи с данным семантическим элементом, который служит интенциональным содержанием его самосознания. Таким образом, всегда существует «дополнение» или «остаток», который недоступен интенци-

¹⁵ В зависимости от конкретного контекста прочтения Деррида изобрел целый ряд разновидностей следа, включая «дополнение», «метку», «интервал» и, конечно, «различание».

ональному сознанию и все же необходим для его детерминированного, осмысленного содержания. Более того, Деррида утверждает, что эти дифференциальные отношения сами по себе не являются интенциональными, «мотивированными» и, следовательно, предшествуют сфере интенционального сознания, так как делают ее возможной. Детерминированные дифференциальные отношения становятся возможными именно благодаря этой «возможности следа», или «прото-письму»: «РазличАние как таковое еще “изначальнее”, хотя его нельзя было бы назвать ни “(перво)началом”, ни “основанием”, так как эти понятия по сути своей принадлежат истории онто-теологии, т. е. системе, стирающей различия» [Там же: 140]; «прото-письмо... не может быть нам дано как таковое, в феноменологическом опыте наличия» [Там же: 196].

Различие как таковое, как условие детерминированных дифференциальных отношений, в свою очередь служащих условием детерминированного означивания, Деррида называет *различанием (différance)*:

Речь, таким образом, идет здесь не об уже установленном различии, но о *чистом* движении, порождающем различие — еще до какой-либо содержательной определенности. *Чистый след есть различАние...* Хотя он и не существует, хотя он никогда не был *налично-сущим* вне какой-либо полноты, его возможность *de jure* предваряет все то, что называют знаком (означаемое / означающее, содержание / выражение и проч.), понятием или действием, движением или чувственной данностью. РазличАние... [обосновывает] метафизическое противопоставление между чувственным и умопостигаемым, затем — между означающим и означаемым, выражением и содержанием и проч. Если бы язык уже не был в каком-то смысле письмом, вторичная “система записи” как таковая была бы невозможна, а традиционная проблема отношений между речью и письмом вообще бы не возникла. Конечно, позитивные *науки* об означении могут описать лишь сам факт различАния и его *воздействие*, те определенные различия и наличия, которым они дают место. Наука о различАнии как таковом, о его воздейст-

вии — равно как о (перво)начале наличия как такового, т. е. о своего рода отсутствии (перво)начала, — невозможна. [Там же: 188–189]¹⁶.

Дающее возможности, но немотивированное действие различения, предшествующее интенциональному сознанию, Деррида называет *игрой*:

Можно было бы назвать игрой отсутствие трансцендентального означаемого, свидетельствующее о бесконечности игры, о сотрясении онто-теологии и метафизики наличия. <...> Немотивированность следа должна ныне пониматься как действие, а не как состояние, как активное движение, связанное с устранением мотивации, а не как заранее заданная структура [Там же: 172–173].

Эта картина квазитрансцендентальной внутренней структуры как необходимого условия для понимания в целом оправдывает следующее утверждение Деррида: интенциональное сознание, понимаемое в картезианской модели как имеющее место в данный момент умственное состояние, полностью доступное субъекту, не может сделать осознанными эти дифференциальные отношения, лежащие в основе детерминированного смыслового содержания интенционального сознания:

Différance есть то, что делает движение означения возможным только в случае, если каждый элемент, рассматриваемый как «существующий», возникающий на сцене присутствия, соотнесен с чем-то иным, отличающимся от него, но

¹⁶ Такое же гипостазирование встречается в книге Деррида «Голос и феномен»: «Отсутствие интуиции [т. е. референции] — а следовательно, субъекта интуиции — не только дозволяется речью, этого требует главная структура значения, рассмотренная *в себе*. Это радикально необходимое полное отсутствие субъекта и объекта утверждения — смерть писателя и / или исчезновение объектов, которые он мог бы описывать, — не мешает тексту что-либо «означать». Напротив, эта возможность порождает значение как таковое, испускает его, чтобы оно могло быть услышано и прочитано» [Деррида 1999а: 122–123].

сохраняет при этом знак уже прошедшего и одновременно остается открытым знаку своих взаимоотношений с грядущим. Этот след не меньше относится к тому, что называется будущим, нежели к тому, что именуется прошлым: такое двойное отношение конституирует то, что называется настоящим. Настоящее создается благодаря тому самому отношению, которое не существует, причем некоторым абсолютным образом, — это значит, что прошлое и будущее не рассматриваются здесь как модифицированное настоящее [Деррида 1999б: 138].

Первое следствие, которое можно извлечь из этой цитаты, заключается в том, что означаемое никогда не представлено в знаке само по себе, в той форме присутствия, когда оно соотносится лишь с самим собой. Любое понятие непременно описывается в некоторой цепочке или системе, в рамках которой оно соотносится посредством упорядоченной игры различий с другими понятиями [Там же: 136]¹⁷.

Тут нам следует проявлять большую осторожность, поскольку сформулированный таким образом аргумент в его нынешнем виде является энтимематическим, основывающимся на молчаливом предположении, которое М. Стоун назвал интерпретистской предпосылкой: чтобы понять любую семантическую единицу (слово, понятие и т. д.), ее необходимо проинтерпретировать [Stone 2000: 83–117]¹⁸. Это значит, что наш аргумент работает, лишь пока мы предполагаем, что для того, чтобы знать или понимать интенциональное содержание (значение) своего ментального состояния в данный момент, это содержание должно быть проинтерпретировано как (правильное) значение. Поскольку содержание, согласно Деррида, никогда не может быть доведено в сознании до окончательного («абсолютного») самоприсутствия,

¹⁷ Здесь очевидна близость к аргументам Витгенштейна в «Философских исследованиях» против «личного языка», которые я здесь не могу рассмотреть.

¹⁸ Стоун исходит из макдауэлловского прочтения Витгенштейна и распространяет его на Деррида — то же самое делаю и я. Однако Стоун и я расходимся в выборе и интерпретации текстов Деррида.

ему никогда не может быть дана детерминированная интерпретация. Скорее, различие гарантирует, что, как только мы попытаемся интерпретировать семантический элемент, находящийся перед нашим мысленным взором, мы, по всей вероятности, пустимся в потенциально бесконечный поиск детерминированных дифференциальных отношений, «неопределенный дрейф знаков... блуждание и перемену декораций, — сцепляющ[ие] репрезентации между собой без начала или конца» [Деррида 1999а: 136]. Поэтому мы никогда не можем абсолютно, досконально знать, что мы подразумеваем под любым семантическим элементом, который мы держим в сознании, так как квази-трансцендентальные внутренние структуры, которые являются необходимым условием возможности значения, являются также условием невозможности значения (где значение понимается как полное присутствие в сознании детерминированного семантического содержания)¹⁹.

Теперь мы можем представить реконструкцию этого первого деконструктивного аргумента в более наглядной форме:

1. Предпосылка: понять любой смысловой элемент (слово, понятие и т. д.) означает проинтерпретировать его.
2. Необходимое условие означивания — дифференциальное отношение семантического элемента к другим семантическим элементам.
3. Дифференциальное отношение между этими элементами имеет следствием то, что элементы, не являющиеся интенциональным содержанием сознания, тем не менее

¹⁹ Аналогичный аргумент всегда имеется наготове в пользу семантического холизма, понимаемого в соответствии с логически выводимыми отношениями между понятиями: например, если кто-то считает, что знать значение слова «красный» означает знать, какие условия дают право утверждать, что «это красное» (например, при виде чего-то красного, в условиях нормальной видимости, разговаривая на одном языке с собеседником и т. д.), а также знать, что логически вытекает из утверждения «это красное» (например, «это цветное», «это не [полностью] синее или желтое» и т. д.), — тогда можно утверждать, что такие условия и такие логически выводимые отношения потенциально неисчислимы.

«присутствуют» в нем или подразумеваются благодаря этому отношению. Таким образом, всегда имеется «дополнение» или «остаток», который непосредственно не доступен интенциональному сознанию и все же является необходимым условием для него.

4. Следовательно, дополнение является условием как возможности, так и невозможности значения (детерминированного интенционального содержания).

5. Следовательно, интерпретация бесконечна, поскольку требование интерпретации (предпосылка 1) и природа содержания значения (предпосылка 3) влекут за собой возможность бесконечного «дрейфа» или “различАния” (*différance*).

6. Следовательно, детерминированного значения не существует (скептический парадокс)²⁰.

8. Этот первый реконструированный деконструктивный аргумент, однако, может повлечь за собой убедительное возражение, а именно что аргумент оперирует понятийным материалом, еще *недостаточным* для того, чтобы говорить о *значении*, поскольку эти понятийные материалы не включают в себя представления о *нормативности* значения. Деррида ясно утверждает, что на уровне различания и связанных с ним внутренних структур (метка, след, интервал, дополнение, остаток и т. д.) такие отношения не мотивированы, не связаны интенциональностью или каким-либо другим нормативным ограничением, и поэтому они действуют на уровне, находящемся ниже, так сказать, «скального грунта», на котором обоснования значения заканчиваются: «Исчерпав свои основания, я достигну скального грунта, и моя лопата согнется. В таком случае я склонен сказать: “Вот так я действую”» [Витгенштейн 1994, 1: 167]. Идея этого возражения состоит в признании того, что дифференциальные отношения

²⁰ Деррида делает этот вывод открытым текстом: «...она [фраза] всегда может ничего не желать сказать, не иметь никакого разрешимого смысла» [Деррида 1991: №3: 123].

между семантическими единицами действительно необходимы для значения, но отрицании их достаточности: понятие значения появляется только тогда, когда принимается в расчет нормативный охват семантической единицы; и такой нормативный охват, в свою очередь, ограничивает заявленное бесконечное различие значений. Поскольку возможность такого различия не допускает, что понятие *ошибки* или *заблуждения* может играть хоть какую-то роль, эта возможность действует ниже уровня, на котором вообще можно говорить о значении.

Некто спрашивает меня: «Какого цвета этот цветок?» Я отвечаю: «Красного». — «Ты абсолютно уверен?» Да, абсолютно уверен. Но разве я не мог обмануться и назвать «красным» ошибочный цвет? Нет. Уверенность, с которой я называю цвет «красным», есть жесткость моего критерия, жесткость, из которой я исхожу. При моем описании она не должна ставиться под сомнение. Это характеризует как раз то, что мы называем описанием.

(Также здесь я естественно мог бы предположить оговорку, но не более.)

Следование в соответствии с правилом находится в ОСНОВАНИИ нашей языковой игры. Оно характеризует то, что мы называем описанием [Витгенштейн 2007: 231].

Знак «красный» и понятие «красный» имеют дифференциальные отличия от родственных семантических единиц, таких, как знаки «классный» и «кратный» и понятия «синий» и «желтый», но эти дифференциальные конститутивные отношения функционируют ниже уровня «жесткости» — то есть нормативности, — на котором, собственно, определяется значение вообще. Поэтому случайность или потенциально открытая сеть дифференциальных отношений не могут служить обоснованием семантического скептицизма. Здесь может помочь аналогия. Представьте себе плоскую поверхность, состоящую из правильных квадратов, попеременно светлых и темных, и кучку деревьев разной формы. Да, действительно, квадраты на плоской поверхности и кусочки дерева частично индивидуализированы, они раз

за разом узнаваемы благодаря их отличиям от других таким же образом типизированных объектов. Но это дифференциальное отношение не может служить основанием для скептических сомнений о том, составляют ли эти единицы детерминированную шахматную партию, хотя бы потому, что неотъемлемая черта шахматной партии — нормативные правила того, как следует играть в шахматы, — еще отсутствует. Оpozнание одной из деревяшек, например, как «слона» уже передает идею нормативности (потому что «слон», помимо прочего, определяется как деревяшка, которая ходит только по диагонали или оценивается в три очка и т. д.). Поэтому, если скептик спросит: «Учитывая, что эта деревяшка индивидуализирована только через дифференциальный контраст с другими кусками дерева другой формы, какое обоснование вы можете дать своему утверждению, что она представляет собой слона?» — можно ответить, что скептик не может использовать слово «слон», не подразумевая заранее нормативных понятий (например, правильный и неправильный ход шахматной фигуры), которые отвечают на его вопрос: слон — это кусок дерева, который может двигаться так, но не этак. Точно так же дерридианская «семиологическая критика» детерминированного значения как самоприсутствия в сознании не может подняться до значения, так сказать, с того уровня, на котором эта критика действует, так как для того, чтобы говорить о значении, критике недостает понятийных ресурсов — нормативности. Если нормативность — следование правилу применения выражения — является основополагающей для значения, то дифференциальные отношения, действующие ниже этого нормативного «скального грунта» значения, еще не могут считаться осмысленными, так как сами по себе они не несут нормативной значимости.

9. Хотя первый деконструктивный аргумент недостаточен, чтобы привести к выводу семантического скептицизма, второй деконструктивный аргумент в пользу семантического скептицизма открыто направлен на присущее понятию значения ограничение нормативностью. Этот аргумент можно реконструировать

по работе Деррида «Limited Inc.», где он вводит другую квази-трансцендентальную инфраструктуру — инфраструктуру «итеративности», в которой соединены понятия повторяемости и чередования [Derrida 1988: 62].

Деррида утверждает, что значение выражения должно быть одновременно идентичным, то есть повторяемым в разных контекстах, и разнящимся, то есть применимым к новым контекстам, поскольку каждый контекст (пусть хоть чуть-чуть) отличается от прочих. Поэтому, столкнувшись с новыми обстоятельствами, необходимо оценить, то есть интерпретировать, правильно ли выражение применено к этим обстоятельствам, возможно, в результате расширяя диапазон применения данной единицы. Таким образом, знать, что означает «красный», означает, по сути, уметь правильно применять слово «красный» к новым красным предметам, которые встретятся нам впредь в новых контекстах. Таким образом, значение слова и понятия «красный» распространяется до бесконечности на все новые обстоятельства их применения в будущем. Поскольку, рассуждая логически, новые обстоятельства применения всегда возможны, исключается возможность знания «исчерпывающе определенного контекста, свободного сознания, участвующего в операции во всей ее целостности, и абсолютно осмысленной речи (*vouloir-dire*)» [Там же: 15]²¹.

Деррида объясняет:

Не будем забывать, что «итеративность» означает не просто... повторяемость одного и того же, а скорее альтерацию этого одного и того же, идеализированную в единичности события, например в том или ином речевом акте. Она влечет за собой необходимость мыслить *одновременно* и правило и событие, понятие и единичность. Таким образом, имеет место новое применение (без прозрачного самоотражения и без чистого самотождества) *принципа* итеративности к *понятию* итеративности, которое никогда не является

²¹ Ср. также «ригористичная чистота» [20], «стабильность, которая является абсолютной, вечной, неприкосновенной, естественной и т. п.» [146].

чистым. Не может быть идеализации без (идентифицирующей) итеративности; по тем же причинам, по причинам (изменяющейся) итеративности, не может быть идеализации, которая сохраняет себя в чистоте, в безопасности от любого загрязнения [Там же: 119].

В структуру выражения, представляющего понятие, Деррида вписывает условия его «нормативного охвата»: каждое применение или узнавание использования понятия в принципе обязательно требует, чтобы субъект интерпретировал понятие, принял решение о том, подпадает ли оно под правило его применения. Условие, которое делает возможным применение понятия в новых обстоятельствах, — это то же самое условие, которое делает невозможной идею фиксированного, идеального значения. Иными словами, применением понятия отчасти определяется его значение; поскольку первое в принципе недостаточно определено по отношению к возможным будущим обстоятельствам, то же самое относится и ко второму²². Деррида анализирует эту недоопределенность значения именно с точки зрения его нормативности: при недетерминированном значении возможны неправильное применение выражения, ошибка или заблуждение. Но это чревато серьезными последствиями *только лишь* в том случае, если мы считаем значение «фиксированным» или «идеальным», то есть если мы знаем значение выражения, то каким-то образом мы уже знаем все правильные применения этого выражения в потенциально бесконечном числе бесконечно меняющихся обстоятельств. К семантическому скептицизму как выводу приводит утверждение Деррида, что ошибка — а следовательно устранение фиксированного или идеального значения — это «необходимая возможность» [Derrida 1988: 126], вписанная в природу выражения его итеративностью. Рассматривать ошибку и непонимание только как нечто случайное, внешнее по отношению к употреблению выражения — значит именно изначально-

²² Ту же линию аргументации содержит работа Деррида «Сила закона. Мистическое основание власти» [Derrida 1992: 3–67].

но предполагать метафизически нормативную идеализацию значения, такое применение понятия, которое включает все возможные обстоятельства.

Следовательно, «условие возможности таких свойств [значения] есть одновременно... условие невозможности их строгой чистоты», что в сжатом виде и служит деконструктивистской версией скептического парадокса²³.

Итак, второй реконструированный деконструктивный аргумент может быть понят следующим образом:

1. Предпосылка: понять выражение — значит интерпретировать его.

2. Любое выражение обладает свойством *итеративности*: оно одновременно повторяемо (может правильно применяться) в новых обстоятельствах и изменчиво (может применяться неправильно или подвергаться радикально новой интерпретации)²⁴.

3. Следовательно, необходимые условия для возможности значения выражения являются также условиями для невозможности (ошибки, неправильного применения) значения выражения. Риск неправильного применения

²³ [Derrida 1988: 20]. Ср.: «Однако это условие возможности превращается в условие невозможности» [Деррида 2000: 204].

²⁴ В работе «Limited Inc.» Деррида открыто объясняет эту возможность неправильного применения или радикальной переинтерпретации выражения в терминах своей более ранней работы о квазитрансцендентальных инфраструктурах, обнаруживая обоснование изменчивости выражения в «неприсутствующем остатке дифференциального знака, отрезанном от его предполагаемого “изготовления” или происхождения» [Там же: 10]. Ср.: «...возможность отделения и пересадки на другую почву с помощью цитирования, которая входит в структуру каждого знака, устного или письменного, и которая составляет каждый знак в письме до и вне любого горизонта семиолингвистической коммуникации; в письме, то есть в возможности его функционирования [то есть интерпретируемости], будучи в какой-то момент отрезанным от его “изначального” намерения выразить то, что хотел сказать говорящий [*vouloir-dire*], и от его участия в способном к насыщению [то есть детерминированном] и ограничивающем контексте» [Там же: 12].

и неправильного понимания — это «необходимая возможность» значения²⁵.

4. Следовательно, безошибочного и полного (то есть картезианского) понимания интенционального значения быть не может²⁶.

5. Следовательно, детерминированного значения не существует (скептический парадокс)²⁷.

Понятно, что мишенью Деррида снова оказывается форма семантического платонизма, которую можно обнаружить у Гуссерля: полное намеренное самоналичие сознания, то, что он в «Limited Inc.» называет «абсолютно осмысленной речью [*vouloir-dire*]» [Derrida 1988: 15]. Витгенштейновский образ правил как

²⁵ «...возможность — возможный риск — *всегда* возможна и в некотором смысле является необходимой возможностью» [Derrida 1988: 15]. Деррида задает риторический вопрос: «является ли этот риск скорее внутренним и положительным условием возможности [языка]?» [Там же: 17]. Ср.: «При описании ценностей, считающихся положительными, необходимо принимать во внимание сущностную и неустранимую *возможность непонимания или неудачи*» [Там же: 147]. Следовательно, «условие возможности этих последствий [подписи, т. е. ответственности за смысл своего высказывания] служит, опять же, одновременно и условием их невозможности, невозможности их ригористичной [т. е. детерминированной] чистоты» [Там же: 20].

²⁶ «Прежде всего, это сущностное отсутствие интенции придать реальность высказыванию, эта структурная бессознательность, если угодно, препятствует какому-либо насыщению контекста. Для того чтобы контекст был исчерпывающе определенным... сознательное намерение по меньшей мере должно полностью наличествовать и быть непосредственно прозрачным для себя и для других, поскольку оно является детерминирующим центром контекста. Таким образом, понятие — или поиск — контекста, похоже, страдает в этом пункте от той же теоретической и «заинтересованной» неопределенности, что и понятие «обыденного», от тех же метафизических истоков: этического и телеологического дискурса сознания» [Derrida 1988: 18]. Ср.: «Этот основополагающий дрейф [*dérive*], касающийся письма как итеративной структуры, отрезанной от какой-либо абсолютной ответственности, от сознания как высшего авторитета...» [Там же: 8].

²⁷ Не может быть «абсолютно осмысленной речи» [Derrida 1988: 15]; см. также: «детерминированное содержание», «описуемая ценность», «идеальное содержание» [Там же: 6].

рельсов здесь представляется несовершенным, устаревшим, случайным:

Вызвать определенную стабильность (по существу всегда временную и конечную) — значит именно не говорить о вечности или абсолютной незыблемости; это значит принимать во внимание историчность, неестественность этики, политики, институционализма и т. д. Если напомнить об этом означает подвергнуть радикальному сомнению стабильность контекстов, то да, я это делаю. Я говорю, что нет такой стабильности, которая была бы абсолютной, вечной, неприкосновенной, естественной и т. д. Но это подразумевает само понятие стабильности. Стабильность — это не неизменность, она по определению всегда дестабилизируема [Derrida 1988: 151].

В нашем первом реконструированном деконструктивном аргументе мы видели, как Деррида пытался показать, что в картезианском сознании значение как интенциональное самосознание подвержено дрейфу *различания*, так что картезианское эго никогда не может полностью понять предполагаемый смысл выражения. В этом втором аргументе критика Деррида лежит по другую сторону Декартова разделения. Нормативный охват выражения в принципе, как «структурная возможность», всегда уязвим для неправильного применения, непонимания, радикальной реинтерпретации и т. д. Эта возможность нормативной неудачи превосходит нормативные ограничения контекста, как внешние (обстоятельства правильного применения никогда не могут быть полностью известны или сформулированы), так и внутренние (возможности неудачи или реинтерпретации превышают границы интенционального значения (*vouloir-dire*)).

Притом что, согласно Деррида, философская традиция, включая Дж. Остину с его теорией речевых актов, относит возможность неудачи на счет случайных, маргинальных или паразитарных случаев, Деррида утверждает, что в силу рассмотренных выше инфраструктур эта возможность неудачи заложена в самой метафизической структуре выражения.

В описание структуры, называемой «нормальной», «нормативной», «центральной», «идеальной», эта возможность [непонимания] должна быть интегрирована как *основополагающая* возможность. Эту возможность нельзя рассматривать как простую случайность — маргинальную или паразитарную [Derrida 1988: 133]²⁸.

Отношение «неправильного» (например, неправильного понимания, неправильной интерпретации) к тому, что не является «неправильным», — это вовсе не отношение общего закона к отдельным случаям, а *отношение общей возможности, вписанной* в структуру позитивности, нормальности или «стандарта». Я только напоминаю, что данная *структурная возможность* должна приниматься во внимание при описании так называемой идеальной нормальности, или так называемого верного понимания или интерпретации, и эта возможность не может быть ни *исключена*, ни *оспорена*. Здесь требуется совершенно иная логика [Там же: 157, п 9].

Итак, мы видим, что оба наши реконструированные деконструктивные аргумента Деррида в пользу скептического парадокса значения опираются на сосюрвовское истолкование «структуры знака», а также на интерпретистское предположение, что понимание знака или любого семантического элемента *всегда* требует акта интерпретации.

10. И Крипке, и Деррида предлагают аргументы из сферы семантического скептицизма, которые, как представляется, приводят к вариантам скептического парадокса, то есть что детерминированного значения не существует — вне зависимости от того, что означает то или иное выражение. Мы также увидели, что их аргументы исходят из негласной предпосылки, что понимание значения выражения требует интерпретации выражения. Теперь мы можем переформулировать их мышление в виде дилеммы —

²⁸ Ср.: «При описании ценностей, считающихся положительными, необходимо принимать во внимание сущностную и неустранимую *возможность* неправильного понимания или *неудачи*» [Там же: 147].

рассуждения, которое приводит к альтернативе между двумя ложными или нежелательными выводами.

Дилемма Крипке

1. Предпосылка: понимание выражения требует интерпретации выражения.

2. Проблема: какого рода фактом является тот факт, что я дал некоторому выражению (например, «плюс») интерпретацию, которой соответствовали бы только некоторые его применения?

3. Первый рог дилеммы = скептический парадокс. Любой факт, который я идентифицирую как указание на то, что я дал некоторому выражению детерминированную интерпретацию, сам по себе уязвим перед вопросом скептика: не может ли этот факт быть интерпретирован по-другому? Если да, то что делает мою интерпретацию правильной? Результат: регрессия позывов к интерпретации.

4. Второй рог дилеммы = семантический платонизм. Понимание выражения есть обладание интерпретацией, которая, в свою очередь, не может быть интерпретирована (регрессионным стопором). Инструкция, полученная при выучивании выражения, обеспечивает его дальнейшее употребление, потому что понимать выражение означает знать все его возможные правильные применения.

Изложенный таким образом ход мысли Крипке показывает, как связаны между собой скептический парадокс и семантический платонизм, будучи возможными ответами на проблему, порожденную скептиком, если принять во внимание посылку о понимании как интерпретации²⁹.

Мысль Деррида также может быть представлена как дилемма.

Дилемма Деррида

1. Предпосылка: понимание выражения требует интерпретации выражения.

²⁹ Такое истолкование Крипке предлагает Дж. Макдауэлл [McDowell 1998]. Полезный анализ см. также в [Finkelstein 2003, chap. 4].

2. Проблема: любое выражение есть часть дифференциальных отношений с другими выражениями и поэтому в некотором смысле отсылает к этим другим выражениям. Так какого рода факт представляет собой то, что я дал выражению детерминированную интерпретацию?

3. Первый рог дилеммы = скептический парадокс. Условия возможности того, что выражение имеет детерминированное значение, являются одновременно и условиями невозможности того, что выражение имеет детерминированное значение. Интерпретация потенциально бесконечна и включает в себя сущностную возможность нормативной неудачи (неправильного понимания).

4. Второй рог дилеммы = семантический платонизм. Понимание выражения есть обладание интерпретацией, которая, в свою очередь, не может быть интерпретирована (регрессионным стопором), «идеальным единством» значения выражения и интенционального сознания (картезианство Гуссерля).

Подобное изложение и здесь подчеркивает, что семантический скептицизм и семантический платонизм могут рассматриваться как два ответа на проблему, возникающую в случае нашего допущения, что понимать выражение — значит интерпретировать его.

11. Далее, в разделе 4 главы 8, для нас окажется важным наблюдение, что в своих реакциях на обрисованную выше дилемму Крипке и Деррида соответственно расходятся. Крипке предлагает для «скептического парадокса», который он обнаруживает у Витгенштейна, то, что он называет «скептическим решением». Это решение скептическое, потому что «начинается с допущения того, что негативные утверждения скептика неопровержимы» [Крипке 2005: 42]. То есть решение Крипке признает метафизический вывод «скептического парадокса»: что не существует такой вещи, как факт значения, не существует условий истинности для значения выражения или расширения понятия для индивидуума, следовательно,

скептическое решение не позволяет нам говорить о единственном индивиде, который рассматривается сам по себе и в изоляции, как подразумевающим что-либо. <...> Витгенштейн вместе со скептиком считает, что не существует факта относительно того, подразумеваю ли я плюс или квус [т. е. что-то вроде «квус 2»] <...> Если мы предположим, что факты или условия истинности являются сущностью осмысленного утверждения, то из скептического вывода будет следовать, что утверждения о том, что некто как-то подразумевает нечто, являются бессмысленными [Крипке 2005: 48].

Крипке, напротив, полагает, что для того, чтобы объяснить нормативный охват выражения или понятия, мы должны опираться на менее категоричное представление об условиях утверждаемости или условиях обоснованности, упрощенно понимаемых как условия, при которых сообщество говорящих сочло бы данное утверждение выражения или предсказания понятия приемлемым. Крипке понимает эти условия утверждаемости как «склонность» сообщества к одобрению или отклонению данных высказываний, а следовательно к принятию или отвержению потенциального члена сообщества:

Фактически наше действительное сообщество (в первом приближении) единообразно в своих практиках относительно сложения. О любом индивиде, который утверждает, что он овладел понятием сложения, сообщество будет судить, что он этого достиг, если его частные ответы согласуются с ответами сообщества в достаточном количестве случаев, особенно простых случаев... Относительно индивида, который проходит такие тесты, сообществом признается, что он осуществляет процедуру сложения; индивид, который проходит такие тесты в достаточном количестве других случаев, признается сообществом нормальным носителем языка и членом сообщества. Тех, кто отклоняется, поправляют и им говорят (обычно детям), что они не усвоили понятие сложения. Тот, чье отклонение не поддается коррекции в достаточном отношении просто, не может участвовать в жизни сообщества и коммуникации [Крипке 2005: 56].

Это описательное изложение общественного признания значения, и оно сводится к общественной форме каузально-диспозиционного объяснения, которое Крипке отвергает, когда речь идет о понимании значения индивидом. По сути, здесь нормативность значения приравнивается к тому, что сообщество склонно или расположено принимать; в рамках этого объяснения теоретически невозможно, чтобы сообщество ошибалось относительно значения выражения. Позиция, которую Крипке приписывает Витгенштейну — так сказать, позиция «Крипкенштейна» — принимает метафизический семантический скептицизм и поднимает контекст диспозиционного объяснения с уровня индивида на уровень сообщества; но подобно тому как диспозиционное объяснение не может определить нормативность в случае понимания выражения индивидом, диспозиционное объяснение не может определить нормативность и в случае понимания выражения сообществом.

Деррида, с другой стороны, принимает метафизический семантический скептицизм из-за его политических возможностей. Если значение в основе своей не детерминировано, если нет никакого факта значения, обусловленного тем, каково правило применения у понятия или какова нормативная область у выражения, то всегда возможно, что конвенции и институты радикально изменятся или будут изменены, что для них будет «изобретено» новое правило применения или же сменится нормативная область выражения, ибо это и есть «структурная возможность», вписанная в метафизическую природу знака, как утверждает Деррида в «Limited Inc.».

12. Изложение аргументов Крипке и Деррида в форме дилеммы концентрирует наше внимание на посылке, которая лежит в ее основе: предпосылке, что понимание выражения обязательно предполагает интерпретацию выражения. Именно это предположение Витгенштейн подвергает сомнению в рассуждениях, подобных следующему:

Правило выступает здесь как дорожный указатель. Разве последний не оставляет никаких сомнений относительно пути, который я должен избрать? Разве он указывает, когда

я прохожу мимо него, в каком направлении мне идти: по дороге ли, тропинкой или прямо через поле? А где обозначено, в каком смысле нужно следовать ему: в направлении ли его стрелки или же (например) в противоположном? А если бы вместо одного дорожного указателя имелась замкнутая цепь путевых знаков или меловых меток на земле, разве в этом случае проигрывалась лишь одна их интерпретация? И так, можно говорить, что дорожный знак все-таки не оставляет места сомнению. Или вернее: он иногда оставляет место сомнению, а иногда нет. Ну а это уже не философское, а эмпирическое предложение [Витгенштейн 1994, 1: 119]³⁰.

В этом отрывке Витгенштейн подчеркивает именно тот сомнительный ход, который делают и Крипке, и Деррида: они изолируют и гипостазируют семантический элемент (правило или выражение), а затем заявляют, что он не имеет внутренне свойственного ему детерминированного значения, может быть подвержен множественным интерпретациям — вывод, которому, как можно заметить, удовлетворяет семантический платонизм³¹.

Но обе эти позиции — семантический скептицизм и семантический платонизм — проистекают из интерпретистского предположения и отвечают на него. Витгенштейн далее развивает эту тему в § 198 «Философских исследований»:

«Но как может какое-то правило подсказать мне, что нужно делать в данный момент игры? Ведь, что бы я ни делал, всегда можно с помощью той или иной интерпретации как-то согласовать это с таким правилом». — Да речь должна идти не об этом, а вот о чем: все же любая интерпретация повисает в воздухе вместе с интерпретируемым; она не

³⁰ Ср. «Философские исследования», § 28: «Это значит, что в каждом случае указательное определение может быть истолковано и так, и этак» [Витгенштейн 1994, 1: 92]. См. также [Витгенштейн 2008: 29].

³¹ Пример гипостазирования у Деррида: «Отсутствие интуиции — а следовательно, субъекта интуиции — не только дозволяется речью, этого *требуется* главная структура значения, **рассмотренная в себе**» [Деррида 1999а: 122] (жирный шрифт мой — Г. П.).

в состоянии служить ему опорой. Не интерпретации как таковые определяют значение.

«Выходит, что бы я ни сделал, все согласуемо с таким правилом?» — Позволь поставить вопрос так: «Как возможно, чтобы определенное выражение правила — скажем, дорожный знак — влияло на мои действия? Какая связь имеет здесь место?» — Да хотя бы такая: я приучен особым образом реагировать на этот знак и теперь реагирую на него именно так. Но этим ты задал лишь причинную связь, лишь объяснение, как получилось, что наши движения теперь подчинены дорожным указателям. О том же, в чем, собственно, состоит это следование «указаниям» знака, ты ничего не сказал. Ну как же, я отметил еще и то, что движение человека регулируется дорожными указателями лишь постольку, поскольку существует регулярное их употребление, практика (§ 198) [Витгенштейн 1994, 1: 162]³².

Я полагаю, что, помимо прочего, это высказывание Витгенштейна служит возражением против того самого хода, который делают Крипке и Деррида: они абстрагируют выражение от практики, в которой оно имеет нормативное значение, а затем тоном скептика требуют объяснить нормативное значение изолированного таким образом выражения. Ответ Витгенштейна (§ 199) состоит в том, что, в первую очередь, о нормативном значении можно говорить *только* в контексте этой практики, обычая или институции: «Следовать правилу, делать сообщение, давать задание, играть партию в шахматы — все это практики (применения, институты). Понимать предложение — значит понимать язык. Понимать язык — значит владеть некой техникой» [Там же: 162].

Витгенштейн также тщательно отделяет историко-каузальное описание овладения техникой от нормативного описания самой техники. Таким образом, в ответ на скептический вопрос: «Почему нужно следовать указателю *именно таким образом?*» — вполне оправданным будет дать историко-каузальное объяснение:

³² См. также «Философские исследования», § 87 [Витгенштейн 1994, 1: 120].

«Так меня научили родители», а также нормативное объяснение: «Это правильный способ следовать знакам здесь (в нашем сообществе)»³³.

Более того, Витгенштейн в § 198 «Философских исследований» признает, что любая интерпретация выражения «повисает в воздухе вместе с интерпретируемым» [Там же: 162] и не может служить ему подтверждением («опорой»), которого требует скептик. Но вместо того, чтобы взывать к форме семантического платонизма, которую он уже резко раскритиковал, Витгенштейн в § 201 «Философских исследований» диагностирует проблему как возникшую из негласной посылки, что понимать — значит интерпретировать:

Наш парадокс был таким: ни один образ действий не мог бы определяться каким-то правилом, поскольку любой образ действий можно привести в соответствие с этим правилом. Ответом служило: если все можно привести в соответствие с данным правилом, то все может быть приведено и в противоречие с этим правилом. Поэтому тут не было бы ни соответствия, ни противоречия. Мы здесь сталкиваемся с определенным непониманием, и это видно уже из того, что по ходу рассуждения выдвигались одна за другой разные интерпретации, словно любая из них удовлетворяла нас лишь на то время, пока в голову не приходила другая, сменявшая прежнюю. А это свидетельствует о том, что существует такое понимание правила, которое является не интерпретацией, а обнаруживается в том, что мы называем «следованием правилу» и «действием вопреки» правилу в реальных случаях его применения. Вот почему мы склонны говорить: каждое действие по правилу интерпретация. Но «интерпретацией» следовало бы называть лишь замену одного выражения правила другим [Витгенштейн 1994, 1: 163].

³³ Сравните эти типы объяснений с диспозиционным объяснением, а именно: «Так я (или мы) реагирую на указатели» — такой ответ может быть подвергнут возражениям Крипке, рассмотренным выше.

Диагноз Витгенштейна признает лишь один вид законного применения «интерпретации»: «замену одного выражения правила другим», где альтернативные выражения правила функционируют на одном и том же уровне — так сказать, том уровне, где понимание правила подразумевается изначально. Витгенштейн, напротив, порицает идею интерпретации, которая в первую очередь как бы *оправдывает* или *обосновывает* понимание правила (в другом месте он называет ее «тенью», сопровождающей конкретные правильные приложения правила)³⁴. На этом уровне, уровне скальной породы, интерпретистское предположение неуместно³⁵.

13. Оценка дилемм Крипке и Деррида выявляет в них молчаливое допущение интерпретистской посылки, состоящей в том, что понимание выражения всегда требует акта интерпретации выражения. Принятие такого допущения приводит к возникновению двух рогов дилеммы — это семантический скептицизм и семантический платонизм. Семантический скептицизм влечет за собой нелогичный, парадоксальный вывод, что значение не детерминировано: не существует факта, который подтверждал бы, что выражение имеет детерминированное значение. Семантический платонизм стопорит интерпретационную регрессию,

³⁴ «Можно сказать, что предложение живет как часть системы языка. Однако возникает искушение представить себе то, что дает предложению жизнь, как нечто относящееся к загадочной сфере, сопровождающей предложение. Но чем бы оно ни сопровождалось, для нас это будет только другим знаком» [Витгенштейн 2008: 32]. См. также [Витгенштейн 1994, 1: 160–161; Витгенштейн 2020: § 290, § 139].

³⁵ Недавние аргументы в защиту утверждения о том, что эмпирическое состояние может служить основанием для суждения, познаваемого непосредственным или неинференциальным путем, см. в [Pryor 2005]. Ср. у Макдауэлла схожее определение эпистемологического различия между инференциальным и неинференциальным знанием: «знание является инференциальным, если единственный способ подтвердить его статус как знания — это применить авторитет умозаключения к тому, что откуда-то известно само по себе в пределах эпистемической досягаемости познающего... Обратное... тот, кто знает, что что-то зеленое, видя, что это так. То, что он видит, что вещь зеленая, означает, что вещь зеленая» [McDowell 2010: 141].

но сам оказывается загнан в тупик имплицитным *картезианством*: либо семантический платонизм существует в каком-то потустороннем, сверхъестественном мире (платоновском небе форм), и в этом случае кажется невозможным объяснить, каким образом мы, люди, можем понимать значения (ответ Крипке на семантический платонизм), либо, *ex hypothesi*³⁶, человеческое сознание содержит в себе такие «идеальные единства», но потом сталкивается с «необходимой возможностью» того, что любое реальное высказывание или применение семантической единицы подпадет под обстоятельства, ведущие к неудаче (ответ Деррида на гуссерлианский семантический платонизм).

Витгенштейновское решение вопроса о семантическом скептицизме в том виде, в каком оно здесь изложено, состоит в том, чтобы отвергнуть предпосылку интерпретации, то есть признать, что существуют случаи понимания значения выражения, которые *не являются* актами интерпретации или инференции как подтверждения. В этом направлении мысли Витгенштейн имел неожиданного литературного предшественника — Л. Н. Толстого, который на пике своей литературной славы впал в мучительный духовный кризис, вызванный радикальным скептицизмом.

³⁶ *Ex hypothesi* (лат.) — согласно гипотезе. — Примеч. пер.

Глава 2

Кризис Толстого: «Анна Каренина»

«Я заметил, что он был расстроен. Сообщает ли это о поведении или же о душевном состоянии?» <...>
О том и о другом. Но не в их рядоположенности, а об одном, данном через другое.

Витгенштейн¹

1. В предыдущей главе мы увидели, что *картезианство* и *интерпретизм* лежат в основе реконструированных семантико-скептических дилемм, рогами которых оказываются семантический платонизм («правила как рельсы») с одной стороны и семантический скептический парадокс — с другой. В этой главе будут рассмотрены аспекты проблемы семантического скептицизма в том виде, в каком они затрагиваются в некоторых текстах Л. Н. Толстого, написанных в поздний период его творчества, то есть приблизительно во время его «кризиса», которому предшествовали годы работы над «Анной Карениной» и который нашел отражение в «Исповеди»; по мнению исследователей, этот кризис был, по крайней мере отчасти, вызван чтением Шопенгауэра².

Мысли Толстого о значении и действии и их месте в эстетическом опыте развивались на протяжении всей его долгой писательской жизни и чаще выражались в литературных, чем в публици-

¹ [Витгенштейн 1994, 1: 264].

² См. [Эйхенбаум 1935; Эйхенбаум 1974: 147–173; Orwin 1993: 143–170].

стических произведениях. Однако во время и после его «духовного кризиса» эти мысли стали отчетливее и выражались более непосредственно. По этой причине, а также потому, что одним из результатов этого кризиса стала работа «Что такое искусство?», которая интересует нас в первую очередь, мы рассмотрим произведения «позднего» периода творчества Толстого, начиная с «Анны Карениной». Хотя некоторые исследователи утверждают, что между «Анной Карениной» и более поздними, откровенно религиозными произведениями Толстого пролегает пропасть, я покажу, как некоторые идейные и лексические особенности его поздних произведений очевидным образом восходят к «Анне Карениной», а в последующих главах продемонстрирую, как они более полно раскрываются в написанных позже текстах «Что такое искусство?» и «Крейцера соната»³.

В целом мой подход к творчеству Толстого этого периода продиктован как более широким замыслом моей книги — исследовать совокупность проблем, общих для Толстого и Витгенштейна, в контексте критики дерридианского семантического скептицизма, — так и одним высказыванием самого Толстого. В письме от 23–26 апреля 1876 года своему другу Н. Н. Страхову Толстой выдвинул свое понимание единства и связности «Анны Карениной», которая часто воспринималась ее первыми критиками как состоящая из двух не связанных друг с другом сюжетных линий (с одной стороны, Анна и Вронский, с другой — Кити и Левин)⁴. В письме Толстой говорит о внутренних «сцеплениях», соединяющих эпизоды и главы романа:

Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берет-

³ Ученые старой школы придерживаются деления творчества Толстого на написанное до и после «обращения», однако Р. Густафсон оспаривает эту точку зрения, доказывая непрерывность религиозных воззрений Толстого и их художественного воплощения на протяжении всей его жизни [Gustafson 1986].

⁴ Широкий обзор читательских реакций см. в [Knowles 1978].

ся одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно — словами описывая образы, действия, положения (63: 269)⁵.

Некоторые критики последовательно рассматривали эти «сцепления» на языковом, символическом, тематическом, биографическом и серийно-композиционном уровнях⁶. Я здесь предпринимаю нечто подобное: исследую эти сцепления на всех уровнях от лексического до биографического, но как сквозные, проходящие через разные произведения от «Анны Карениной» до «Исповеди», «Крейцеровой сонаты» и «Что такое искусство?» и до поздних сказок. Во всем своем творчестве Толстой обдумывал и развивал одни и те же проблемы, имевшие для него экзистенциальную важность, и можно заметить, что в разных произведениях позднего периода повторяются сходные темы, образы и *Denkfiguren*⁷. Нить рассуждения из «Что такое искусство?» воплотится в персонаже или сюжетной линии «Крейцеровой сонаты»; вывод, сделанный Левиным, повторится в «Исповеди» и т. д. Прослеживание и формулирование этих отношений откроют у Толстого более последовательное и постоянное рассмотрение проблемы семантического скептицизма, чем это представлялось до сих пор его читателям.

2. За четыре года до начала работы над «Анной Карениной», 2 сентября 1869 года, во время поездки в Арзамас с Толстым

⁵ В. Александров, в частности на с. 104–106 своей книги, но и в других местах, хотя и вразбивку, подробнее развивает это высказывание Толстого о связях между «образами, действиями, положениями», теоретически подкрепляя эти связи посредством выявления метонимических и метафорических отношений (как в классическом структурализме), чтобы показать, что подобные отношения «функционируют как генераторы значения, которое в пределах относительно замкнутых границ оказывается поливалентным либо является одновременно и множественным, и ограниченным» [Alexandrov 2004: 99]. (Здесь и далее ссылка на ПСС Толстого с указанием тома и страницы. — *Примеч. ред.*)

⁶ См. [Stenbock-Fermor 1975; Schultze 1982; Todd III 1995].

⁷ *Denkfiguren* (нем.) — логические модели; концепты (букв. «фигуры мысли»). — *Примеч. пер.*

случился его злосчастный «духовный кризис», возможно спровоцированный чтением Шопенгауэра летом того же года⁸. Его охватили страх, ужас и меланхолия при мысли о том, что жизнь, по сути, не имеет смысла и все, что его ждет впереди, — это столь же бессмысленная смерть. Вероятно, он испытывал подобные сомнения и позже и, безусловно, описал начальные проявления этого своего «заболевания» в неоконченном рассказе «Записки сумасшедшего», начатом в 1884 и посмертно опубликованном в 1912 году, — далее в данной главе мы рассмотрим конкретное «сцепление» с этим эпизодом. Пока же отметим только, что некоторые аспекты этого кризиса нашли тематическое отражение в «Анне Карениной». Это вывод, что ни современная наука, ни церковная доктрина в существующей форме не могут стать «руководством» в жизни; скептицизм по поводу «смысла жизни» и сопутствующие ему мысли о самоубийстве; пагубная лживость «светского общества»; связь между сексом и деторождением в браке и т. д.

Один из способов взглянуть на роман — одно из «внутренних сцеплений», о которых говорил Толстой, — рассматривать его как сравнительное изображение отношения индивидов к общественным нравам. Действительно, Декартово разделение между внутренней интенциональностью и внешним поведением преодолевается в романе посредством подспудно сравниваемых изображений внутренней душевной жизни персонажей — или ее отсутствия — и их внешнего социального поведения, понимаемого как привычки, коды, нормы, роли, правила и, как мы увидим позже, метафорически — как рельсы. Например, рассказчик с иронией описывает поведение Щербацких за границей, перетасовывая «родное» и «чужое» пропорционально внутренним установкам и внешнему поведению.

Взгляды князя и княгини на заграничную жизнь были совершенно противоположные. Княгиня находила все прекрасным и, несмотря на свое твердое положение в русском

⁸ Таково предположение Д. Орвин [Orwin 1993: 154].

обществе, старалась за границей походить на европейскую даму, чем она не была, — потому что она была русская барыня, — и потому притворялась, что ей было отчасти неловко. Князь же, напротив, находил за границей все скверным, тяготился европейской жизнью, держался своих русских привычек и нарочно старался выказывать себя за границей менее европейцем, чем он был в действительности (18: 239)⁹.

Реакция обоих персонажей на европейские общественные нравы представляет собой разные формы притворства: отрицание своего происхождения в первом случае и его выпячивание — во втором. И это возможное притворство, конечно, обусловлено предполагаемым картезианским разделением, тем, что умственные состояния и мотивы человека могут быть полностью отделены от его наблюдаемого поведения. Поскольку установки Щербацких предполагают такие социальные коды, которые прямо пропорционально отражают внутренние ментальные состояния и мотивы людей, эти установки также усиливают картезианство, а вовсе не способствуют его критическому рассмотрению, которому, как я утверждаю, подвергает его Толстой. Ведь, в конце концов, Щербацкие — второстепенные, эпизодические персонажи; изображение автором внутренней и внешней жизни главных героев, как мы увидим, предлагает несколько разных описаний, которые по меньшей мере диагностируют, если не опровергают картезианское разделение.

3. Мы можем начать исследование этой картезианской территории, сравнивая способы, которыми Толстой изображает главных героев. Рассказчик знакомит читателя с Облонским через его отношение к «умеренно либеральной газете», которую читает герой:

Степан Аркадьич получал и читал либеральную газету, не крайнюю, но того направления, которого держалось большинство. И, несмотря на то, что ни наука, ни искусство, ни

⁹ Ю. М. Лотман описывает очень похожие «перевертыши» бинарных возможностей поведения в рамках оппозиции «родное — чужое». См. [Лотман 2002].

политика, собственно, не интересовали его, он твердо держался тех взглядов на все эти предметы, каких держалось большинство и его газета, и изменял их, только когда большинство изменяло их, или, лучше сказать, не изменял их, а они сами в нем незаметно изменялись.

Степан Аркадьич не избирал ни направления, ни взглядов, а эти направления и взгляды сами приходили к нему, точно так же, как он не выбирал формы шляпы или сюртука, а брал те, которые носят. А иметь взгляды ему, жившему в известном обществе, при потребности некоторой деятельности мысли, развивающейся обыкновенно в лета зрелости, было так же необходимо, как иметь шляпу. Если и была причина, почему он предпочитал либеральное направление консервативному, какого держались тоже многие из его круга, то это произошло не оттого, чтоб он находил либеральное направление более разумным, но потому, что оно подходило ближе к его образу жизни. Либеральная партия говорила, что в России все скверно, и действительно, у Степана Аркадьича долгов было много, а денег решительно не доставало <...> Итак, либеральное направление сделалось привычкой Степана Аркадьича, и он любил свою газету, как сигару после обеда, за легкий туман, который она производила в его голове. Он прочел руководящую статью, в которой объяснялось, что в наше время совершенно напрасно поднимается вопль о том, будто бы радикализм угрожает поглотить все консервативные элементы и будто бы правительство обязано принять меры для подавления революционной гидры, что, напротив, «по нашему мнению, опасность лежит не в мнимой революционной гидре, а в упорстве традиционности, тормозящей прогресс», и т. д. (18: 9).

Текучесть характера Облонского обусловлена сиюминутными мнениями, господствующими в обществе, и отражает их; восхитительная ирония содержится в том, что он «привычно» поддерживает либеральное осуждение привычного мышления. Отсутствие у него внутренней жизни противопоставлено более обдуманному отношению к социальным обычаям и приличиям Вронского, которое, однако, также функционирует внутри структуры «внешнее поведение — внутреннее “я”»:

Он в душе своей не уважал матери и, не отдавая себе в том отчета, не любил ее, хотя по понятиям того круга, в котором жил, по воспитанию своему, не мог себе представить других к матери отношений, как в высшей степени покорных и почтительных, и тем более внешне покорных и почтительных, чем менее в душе он уважал и любил ее (18: 65–66)¹⁰.

Именно эта структура, где внешнее, публичное поведение не соответствует внутренней, личной мотивации, приводит к скептическому интерпретистскому вопросу, сформулированному в предыдущей главе. Более того, внешнее поведение может воздействовать на интенциональность по принципу петли обратной связи: нормы, принятые в светском обществе, не только допускают, но и поощряют соблазнение Анны Вронским:

Он знал очень хорошо, что в глазах Бетси и всех светских людей он не рисковал быть смешным. Он знал очень хорошо, что в глазах этих лиц роль несчастного любовника девушки и вообще свободной женщины может быть смешна; но роль человека, приставшего к замужней женщине и во что бы то ни стало положившего свою жизнь на то, чтобы вовлечь ее в прелюбодеянье, что роль эта имеет что-то красивое, величественное и никогда не может быть смешна, и поэтому он с гордою и веселою, игравшею под его усами улыбкой, опустил бинокль и посмотрел на кухню (18: 136)

Мать Вронского, узнав о его связи, сначала была довольна — и потому, что ничто, по ее понятиям, не давало последней отделки блестящему молодому человеку, как связь в высшем свете, и потому, что столь понравившаяся ей Каренина, так много говорившая о своем сыне, была все-таки такая же, как и все красивые и порядочные женщины, по понятиям графини Вронской (18: 183).

¹⁰ В этом ключе Л. Я. Гинзбург содержательно комментирует замечание Толстого: «Жизнь Вронского тем была особенно счастлива, что у него был свод правил, несомненно определяющих все, что должно и не должно делать» (18: 321) [Гинзбург 1977: 422].

«Сцепление» любовной интриги и светского общества усиливается на лексическом уровне: и общественные отношения, и отношения адюльтера называются «связями»¹¹. И мы в таком случае можем рассматривать роман Вронского с Анной как инверсию валентностей структуры «внешнее / внутреннее»: проблема Вронского не в самих любовных отношениях, внешние поведенческие коды которых негласно санкционированы светским обществом (во всяком случае, для гетеросексуального мужчины), а в том, чтобы эти отношения были наделены внутренней, частной мотивацией.

Каренин, напротив, в своем противостоянии с женой позволяет себе воспринимать только внешнее поведение и требует от нее исключительно соблюдения внешних приличий:

Несмотря на все, что он видел, Алексей Александрович все-таки не позволял себе думать о настоящем положении своей жены. Он только видел внешние признаки. Он видел, что она вела себя неприлично, и считал своим долгом сказать ей это.

<...>

«Но я требую соблюдения внешних условий приличия до тех пор, — голос его задрожал, — пока я приму меры, обеспечивающие мою честь, и сообщу их вам» (18: 222, 224)¹².

Таким образом, Толстой раскрывает структуру внешнего / внутреннего, циклически меняя эти полюса местами в мужчинах, окружающих Анну, пока «внешнее» и «внутреннее» окончательно не меняются ролями — или, что, может быть, больше соответствует образности, «меняют колеи», — когда Анна, лежа на больничной койке, просит своего мужа простить Вронского:

¹¹ Так, в романе говорится о «полковых связях» Вронского, а его мать называет «связью» его внебрачные отношения с Анной.

¹² См. также часть 4, гл. 1: «Каренины, муж и жена, продолжали жить в одном доме, встречались каждый день, но были совершенно чужды друг другу. Алексей Александрович за правило поставил каждый день видеть жену для того, чтобы прислуга не имела права делать предположения...» (18: 372).

После разговора своего с Алексеем Александровичем Вронский вышел на крыльцо дома Карениных и остановился, с трудом вспоминая, где он и куда ему надо идти или ехать. Он чувствовал себя пристыженным, униженным, виноватым и лишенным возможности смыть свое унижение. Он чувствовал себя выбитым из той колеи, по которой он так гордо и легко шел до сих пор. Все, казавшиеся столь твердыми, привычки и уставы его жизни вдруг оказались ложными и неприложимыми. Обманутый муж, представлявшийся до сих пор жалким существом, случайною и несколько комическою помехой его счастью, вдруг ею же самой был вызван, вознесен на внушающую подобострастие высоту, и этот муж явился на этой высоте не злым, не фальшивым, не смешным, но добрым, простым и величественным. Этого не мог не чувствовать Вронский. Роли вдруг изменились. Вронский чувствовал его высоту и свое унижение, его правоту и свою неправду. Он почувствовал, что муж был великодушен и в своем горе, а он низок, мелочен в своем обмане (18: 436–437)¹³.

Осознав это, Вронский решает совершить самоубийство, но после неудачной попытки возвращается на свои рельсы, «в свою колею»:

Он этим поступком как будто смыл с себя стыд и унижение, которые он прежде испытывал. Он мог спокойно думать теперь об Алексее Александровиче. Он признавал все великодушные его и уже не чувствовал себя униженным. Он, кроме того, опять попал в прежнюю колею жизни. Он видел возможность без стыда смотреть в глаза людям и мог жить, руководствуясь своими привычками (18: 456).

Здесь Толстой обосновывает сюжет, переворачивая объяснение в рамках структуры: не внутреннее (интенциональное) убеждение движет внешним поведением, а скорее, напротив, переоценка внешнего поведения (инверсия ролей) управляет интенциональ-

¹³ Напомним, что «колея» означает также железнодорожный путь (за это наблюдение я благодарю У. М. Тодда III).

ностью (стыд Вронского и вытекающая из него решимость покончить с собой). Конечно, эта структура внешнего / внутреннего, социального кода / частной интенции не нова для Толстого: по сути, она служит одной из определяющих характеристик жанра «светской повести» 1820–1830-х годов¹⁴. Но Толстой сочетает предлагаемые этой структурой перестановки с реалистическими психологическими описаниями сознания персонажей так, что обе крайности возникают и угрожают автономией: внешние роли, колеи, обязанности, обычаи, лишённые интенционального смысла, — выполнение Карениным «официальных» требований, — и интенциональность, обрушившая саму себя, неспособная реализовать себя в какой-либо социально признанной роли — последний путь Карениной на вокзал.

Некоторые слова, частотные в «Анне Карениной» — колея, дорога, рельсы, — прямо или косвенно отсылают к понятию «железная дорога», и читатели уже давно истолковали роль рельсов в романе в связи с толстовской критикой железных дорог, отзвук которой мы находим в размышлениях Левина (19: 52), распространённой в среде консервативных деятелей культуры того времени¹⁵. Для наших целей особенно к месту наблюдение Г. Яна: «...несколько конкретных свойств “социального” предполагаются использованием в качестве его символа железной дороги... Социальное включает правила и упорядоченность, на что намекает образ путей, по которым должен идти поезд, плюс механическая (т. е. также логическая) природа объекта» [Jahn 1981: 6].

Что ещё интереснее, «рельсы» как социальные «правила», по сути, фигура этимологическая: английское слово *rail* восходит (через среднеанглийское *reyle*, *raile* и старофранцузское *reille* («железный брус») к латинскому *regula*, означающему «прямая

¹⁴ См. [Мейлах 1973: 169–199].

¹⁵ О новых железных дорогах в России, ставших «символическими для... взаимосвязанного процесса духовного разброда и материального преуспевания» см. [Биллингтон 2001: 286–288]. Перечисление более чем 30 случаев появления темы железной дороги в романе и попытка истолковать их как эмоционально нагруженные повествовательные «сцепления» см. в [Schultze 1982: 117–122].

палка, доска, планка, узор», — слову, в свою очередь родственному *regere* ('править') и *rex* ('правитель')¹⁶. Связь между «рельсами» и «правилами» в романе открыто демонстрируется — вместе с картезианской картиной, лежащей в ее основе, — там, где рассказчик замечает о Вронском: «Несмотря на то, что вся внутренняя жизнь Вронского была наполнена его страстью, внешняя жизнь его неизменно и неудержимо катилась по прежним, привычным рельсам светских и полковых связей и интересов» (18: 182).

Одно или два метафорических употребления Толстым слова «рельсы» в других поздних произведениях (последний случай будет рассмотрен в главе 5) действует в точности в рамках той же самой картезианской структуры. Написанный от первого лица рассказ «Записки сумасшедшего»¹⁷, не содержащий комических элементов, присущих одноименной повести Гоголя (1835), подводит итоги кризиса, постигшего Толстого в Арзамасе в 1869 году. Рассказчик, богатый помещик, как и Толстой, испытывает острый приступ того, что он называет «духовной тоской», — депрессии и смертного ужаса, — так как скептицизм приводит его к страху перед тем, что жизнь бессмысленна, и единственный разумный выход — это самоубийство¹⁸. Только молитва как будто помогает ему, и в конце концов он приходит к тому, что принимает все, чему учит Евангелие и жития святых; однажды его «просветила истина», что «мужики так же хотят жить, как мы, что они люди — братья, сыны Отца, как сказано в Евангелии» (26: 474). Это обращение к вселенской любви и хри-

¹⁶ «Oxford English Dictionary», статья «Rail». Ср. родственные немецкие слова *Riegel* («перекладина») и *Regel* («правило»). Относящееся к сугубо эстетической сфере слов «роль», однако, происходит от названия свитков пергамента, на котором писались пьесы. (Речь идет об английских словах *rail* (рельс) и *rule* (правило), восходящих к одному латинскому корню. — Примеч. пер.).

¹⁷ «Записки сумасшедшего» (26: 466–474); в заглавии и тексте сохранена авторская орфография (*сумасшедший*). — Примеч. пер.

¹⁸ Согласно Д. Туссинг Орвин, это, по крайней мере отчасти, произошло под влиянием «пагубного яда» философии Шопенгауэра [Orwin 1993: 154–155]. См. также [McLaughlin 1970: 187–245].

стианской добродетели рассказчик и называет своим «сумасшествием», вероятно потому, что именно так расценили бы его обращение другие помещики-землевладельцы¹⁹.

Но в тот период после первого приступа, когда он прибегал к молитвам, не веря по-настоящему в их слова и боясь, что приступ повторится, он «должен был не останавливаясь и, главное, в привычных условиях жить, как ученик по привычке не думая сказывает выученный наизусть урок, так я должен был жить, чтобы не попасть опять во власть этой ужасной, появившейся в первый раз в Арзамасе тоски» (26: 471). Он пространно описывает свою «стратегию выживания»:

...я... начал жить по-прежнему, с одной только разницей, что я стал молиться и ходить в церковь. По-прежнему мне казалось, но уже не по-прежнему, как я теперь вспоминаю. Я жил прежде начатым, продолжал катиться по проложенным прежде рельсам прежней силой, но нового ничего уже не предпринимал. И в прежде начатом было уже у меня меньше участия. Мне все было скучно. И я стал набожен. И жена замечала это и бранила и пилила меня за это. Тоски не повторялось дома (26: 471).

Здесь, как и в приведенном выше отрывке о Вронском, внешнее, закрепленное поведение отделено от внутренних интенциональных состояний. Толстой искусно изображает постепенное обращение рассказчика, показывая, как он выводит свою веру из одного набора внешних форм поведения (земледелец-приобретатель, традиционный муж) и в конце концов вкладывает ее в другой набор внешних форм поведения. В рассказе это движение конкретизируется тем, что сначала он произносит свои молитвы, не вкладывая в них смысл (не веря в них), но в конечном итоге начинает осмысливать свои молитвы и некоторые религиозные тексты, причем это осмысление равносильно обязательству

¹⁹ Это может быть и отсылкой к культурно-религиозной фигуре «святого безумца» (юродивого), который подражает Христу в такой степени, что выглядит в глазах добропорядочного общества дураком или сумасшедшим.

изменить свою жизнь. Идейная структура, позволяющая внутреннему «я» рассказчика отделить себя от одного набора внешних форм поведения и постепенно найти себя в кардинально отличном наборе внешних форм поведения, и есть то самое картезианство, которое приводит за собой семантический скептицизм. Это также та самая идейная структура, которую мы встречаем в самом начале рассказа, когда уже обратившийся рассказчик повествует нам, как он успешно избежал диагноза «сумасшествие» при медицинском освидетельствовании:

Они спорили и решили, что я не сумасшедший. Но они решили так только потому, что я всеми силами держался во время свидетельствования, чтобы не высказаться. Я не высказался, потому что боюсь сумасшедшего дома; боюсь, что там мне помешают делать мое сумасшедшее дело. Они признали меня подверженным аффектам, и еще что-то такое, но — в здравом уме; они признали, но я-то знаю, что я сумасшедший (26: 466).

Скептицизм в отношении значения проистекает именно из такого типа идейных структур — структур, которые позволяют рассказчику истории считать себя сумасшедшим (с точки зрения тех, кто не пережил такого же духовного обращения, как он) и при этом полагать, что он успешно обманул осматривавших его врачей.

4. В «Анне Карениной», помимо исследования способов, которыми, как мы видели, внешнее поведение и внутренние душевные состояния могут расходиться и влиять друг на друга, Толстой углубляет свой анализ картезианства, исследуя возможности преодолеть декартово разделение, и именно это исследование переводит роман Толстого из области светской повести в нечто более близкое к философии сознания и приводит к проблемам, более свойственным Витгенштейну. Я покажу, как Толстой иллюстрирует по меньшей мере четыре различных способа соединения внутреннего и внешнего, сознания и мира, отрицая тем самым абсолютность картезианского разделения, которая, в свою очередь, предполагается интерпретизмом. Таким образом, этот

аспект «Анны Карениной» подготавливает почву для более обобщенных утверждений в поздних текстах Толстого: что эстетический опыт и понимание не требуют интерпретации. Мы можем для удобства подразделить четыре варианта соединения сознания и мира следующим образом. Ниже я рассмотрю два варианта единства внутреннего состояния и внешнего поведения, при которых акцент падает на проявление или выражение душевных состояний. В следующем разделе я рассмотрю два других варианта, при которых акцент падает на передачу своих душевных состояний другим или их понятность для других. Общим для всех этих видов выражения душевных состояний или установок является их *непроизвольность*.

Толстой последовательно изображает эти формы антикартезианства как непроизвольное выражение.

Приступая к рассмотрению этой проблематики, вернемся к самому началу романа и к характеру Облонского. Жена Облонского Долли только что нашла записку, свидетельствующую о его неверности, и уличила его.

С ним [Степаном Аркадьичем] случилось в эту минуту то, что случается с людьми, когда они неожиданно уличены в чем-нибудь слишком постыдном. Он не сумел приготовить свое лицо к тому положению, в которое он становился пред женой после открытия его вины. Вместо того чтоб оскорбиться, отречься, оправдываться, просить прощения, оставаться даже равнодушным — все было бы лучше того, что он сделал! — его лицо совершенно невольно («рефлексы головного мозга»²⁰, — подумал Степан Аркадьич, который любил физиологию), совершенно невольно вдруг улыбнулось привычною, доброю и потому глупою улыбкой.

²⁰ «Рефлексы головного мозга» (1866, первая публикация: «Медицинский вестник», 1863, № 47, с. 461–484; № 48, с. 493–512) — название книги И. М. Сеченова (1829–1905), которая произвела сильное впечатление на современников. «На “Рефлексы” ссылались, о них говорили и спорили всюду и все, кто знал о них хотя бы понаслышке» [Бабаев 1981: 478]. (На этот факт обращают внимание и переводчики романа на английский язык. — *Примеч. пер.*)

Эту глупую улыбку он не мог простить себе. Увидав эту улыбку, Долли вздрогнула, как от физической боли, разразилась, со свойственною ей горячностью, потоком жестоких слов и выбежала из комнаты. С тех пор она не хотела видеть мужа (18: 5).

Пафос этой трагикомической сцены во многом обусловлен драмой, написанной на холсте лиц супружеской пары. Привычная мимическая реакция Облонского, можно сказать, упреждает формирование намеренной, целенаправленной реакции на поведение жены. Ее можно рассматривать как оборотную сторону притворности и притворства, когда внешнее поведение человека скрывает его интенциональное состояние; обе возможности задают декартово разделение. Но «глупая улыбка» Облонского непреднамеренна: это физиологический «рефлекс головного мозга», возникающий каузально, а не интенционально, следовательно не нормативно²¹. Поэтому Облонский в то же время упрекает себя за то, что не выразил того, что должен был бы выразить. Рассказчик же, в свою очередь, объясняет непроизвольное действие Облонского, исходя не только из физической причинности, но и из обычаев или привычек, типичных для тех, кто оказывается в таких обстоятельствах. Точно так же рассказчик объясняет поступок Долли как привычный, как проявление «свойственной

²¹ В частности, у Облонского как у комического персонажа душевные состояния, как представляется, служат простыми следствиями физических причин. Еще один пример: «Окончив газету, вторую чашку кофе и калач с маслом, он встал, стряхнул крошки калача с жилета и, расправив широкую грудь, радостно улыбнулся, не оттого, чтоб у него на душе было что-нибудь особенно приятное, — радостную улыбку вызвало хорошее пищеварение» (18: 10). Здесь возникает параллель, «сцепление» между двумя персонажами второго плана: Облонским и Карениным. Душевная жизнь и поведение Облонского слишком часто обусловлены физическими причинами; у Каренина же они слишком часто определяются кодами и привычками поведения, вначале — светского общества и чиновничества, позже — церкви. Например, нам рассказывают, почему он сделал предложение Анне: что ему внушили, «что долг чести обязывает его сделать предложение», и что его «отношения к этим лицам [знакомым Каренина] были заключены в одну твердо определенную обычаем и привычкой область, из которой невозможно было выйти» (19: 78).

ей горячности», но затем метафорически уподобляет его физико-причинной реакции: она «вздрагнула, как от физической боли» (18: 5). Таким образом, в этом коротком эпизоде описаны два уровня непроизвольного выражения: физически обусловленные выражения (т. е. вздрагивание от боли, «рефлексы головного мозга»), которые не поддаются сдерживанию нормативностью, и привычные и общепринятые выражения, которые такому сдерживанию поддаются. Непроизвольные действия, реакции, выражения — короче говоря, поведение в целом — это род, подразделяющийся по меньшей мере на два вида: *физиологические рефлексы* (которые объясняются каузально-диспозиционными законами природы) и *привычное поведение* (которое объясняется «второй натурой», то есть привитием культурных диспозиций). В первых главах романа Толстой дает понять, что эта проблематика будет основополагающей также для Левина, который во время приезда в Москву наблюдает, как его сводный брат ведет спор с известным профессором философии:

Профессор вел жаркую полемику против материалистов, а Сергей Кознышев с интересом следил за этою полемикой и, прочтя последнюю статью профессора, написал ему в письме свои возражения; он упрекал профессора за слишком большие уступки материалистам. И профессор тотчас же приехал, чтобы столкнуться. Речь шла о модном вопросе: есть ли граница между психическими и физиологическими явлениями в деятельности человека и где она?

<...>

Левин встречал в журналах статьи, о которых шла речь, и читал их, интересуясь ими, как развитием знакомых ему, как естественнику, по университету основ естествознания, но никогда не сближал этих научных выводов о происхождении человека как животного, о рефлексах, о биологии и социологии с теми вопросами о значении жизни и смерти для себя самого, которые в последнее время чаще и чаще приходили ему на ум.

Слушая разговор брата с профессором, он замечал, что они связывали научные вопросы с задушевными, несколько раз почти подходили к этим вопросам, но каждый раз, как только они подходили близко к самому главному, как

ему казалось, они тотчас же поспешно отдалялись и опять углублялись в область тонких подразделений, оговорок, цитат, намеков, ссылок на авторитеты, и он с трудом понимал, о чем речь (18: 27–28).

Далее мы увидим, что Левин находит собственное решение этой проблематики, но пока нам достаточно того, что Толстой задает проблематику — проведение границы между физическим и интенциональным в душевной жизни человека — и исследует ее, исходя из физической причинности и сформированности привычек.

Толстой проводит и дальнейшее разграничение, возможно под влиянием чтения Шопенгауэра. Похоже, что Толстой поддерживает концепцию психофизической причинности в том смысле, что бессознательное или, проще говоря, «волнение» или «чувство» может выражаться также и произвольно — как правило, в противовес «разуму». Так, в шестой части «Анны Карениной» Сергей Иванович и Варенька используют поход за грибами как предлог, чтобы выполнить ожидание общества, что он сделает ей предложение, поскольку он рассудил, что она будет хорошей партией, а она молчаливо поощряла его вывод²². Каждый из них знает, что от них ожидается, и все же каждый произвольно поступает вопреки ожиданиям. Вместо того чтобы выказывать спокойную благопристойность, которой требует светский этикет, чтобы дать возможность претенденту приступить к интимной теме, Варенька *«против своей воли, как будто нечаянно»*, продолжает говорить о грибах. Точно так же Сергей *«хотел воротить ее к первым словам, которые она сказала о своем детстве; но, как бы против воли своей, помолчав несколько времени, сделал замечание на ее последние слова»*. Эпизод продолжается:

Он повторял себе и слова, которыми он хотел выразить свое предложение; но вместо этих слов, по какому-то неожиданно пришедшему ему соображению, он вдруг спросил:

²² Волнение Вареньки перед ожидаемым предложением также вызывает физиологические проявления: «чувствовала, что краснеет, бледнеет и опять краснеет» (19: 137).

— Какая же разница между белым и березовым?

Губы Вареньки дрожали от волнения, когда она ответила:

— В шляпке нет разницы, но в корне.

И как только эти слова были сказаны, и он и она поняли, что дело кончено, что то, что должно было быть сказано, не будет сказано, и волнение их, дошедшее пред этим до высшей степени, стало утихать.

<...>

Вареньке было и больно и стыдно, но вместе с тем она испытывала и чувство облегчения.

Возвратившись домой и перебирая все доводы, Сергей Иванович нашел, что он рассуждал неправильно. Он не мог изменить памяти Marie (19: 138).

В этом тонком психологическом исследовании обе стороны, по сути, испытывают облегчение от того, что не повели себя так, как велели им разум и сознание, в конце концов признав, что их неосознанные, произвольные²³ действия были на самом деле истинным выражением их бессознательного. В этом случае их самоинтерпретация подверглась короткому замыканию реального выражения²⁴.

5. Мы выбрали несколько примеров, где Толстой показывает произвольное выражение душевных состояний, которое подрывает картезианское разделение, предполагаемое интерпретизмом: формы физически обусловленных выражений (таких, как «покраснеть», «вздрыгнуть») и те, которые являются привычны-

²³ Конечно, согласно метафизике Шопенгауэра, их действия послужили выражением их глубинной, бессознательной и непостижимой воли.

²⁴ Исследователи кардинальным образом расходятся в интерпретации этого эпизода. Дж. Вир полагает, что изначальное единство влюбленных было нарушено тем, что они поддались условностям: «неудавшееся предложение — это не коммуникативная неудача, а пример убожества условностей, которые теперь взяли верх над злополучной парой... Они предают свою любовь, потому что полагают, что она будет развиваться сама собой», тогда как на самом деле она требует «умения и труда» [Weir 2011: 134]. Напротив, Э. Манделкер прочитывает сцену как явную назидательную критику, где Толстой «парирует викторианские мучительные условности исконно русской версией сюжета ухаживания, сценой “антипредложения”» [Mandelker 1993: 169].

ми и общепринятыми реакциями. Такие формы непроизвольного выражения сокращают предполагаемый разрыв между ментальной сферой интенциональности и внешней сферой наблюдаемого поведения. Толстой также рассматривает формы непроизвольного выражения по другую сторону предполагаемого разделения — примеры или акты непосредственного, непроизвольного понимания одного персонажа другим; и я утверждаю, что эти формы непосредственного, нерассуждающего и непроизвольного понимания в «Анне Карениной» представляют собой ростки мыслей, которые будут (как мы увидим в главе 3) более полно развиты в «Что такое искусство?».

На самом деле я готов утверждать, что такие случаи представляют собой одно из главных «сцеплений» романа, соединяющих сюжетные линии Анны и Вронского, с одной стороны, и Кити и Левина — с другой в зеркальном порядке: в начале романа Анна и Вронский испытывают непосредственное, непроизвольное взаимопонимание, которое впоследствии вырождается в непонимание, скептическое сомнение и (несостоятельную) интерпретацию; напротив, Кити и Левин вначале неверно понимают друг друга, прежде чем в конце концов достичь такого же непосредственного взаимопонимания. Вот как Толстой описывает первую встречу Анны с Вронским:

В этом коротком взгляде Вронский успел заметить сдержанную оживленность, которая играла в ее лице и порхала между блестящими глазами и чуть заметной улыбкой, изгибавшею ее румяные губы. Как будто избыток чего-то так переполнял ее существо, что *мимо ее воли* выражался то в блеске взгляда, то в улыбке. Она потушила умышленно свет в глазах, но он светился против ее воли в чуть заметной улыбке (18: 66) (курсив мой. — Г. П.).

И при второй встрече Анны и Вронского:

Каждый раз, как он говорил с Анной, в глазах ее вспыхивал радостный блеск, и улыбка счастья изгибала ее румяные губы. *Она как будто делала усилие над собой, чтобы не*

выказывать этих признаков радости, но они сами собой выступали на ее лице. Кити посмотрела на него и ужаснулась. То, что Кити так ясно представлялось в зеркале ее лица, она увидела на нем.

<...>

И на лице Вронского, всегда столь твердом и независимом, она видела то поразившее ее выражение потерянности и покорности, похожее на выражение умной собаки, когда она виновата.

Анна улыбалась, и улыбка передавалась ему. Она задумывалась, и он становился серьезен (18: 87, 88) (курсив мой. — Г. П.).

А когда Вронский встретил Анну на Московском вокзале, «невольное первое слово его сказало ей то самое, что он думал» (18: 111). Любимое слово Толстого для обозначения непосредственного понимания душевного состояния (чувств или мыслей) другого — «общение», а глагол, описывающий акт такого непосредственного (то есть неинтерпретируемого, неинференциального) невольного понимания — «сообщаться». Вот несколько примеров, где речь идет об Анне и Вронском.

Его восприятие ее стыда:

Стыд пред духовною наготою своей давил ее и сообщался ему (18: 158).

Его восприятие ее ужаса от того, что она отвергнута светским обществом:

— Какое счастье! — с отвращением и ужасом сказала она, и ужас невольно сообщился ему (Там же).

Но именно тогда, когда их отношения сходят на нет под давлением светского общества, отвергающего Анну, эти невольные «сообщения» начинают *неправильно пониматься, неправильно интерпретироваться.*

Вронский узнает о ее беременности:

Но она ошиблась в том, что он понял значение известия так, как она, женщина, его понимала. При этом известии он с удесятеренною силой почувствовал припадок этого странного, находившего на него чувства омерзения к кому-то; но вместе с тем он понял, что тот кризис, которого он желал, наступил теперь, что нельзя более скрывать от мужа, и необходимо так или иначе разорвать скорее это неестественное положение. Но, кроме того, ее волнение физически сообщалось ему (18: 198).

И непосредственное восприятие Вронским ее тревоги (после того как муж ответил отказом на ее просьбу о разводе), притом что он не понимает причины или оснований этой тревоги:

В присутствии ее он не имел своей воли: не зная причины ее тревоги, он чувствовал уже, что та же тревога невольно сообщалась и ему (18: 332).

Отношение Вронского к своей скаковой лошади Фру-Фру предвосхищает фатальное непонимание, которое позже возникнет с Анной — это выражено даже на лексическом уровне:

Вронскому по крайней мере показалось, что она поняла все, что он теперь, глядя на нее, чувствовал.

<...>

Волнение лошади сообщилось и Вронскому; он чувствовал, что кровь прилиwała ему к сердцу и что ему так же, как и лошади, хочется двигаться, кусаться; было и страшно и весело (18: 192)²⁵.

Хотя Вронский произвольно и непосредственно понимает Фру-Фру так же легко, как и Анну, он совершит роковую ошибку, не предугадав движение лошади во время прыжка, и ломает ей спину с непоправимыми последствиями. Одним из ранних сим-

²⁵ Ср. несколькими страницами ниже, где речь идет о встрече Вронского с Анной: «Но, кроме того, ее волнение физически сообщалось ему» (19: 198).

птомов трещин, возникающих в отношениях Анны и Вронского, является возникающая у них потребность интерпретировать или «читать» выражения друг друга.

Но она не слушала его слов, она читала его мысли по выражению лица. Она не могла знать, что выражение его лица относилось к первой пришедшей Вронскому мысли — о неизбежности теперь дуэли. Ей никогда и в голову не приходила мысль о дуэли, и поэтому это мимолетное выражение строгости она объяснила иначе (18: 332).

Это ухудшение взаимопонимания в конце концов приводит к тому, что Анне приходится не только интерпретировать, но и *угадывать* смысл внешнего поведения Вронского:

Но не только холодный, злой взгляд человека преследуемого и ожесточенного блеснул в его глазах, когда он говорил эти нежные слова.

Она видела этот взгляд и верно угадала его значение.

«Если так, то это несчастье!» — говорил этот его взгляд. Это было минутное впечатление, но она никогда уже не забыла его (19: 246).

Эти эпизоды, возможно, предполагают, что неудача произвольного, непосредственного понимания является не результатом, а условием картезианского разделения. То есть что-то в нашем повседневном общении друг с другом должно было разладиться, чтобы внутренние интенциональные состояния и внешняя видимость расходились таким образом, что появляется первая тень картезианства и вытекающего из него интерпретизма.

Толстой уделяет больше внимания описанию сцен непосредственного, произвольного взаимопонимания между Кити и Левиным, диаметрально противоположных растущему недоверию и непониманию — зарождающемуся скептицизму — между Анной и Вронским²⁶. Для этого также избран глагол «сообщаться».

²⁶ Причин, по которым между Анной и Вронским закрадывается скептическое сомнение, множество, и их рассмотрение завело бы нас слишком далеко, в область самообмана (например, умышленный отказ Анны осознавать свое

Она [Кити] сморщила лоб, стараясь понять. Но только что он начал объяснять, она уже поняла.

— Я понимаю: надо узнать, за что он спорит, что он любит, тогда можно...

Она вполне угадала и выразила его дурно выраженную мысль. Левин радостно улыбнулся: так ему поразителен был этот переход от запутанного многословного спора с Песцовым и братом к этому лаконическому и ясному, без слов почти, сообщению самых сложных мыслей²⁷ (18: 417).

Венец их непосредственного и непроизвольного взаимопонимания — эпизод, случившийся в день их свадьбы. Церковный обряд кажется Левину бессмысленным, и его сознание замыкается в себе, оторвавшись от окружающих его людей и событий. И вскоре после этого в его мыслях возникает самое настоящее картезианское сомнение:

«Но знаю ли я ее мысли, ее желания, ее чувства?» — вдруг шепнул ему какой-то голос. Улыбка исчезла с его лица, и он задумался. И вдруг на него нашло странное чувство. На него нашел страх и сомнение, сомнение во всем (19: 11).

положение или Вронский, мнящий себя художником). Одна из причин, однако, безусловно связана с волей и выражается в форме противодействующих желаний. Увлеченность Вронского Анной приводит к утрате его полковых и светских связей, правил и кодов, внутри которых он осознал себя и среди которых чувствует себя своим. Когда он все это теряет, его желание перемещается с предмета на предмет и он начинает терять интерес к Анне. «Вронский <...> был доволен, но недолго. Он скоро почувствовал, что в душе его поднялись желания желаний, тоска. Независимо от своей воли, он стал хвататься за каждый мимолетный каприз, принимая его за желание и цель. <...> вне того круга условий общественной жизни, который занимал время в Петербурге. <...> И как голодное животное хватается всякий попадающийся предмет, надеясь найти в нем пищу, так и Вронский совершенно бессознательно хватался то за политику, то за новые книги, то за картины» (19: 32).

Наконец Вронский обнаруживает, что не может высказывать Анне свои сокровенные мысли, и они перестают понимать друг друга по взглядам. Такой крах взаимопонимания влечет за собой не что иное, как картезианское разделение: «[Вронский] не упрекал ее словами, но в душе своей он упрекал ее» (19: 122).

²⁷ Непосредственно после этого они играют в салонную игру, где требуется угадывать слова и фразы по первым буквам, заданным партнером. Позже они в разговоре завершают высказывания друг за друга.

Терапевтический ответ — *не* обдуманый аргумент, который доказал бы беспочвенность его сомнений, а скорее непосредственное понимание ею состояния его души: «Она сказала ему, что она любит его за то, что она понимает его всего, за то, что она знает, что он должен любить, и что все, что он любит, все хорошо» (19: 12). Во время обряда венчания и Кити, и Левин путаются и ошибаются в ритуальных действиях, которые должны производить. Хотя Кити не понимает слов благословения,

улыбка радости, сообщавшаяся невольно всем смотревшим на нее, сияла на ее просветлевшем лице; и тогда Левин оглянулся на нее и был поражен тем радостным сиянием, которое было на ее лице; и чувство это невольно сообщилось ему. Ему стало, так же как и ей, светло и весело. <...> Искра радости, зажегшаяся в Кити, казалось, сообщилась всем бывшим в церкви. Левину казалось, что и священнику и дьякону, так же как и ему, хотелось улыбаться (19: 24).

Искусственность и непонятность церковной литургии и вызывает у Кити и Левина желание истолковать их, и отбивает это желание, тогда как счастье Кити тотчас же непроизвольно понимается и разделяется всеми, кто ее видит, без всякой надобности истолковывать ее наружность или поведение. Это третий способ, которым, так сказать, вытесняются внутренний и внешний аспекты картезианского разделения, — и это, *in nuce*²⁸, и есть та роль, которую Толстой будет, как мы увидим, приписывать «подлинному искусству» в «Что такое искусство?».

В «Анне Карениной» форма непосредственного понимания и передачи смысла, лексически отмеченная глаголом «сообщаться», имплицитно противопоставляется другому глаголу — «заражать», который составляет четвертую и последнюю форму отрицания картезианства в романе, ту, что будет развита в фундаментальную эстетическую концепцию в «Что такое искусство?». Если «сообщаться», как представляется, ограничивается случаями, когда воспринимающий непосредственно понимает и разделяет душевное состояние другого, «заражать» относится к непо-

²⁸ В самом существенном (лат.). — Примеч. пер.

средственному социально-физиологическому подражанию, подходящим примером или сравнением для которого может служить заразительность зевоты или смеха:

...Бетси, видимо, хотела, но не могла удержаться и разразилась тем заразительным смехом, каким смеются редко смеющиеся люди. — Надо у них спросить, — проговорила она сквозь слезы смеха.

— Нет, вы смеетесь, — сказала Анна, тоже невольно заразившаяся смехом, — но я никогда не могла понять. Я не понимаю тут роли мужа²⁹ (18: 314).

И Левин видел, что [лакей] Егор находится тоже в восторженном состоянии и намеревается высказать все свои задушевные чувства.

— Моя жизнь тоже удивительная. Я сызмальства... — начал он, блестя глазами, очевидно заразившись восторженностью Левина, так же как люди заражаются зевотой (18: 422).

А далее, в части 6, «заразительный смех» станет практически лейтмотивом второстепенного комического персонажа Весловского, молодого, толстого, компанейского аристократа из окружения Облонского — он мажет из охотничьего ружья и гоняется за крестьянскими девушками:

Весловский был так наивно огорчен сначала и потом так смеялся добродушно и увлекательно их общему переполоху, что нельзя было самому не смеяться (19: 153).

Весловский <...> сидел в середине избы и, держась обеими руками за лавку, с которой его стаскивал солдат, брат хозяйки, за облитые тиной сапоги, смеялся своим заразительно веселым смехом (19: 160).

²⁹ Для полноты картины отметим: Толстой не всегда строго соблюдает разницу в употреблении этих слов. В одном месте мы читаем: «Варенька, чего еще Кити никогда не видала, раскисала от слабого, но сообщающегося смеха, который возбуждали в ней шутки князя» (18: 246) — не «заразительного». В конце концов, Толстой писал и выстраивал роман несколько лет, и он все же не философ, которого положение обязывает придерживаться последовательной терминологии.

Что-то Степан Аркадьич говорил про свежесть девушки, сравнивая ее с только что вылупленным свежим орешком, и что-то Весловский, смеясь своим заразительным смехом, повторял, вероятно, сказанные ему мужиком слова: «Ты своей как можно помогайся!» (19: 165).

Эти употребления глагола «заражать», по-видимому, означают просто *каузальную* связь: произвольное подражание, которое может вообще не передавать никакого значимого содержания. То же самое, если взглянуть на хрестоматийные случаи «заразительного» воздействия зевоты или смеха: реципиент может не чувствовать усталости и не считать что-то смешным, но эффект тем не менее возникает. Как каузальное отношение, заражение происходит произвольно *не потому*, что желание интерпретировать было подавлено, а в первую очередь просто потому, что воля здесь не может быть задействована, реакция непреднамеренна и нормативное отношение невозможно.

Таким образом, «заражение», по-видимому, является восприятием, противоположным произвольному физиологически обусловленному акту, которое мы рассмотрели в предыдущем разделе: оно происходит *независимо* от воли человека и в этом смысле произвольно. Но «сообщение», по-видимому, должно обозначать более сложное отношение, поскольку в рассмотренных нами случаях оно имеет место там, где скептические сомнения и воля к интерпретации не были, *хотя и могли быть* вызваны. И в то время как «заражение» может происходить и при отсутствии какого-либо определенного душевного состояния, то «сообщаемое» есть отчетливое душевное состояние — часто чувство или волнение, но иногда также мысль или убеждение. И представляется, что эти различные душевные состояния поддаются нормативному ограничению, рассмотренному выше. В принципе можно ошибиться в том, что именно сообщается, или — как мы видели в случае Вронского и Анны — понять передаваемое чувство, но не понять его причины или мотива. Эти различия сыграют важную роль в нашем прочтении последних произведений Толстого.

6. В «Анне Карениной» Левин, как и Толстой, ищет исцеления от метафизического семантического скептицизма, сопутствующего картезианской структуре. Если друзья Толстого называли его «глубочайшим скептиком»³⁰, то вспомним Левина на исповеди накануне свадьбы: «Мой главный грех есть сомнение. Я во всем сомневаюсь и большею частью нахожусь в сомнении» (19: 6). Левин, который, как и Толстой, «находи[т], что [железные] дороги бесполезны» (19: 161), приходит, подобно Витгенштейну, к «терапевтическому решению»: он преодолевает кризис, подавив свою волю к постановке скептического вопроса после того, как он переживает несколько случаев понимания, для которого не требуется интерпретация как ступень между внешним поведением и внутренним интенциональным состоянием, случаев непосредственного, непроизвольного понимания: примечателен момент, когда он и Кити пытаются следовать коду, который официально освящает их союз во время обряда венчания.

В отличие от других персонажей романа Левин вступает в совершенно индивидуалистическое и даже номиналистическое отношение к правилам и ролям. То есть, в то время как другие персонажи и их сюжетные линии определяются возможностями, предоставляемыми внутренней / внешней структурой душевного состояния / поведения, Левин и его сюжетная линия ставят под вопрос саму структуру. Растущий скептицизм Левина в отношении ответов на основополагающие вопросы жизни, предлагаемых номологической наукой и церковной доктриной, приводит его в конечном итоге как к отказу от кодифицированных ролей, так и к приверженности авторефлексивному номинализму:

- Ты, я вижу, решительно ретроград.
- Право, я никогда не думал, кто я. Я — Константин Левин, больше ничего (18: 179).

Номинализм Левина коренится (как сказали бы Толстой и его рассказчик) в его знании «жизни», не стесненной не к месту

³⁰ Это определение, данное А. В. Амфитеатовым, цитирует Б. М. Эйхенбаум [Эйхенбаум 2009: 584].

применяемыми универсальными законами или принципами³¹. Так, обсуждая со своим братом Сергеем Ивановичем Кознышевым «народ», Левин быстро начинает противоречить сам себе, и рассказчик представляет этот факт как подтверждение реального, личного знакомства Левина с народом как отдельными людьми:

Константин Левин, если б у него спросили, любит ли он народ, решительно не знал бы, как на это ответить. Он любил и не любил народ так же, как и вообще людей <...> он не имел никакого определенного суждения о народе, и на вопрос, знает ли он народ, был бы в таком же затруднении ответить, как на вопрос, любит ли он народ. Сказать, что он знает народ, было бы для него то же самое, что сказать, что он знает людей. Он постоянно наблюдал и узнавал всякого рода людей и в том числе людей-мужиков, которых он считал хорошими и интересными людьми, и беспрестанно замечал в них новые черты, изменял о них прежние суждения и составлял новые. Сергей Иванович напротив. Точно так же, как он любил и хвалил деревенскую жизнь в противоположность той, которой он не любил, точно так же и народ любил он в противоположность тому классу людей, которого он не любил, и точно так же он знал народ как что-то противоположное вообще людям. В его методическом уме ясно сложились определенные формы народной жизни, выведенные отчасти из самой народной жизни, но преимущественно из противоположения. Он никогда не изменял своего мнения о народе и сочувственного к нему отношения.

В случавшихся между братьями разногласиях при суждении о народе Сергей Иванович всегда побеждал брата именно тем, что у Сергея Ивановича были определенные понятия

³¹ Ср. реакцию Левина на западные трактаты по политической экономии и сельскому хозяйству: «...он нашел выведенные из положения европейского хозяйства законы; но он никак не видел, почему эти законы, не приложимые к России, должны быть общие. То же самое он видел и в социалистических книгах: или это были прекрасные фантазии, но неприложимые, которыми он увлекался, еще бывши студентом, — или поправки, починки того положения дела, в которое поставлена была Европа и с которым земледельческое дело в России не имело ничего общего» (18: 361).

о народе, его характере, свойствах и вкусах; у Константина же Левина никакого определенного и неизменного понятия не было, так что в этих спорах Константин всегда был уличаем в противоречии самому себе (18: 252–253).

Отсутствие у Левина «определенных и неизменных» принципов сопровождается его способностью испытывать эмпатию к собеседнику-оппоненту:

Он часто испытывал, что иногда во время спора поймешь то, что любит противник, и вдруг сам полюбишь это самое и тотчас согласишься, и тогда все доводы отпадают, как ненужные; а иногда испытывал наоборот: выскажешь, наконец, то, что любишь сам и из-за чего придумываешь доводы, и если случится, что выскажешь это хорошо и искренно, то вдруг противник соглашается и перестает спорить. Это-то самое он хотел сказать (18: 417).

В сходной ситуации, когда двое земских деятелей пытаются разобраться с двумя противоречащими друг другу слухами о позиции государя по некоему вопросу, эта способность получает имя — «*придумывание*», или воображение: «Левин постарался придумать такое положение, в котором и те и другие слова могли быть сказаны, и разговор на эту тему прекратился» (19: 254–255).

Воображение Левина находится в обратной зависимости от его скептицизма и в конечном счете становится для него спасительным ответом. Обдумывая модные тогда материалистические доктрины поведения, Левин задается вопросом не только об их обоснованности, но именно об *отношении к этим доктринам их сторонников*:

Более всего его при этом изумляло и расстраивало то, что большинство людей его круга и возраста, заменив, как и он, прежние верования такими же, как и он, новыми убеждениями, не видели в этом никакой беды и были совершенно довольны и спокойны. Так что, кроме главного вопроса [«Если я не признаю тех ответов, которые дает христианст-

во на вопросы моей жизни, то какие я признаю ответы?», Левина мучали еще другие вопросы: искренни ли эти люди? не притворяются ли они? (19: 368)³².

Здесь мы можем расценить мысли и поступки Левина как предвосхищение двух витгенштейновских ответов на метафизический семантический скептицизм. Первый витгенштейновский ответ, заложенный в терапевтическом решении Левина, состоит в неспособности персонажа представить себе даже *смысл* скептического вопроса, не говоря уже о его решении. Терапевтическое решение состоит в открытии бессмысленности сомнения: ведь сама логическая форма вопроса такова, что непонятно, что логически *могло бы* ей удовлетворить. Такого рода разложение скептицизма проходит через все сочинения Витгенштейна, от начала до конца. В «Трактате» он пишет:

6.51. Скептицизм *не* неопровержим, но явно бессмыслен, поскольку он пытается сомневаться там, где невозможно спрашивать.

Ибо сомнение может существовать только там, где существует вопрос; вопрос — только там, где существует ответ, а ответ — лишь там, где нечто *может* быть *высказано* [Витгенштейн 1994, 1: 72].

Витгенштейн имплицитно проводит различие между чувством или душевным состоянием сомнения и тем, что можно было бы

³² Заметим, что второстепенный персонаж, по фамилии Свяжский, чьи мысли полностью расходятся с поступками, служит контрастом для рефлексии Левина: «Свяжский был один из тех, всегда удивительных для Левина людей, рассуждение которых, очень последовательное, хотя и никогда не самостоятельное, идет само по себе, а жизнь, чрезвычайно определенная и твердая в своем направлении, идет сама по себе, совершенно независимо и почти всегда вразрез рассуждениям» (см. также: «так и не найдет он связи жизни этого человека с его мыслями»). Кроме того, это «сцепление» имеет еще один набор узлов, сосредоточенных вокруг использования в романе слов «притворство» и «притворяться», которое я не буду здесь прослеживать — упомяну только, что дети Долли не испытывают к Левину чувства застенчивости, как к «взрослым притворяющимся людям», потому что «притворства не было в нем и признака» (19: 282).

назвать законным сомнением, сомнением, при котором допускается возможность выражения и, следовательно, возможное решение: «Для ответа, который невозможно высказать, нельзя также высказать и вопрос» [Там же: 72]. То есть законный вопрос допускает возможный ответ; сам вопрос послужит частью четко сформулированной понятийной структуры, которая также содержит в себе предполагаемую формулировку ответа, коль скоро он существует. Ответ может не содержать окончательного решения (как ответ на вопрос: «Сколько песчинок существует во Вселенной?»), но мы понимаем, как должен выглядеть ответ, удовлетворяющий этому вопросу, потому что вопрос «живет» в рамках языковой игры, имеющей для нас смысл (подсчет дискретных физических единиц).

В процитированном выше отрывке Витгенштейн также утверждает, что ответом может считаться лишь то, что может быть высказано. Если это не может быть высказано, то это бессмыслица, как она понимается в «Трактате»: использование языка, не имеющего понятийной опоры. Следовательно, если на вопрос скептика не существует возможного ответа, — если мы не можем представить себе, как будет выглядеть возможный ответ, — значит вопрос бессмыслен: для него не существует ответа, который мог бы быть истинным или ложным, поскольку сам вопрос не имеет смысла (как вопрос: «Сколько песчинок верит в Бога?»). В последний год жизни, уже отказавшись от логической метафизики «Трактата» в пользу языковых игр, Витгенштейн размышлял над скептическим вопросом идеалиста: «Откуда я знаю, что этот мир существует?» и практическим ответом Дж. Э. Мура, помававшего руками перед его лицом: «Вот одна рука, а вот — другая».

Еще одно замечание Витгенштейна:

Вопрос идеалиста звучал бы примерно так: «На каком основании я не сомневаюсь в существовании своих рук?» <...> Но тот, кто задает подобный вопрос, упускает из виду, что сомнение в существовании имеет смысл лишь в той или иной языковой игре. Поэтому, прежде чем принимать сомнение за чистую монету, следовало бы спросить, во что оно вылилось бы на деле [Витгенштейн 1994, 1: 327].

Р. Фогелин дает этому понятное разъяснение:

Трудность ответа на вызов скептика <...> состоит в том, что аргументы, которые я приведу, ничем не превосходят утверждение, которое я пытаюсь отстоять. Постановка именно таких вопросов входит в тактику скептика. Но там, где сомнение ничем не ограничено, ничто не может быть использовано для его разрешения. Здесь претензии на знание или сомнение будут неуместны, бесполезны и, следовательно, по Витгенштейну, бессмысленны. Таким образом, мы приходим к позиции, что осмысленные сомнения могут возникать, вопросы — задаваться, ответы — даваться и т. д. только в контексте языковой игры, которая придает этим действиям содержание. Хитрость скептика состоит в том, чтобы задавать вопросы и заставлять других давать на них ответы вне контекста конкретной языковой игры. В этом, как я полагаю, и состоит основной ответ Витгенштейна на скептицизм [Fogelin 1987: 232–33].

«Текучесть» (по определению Л. Я. Гинзбург³³) характера Левина состоит, помимо прочего, в его постоянных попытках придумать, каким образом пропозиции могут обретать смысл. Но именно это умение избавляет Левина от его скептического кризиса, так как он начинает понимать, что требования скептика объяснить ему, в чем смысл жизни или что есть добро, сформулированные таким образом, бессмысленны: он не в состоянии «придумать» даже, как может выглядеть разумный ответ, и поэтому возвращает вопрос о значении на подобающее ему место — в сообщество, внутри которого этот вопрос задается:

Я искал ответа на мой вопрос. А ответа на мой вопрос не могла мне дать мысль, — она несоизмерима с вопросом. Ответ мне дала сама жизнь, в моем знании того, что хорошо

³³ [Гинзбург 1977: 426]; см. также [Скафтымов 1972: 144–145] и дневниковую запись Толстого от 21 марта 1898 года: «Как бы хорошо написать худож[ественное] произведение, в к[отором] бы ясно высказать текучесть человека, то, что он, один [и] тот же, то злодей, то ангел, то мудрец, то идиот, то силач, то бессильнейшее существо (53: 187).

и что дурно. А знание это я не приобрел ничем, но оно дано мне вместе со всеми, дано потому, что я ниоткуда не мог взять его (19: 379) (курсив Л. Т.).

Скептическое сомнение Левина не разрешается, а *разрушается* осознанием, что не существует ничего *способного* разрешить его сомнение, что радикальное скептическое сомнение, по сути, не имеет смысла, оно бессмысленно, потому что невозможно придумать такие аргументы или обоснования, которые могли бы его разрешить.

Второй витгенштейновский ответ скептику также может послужить комментарием к раздумьям Левина: требовать последнего обоснования, окончательного объяснения для наших языковых игр (например, левинское «В чем смысл жизни? что есть добро?») — значит выйти за пределы мира, который мы все осмысленно населяем, и попытаться посмотреть на него с невозможной, несуществующей «сторонней» позиции *überhaupt*³⁴. Но, говорит Витгенштейн, «вопросы, которые мы ставим, и наши сомнения зиждутся на том, что для определенных предложений сомнение исключено, что они словно петли, на которых держится движение остальных [предложений]» [Витгенштейн 1994, 1: 302]³⁵. Эти петли — наши повседневные, очевидные общие места и привычки — и служат той «скальной породой», ниже которой мы не можем спуститься не потому, что они метафизически священны, а просто потому, что они представляют собой основные сцепки, из которых состоит наше социальное поведение. Не существует адекватного ответа на вопрос: «Почему дорожный указатель указывает *сюда*, а не *туда*?» — кроме «Так у нас принято»³⁶. Мы можем подвергать сомнению наши общие базовые убеждения и практики, но ниже уровня нашего общего ощущения их необ-

³⁴ Это удачное выражение Дж. Макдауэлла (*überhaupt* здесь может быть переведено как «над схваткой». — *Примеч. пер.*).

³⁵ Некоторые примеры, которые можно найти у Витгенштейна: описать что-либо, назвать что-либо, измерить что-либо, следовать дорожному указателю, отдавать команду или выполнять ее, понимать выражение лица человека.

³⁶ См. «Философские исследования», §§ 85, 454 [Витгенштейн 1994, 1: 119, 217].

ходимости мы не найдем никаких фиксированных точек³⁷. Вот что, на мой взгляд, имеет в виду Левин, когда говорит, что эти вещи не могут быть познаны разумом, но что они *даны*. Можно подготовить себя к принятию того, что дано, стараясь подавить свою волю к скептицизму, что равносильно подавлению своей воли к интерпретации. Непроизвольное, непосредственное понимание радости Кити, пережитое Левиным, сопоставимо с тем, как он учится работать сообща с мужиками-косцами, «отключая» собственные мысли и волю:

Левин потерял всякое сознание времени и решительно не знал, поздно или рано теперь. В его работе стала происходить теперь перемена, доставлявшая ему огромное наслаждение. В середине его работы на него находили минуты, во время которых он забывал то, что делал, ему становилось легко, и в эти же самые минуты ряд его выходил почти так же ровен и хорош, как и у Тита. Но только что он вспоминал о том, что он делает, и начинал стараться сделать лучше, тотчас же он испытывал всю тяжесть труда, и ряд выходил дурен.

<...>

...чаще и чаще приходили те минуты бессознательного состояния, когда можно было не думать о том, что делаешь. Коса резала сама собой. Это были счастливые минуты.

<...>

Чем долее Левин косил, тем чаще и чаще он чувствовал минуты забытья, при котором уже не руки махали косой, а сама коса двигала за собой все сознающее себя, полное жизни тело, и, как бы по волшебству, без мысли о ней, работа правильная и отчетливая делалась сама собой. Это были самые блаженные минуты (18: 265, 267)³⁸.

Здесь Левин, можно сказать, обретает благое умение позволять своему осознанию мира, своим сознательным мыслям и наме-

³⁷ Я считаю это утверждение одним из уроков, извлеченных из работы Дж. Макдауэлла «Витгенштейн о следовании правилу» [McDowell 1998: 221–262].

³⁸ Ср: «Проживя большую часть жизни в деревне и в близких сношениях с народом, Левин всегда в рабочую пору чувствовал, что это общее народное возбуждение сообщается и ему» (19: 374).

рениям, своей воле утихнуть; без самоосознания, самоинтерпретации, без воли в обращении с косою движения его тела сливаются с движениями крестьян. И в том и в другом случае — при восприятии настроения Кити и при вхождении в ряд косцов — Левин должен отбросить волю к интерпретации, к инференции, и просто принять то, что дано. Толстой, возможно, сигнализирует о том, что Левин начинает отказываться от скептической позиции, вытекающей из картезианской картины, тем, что воскрешает и заново оценивает «сцепление» образов — колеи, пути, рельсы («железные дороги»), — которые до сих пор использовались для метафоризации декартова разделения между разумом и миром:

Рассуждения приводили его в сомнения и мешали ему видеть, что должно и что не должно. Когда же он не думал, а жил, он не переставая чувствовал в душе своей присутствие непогрешимого судьи, решавшего, который из двух возможных поступков лучше и который хуже; и как только он поступал не так, как надо, он тотчас же чувствовал это. Так он жил, не зная и не видя возможности знать, что он такое и для чего живет на свете, и мучаясь этим незнанием до такой степени, что боялся самоубийства, и вместе с тем твердо прокладывая свою особенную, определенную дорогу в жизни (19: 373).

7. Эти витгенштейнианские озарения дают повод к краткому переосмыслению «духовного кризиса» Толстого и того, как он изображен в автобиографическом тексте «Исповедь» (1881) — это значит, что его следует рассмотреть как частный случай более общего процесса, а именно описанных выше скептических сомнений по поводу правил и ролей и их осмысленности. Во вступительной главе «Исповеди» Толстой рассказывает о том, как человек утратил веру из-за того, что, задавая скептический вопрос, почему он все еще исполняет церковные обряды, он увидел, что «там, где он думал, что есть вера, давно уже пустое место, и что потому слова, которые он говорит, и кресты, и поклоны, которые он кладет во время стояния на молитве, суть вполне

бессмысленные действия. Сознав их бессмысленность, он не мог продолжать их» (23: 3)³⁹.

И притом что Толстой предлагает богословское объяснение веры (вера придает бесконечный смысл конечному существованию человека), он также высказывает наблюдение касательно «бедных, простых, неученых людей» (народа), которое перекликается с мыслью Витгенштейна: «...суеверия же верующих из трудового народа были до такой степени связаны с их жизнью, что нельзя было себе представить их жизни без этих суеверий, — они были необходимым условием этой жизни» (23: 39). Толстой не может дать рационального обоснования ни этим верованиям, ни их взаимосвязи с жизнью этих людей, и именно это помогло ему «освободиться от соблазна праздного умствования» (23: 43).

Это, по сути, все то же терапевтическое решение скептического вопроса, признающее, что сам вопрос бессмыслен. «Исповедь» завершается весьма «витгенштейнианской» задачей «смотреть и запомнить», рассмотреть каждую из церковных доктрин в отдельности и понять, действительно ли она лишена смысла⁴⁰ или играет важную роль в личной и общественной жизни:

³⁹ Как указывалось выше, здесь видно воздействие шопенгауэровского пессимизма: «Что ж, я один с Шопенгауэром так умен, что понял бессмысленность и зло жизни?» [ПСС 23: 30].

⁴⁰ Справедливости ради следует отметить, что Толстой, похоже, не различает понятий *unsinnig* (бессмысленный) и *sinnlos* (лишенный смысла), как различает их Витгенштейн в «Трактате». Так, Толстой обнаруживает, что не в состоянии думать о бесконечных материях (материях, пребывающих вне времени и пространства, как, например, добро или ценность) внутри пространственно-временного контекста конечного, научного мышления (основанного на причинности). Он заключает: «Было что-то подобное тому, что бывает в математике, когда, думая решать уравнение, решаешь тождество. Ход размышления правилен, но в результате получается ответ: $a = a$, или $x = x$, или $0 = 0$. То же самое случилось и с моим рассуждением по отношению к вопросу о значении моей жизни. Ответы, даваемые всей наукой на этот вопрос, — только тождества» (23: 34).

Такие рассуждения в терминах «Трактата» считались бы *sinnlos*, так как представляют собой логические тавтологии: верно в своей пустоте, но бессодержательно (см. «Логико-философский трактат» 4.4611 [Витгенштейн 1994, 1: 34]). Об этом см. [Thompson 1997: 112–113; Conant 1989: 242–283].

В слушании служб церковных я вникал в каждое слово и придавал им смысл, когда мог. В обедне самые важные слова для меня были: «возлюбим друг друга да единомыслием...» Дальнейшие слова: «исповедуем отца и сына и святого духа» — я пропускал, потому что не мог понять их.

Что в учении есть истина, это мне несомненно; но несомненно и то, что в нем есть ложь, и я должен найти истину и ложь и отделить одно от другого. И вот я приступил к этому (23: 50, 57).

Итак, в этой главе я рассмотрел, как Левин справился со скептическим кризисом, который переживал во время написания романа его создатель; я также подчеркнул определенные «сцепления» между персонажами, сюжетными линиями и лексическими формами, выстроенные вокруг направлений мысли, предвосхищающих труды Витгенштейна. В частности, я выделил в романе феномен непроизвольного, непосредственного, нерассуждающего понимания — феномен, который, возможно, существенно помогает Левину примириться со своим скептицизмом. Этот феномен Толстой развил в свой единственный критерий определения «подлинного» искусства и способ привить потребителям «хорошего» искусства религиозно-этические ценности. Именно к этой замечательной эстетической теории мы сейчас и обратимся.

Глава 3

Экспрессивистская эстетическая теория. «Что такое искусство?»

Каждый большой художник захватывает, заражает нас; все, что в нас есть от тех чувств, которые в нем зазвучали, приходит в движение, а так как все мы имеем некоторое представление о великом и известную склонность к нему, то нам нетрудно вообразить, что тот же росток заложен и в нас самих.

И. В. Гете¹

Философия не может делать ничего другого, как уяснять и истолковывать существующее и возводить сущность мира, которая *in concreto*, т. е. в виде чувства, понятна всякому, — до отчетливого, абстрактного познания разума.

А. Шопенгауэр²

В предыдущей главе мы проследили, как Толстой в ходе своего «духовного кризиса» несколько непоследовательно развивал мысль о непосредственном, произвольном понимании, которая служила его реакцией на семантический скептицизм — реакцией, по сути, аналогичной ответу Левина на скептические сомнения в смысле жизни как таковом. В этой главе я обращаюсь к целостной эстетической теории, в которую Толстой развивает это направле-

¹ «Максимы и рефлексии». Пер. Н. Вильмонта, Н. Ман.

² «Мир как воля и представление». Пер. Ю. Айхенвальда.

ние мысли в трактате «Что такое искусство?»; на эту теорию он опирается в своих поздних произведениях. Эстетическую теорию Толстого можно назвать экспрессивистской, поскольку она предполагает, что произведение искусства передает свой смысл непосредственно, без необходимости интерпретации, то есть обоснования или логического оправдания. Таким образом «Что такое искусство?» в сфере эстетики представляет те же антикартезианские, антиинтерпретистские взгляды на непосредственное понимание, которые мы рассматривали в «Анне Карениной».

1. Переживая свой кризис, Толстой начал воспринимать прославившие его романы, например «Войну и мир», как «прекрасную ложь»³, и его последующие произведения демонстрируют радикальное изменение поэтики. В поздних произведениях — сказках для детей, притчах, пересказах библейских историй и житий святых, короче говоря, в литературе, которую принято называть дидактической, — Толстой избегает сюжетной, риторической и стилистической сложности в пользу минимальных выразительных средств, открыто демонстрируемого чувства и нравственного дидактизма. В повести-притче «Ходите в свете, пока есть свет» (1893) Толстой изобразил именно тот тип читательского опыта, который стремился сформировать своими произведениями позднего периода. Ведущий разгульную мирскую жизнь римлянин Юлий (действие происходит в I веке н. э.) читает раннехристианский катехизический текст «Учение двенадцати апостолов»⁴, обширный отрывок из которого цитируется в повести. Непосредственно после цитаты рассказчик продолжает:

Еще далеко не дочтя рукопись до конца, с ним случилось то, что бывает с людьми, с искренним желанием истины читающими книгу, т. е. чужие мысли, случилось то, что он

³ Ср. в письме А. А. Фету от 17/29 октября 1860 года: «Искусство есть ложь, а я уже не могу любить прекрасную ложь» (60: 358).

⁴ «Учение двенадцати апостолов» (полное название: «Учение Господа, преподаваемое народам через Двенадцать апостолов»), или «Дидахе», — памятник раннехристианской письменности, впервые изданный в 1883 году. — *Примеч. пер.*

вступил душой в общение с тем, кто внушил их. Он читал, вперед угадывая то, что будет, и не только соглашаясь с мыслями книги, но как будто сам высказывая эти мысли. С ним случилось то обыкновенное, не замечаемое нами, но таинственнейшее и значительнейшее явление в жизни, состоящее в том, что так называемый живой человек становится истинно живым, когда вступает в общение, соединяется в одно с так называемыми умершими и живет с ними одною жизнью. Душа Юлия соединилась с тем, кто писал и внушил эти мысли, и после этого общения он оглянулся на себя, на свою жизнь. И сам он и вся его жизнь показалась ему одной ужасающей ошибкой (26: 281).

В этой «аллегории чтения» бросается в глаза то, чего в ней нет: мы видим, что в ней нет никакого интерпретирующего шага; нет необходимости вдумчиво размышлять над тем, что могут означать слова, предложения, сюжет; нет надобности обосновывать правильность одного прочтения в противовес другому. Здесь нет риска ошибки, неправильного толкования, потому что, по-видимому, нет умозрительной возможности расхождения как между психологическими состояниями автора и их внешним выражением в письменном тексте, так, в свою очередь, и между самим письменным текстом и пониманием его читателем. Таким образом, здесь полностью отсутствует тот самый разрыв между интенциональным значением и пониманием, который грозил бы перерасти в более радикальный скептицизм по отношению к значению как таковому. Подобное понимание эстетического опыта, которое Толстой будет развивать и отстаивать в трактате «Что такое искусство?», можно назвать экспрессивистским: согласно такому пониманию, произведение искусства выражает или проявляет свой смысл непосредственно и, если все идет как положено, сразу же понимается адресатом. То есть в неосложненных, стандартных случаях смысл не является чем-то делимым и независимым, с чем текст не имеет неразрывной связи, служа, к примеру, посредником или иллюстрацией, — именно это позволило бы вбить скептический клин между авторской интенцией, текстом и интерпретацией.

Теория Толстого долгое время понималась как вариант *теории искусства как выражения* — традиции, возникшей в эпоху романтизма, в которой принцип выражения вытесняет принцип отображения⁵. Эту теорию обычно связывают с философией искусства, разработанной Р. К. Коллингвудом, К. Дж. Дюкассом, Дж. Дьюи и другими. Главное положение этой теории состоит в том, что произведение искусства следует понимать как выражение психологического состояния — обычно (но не обязательно) это состояние автора произведения. Психологическое состояние может быть когнитивным (например, убеждение или концепция, в традиционной терминологии — «идея») или некогнитивным (чувство, настроение, эмоция и т. д.), а средства выражения могут быть непрямыми и, следовательно, требовать интерпретации (например, метафора, символ, образ или другой троп или риторический прием). Таким образом, с этой точки зрения экспрессивизм Толстого можно рассматривать как самостоятельный вид родовой теории искусства как выражения, поскольку его концепция, безусловно, подразумевает, что психологическое состояние, выражаемое произведением искусства, — это эмоция и что выражение должно быть непосредственным, следовательно не требующим интерпретации в качестве обоснования⁶. В главе 8 мы вернемся к этой теме и рассмот-

⁵ Классические труды на эту тему: [Abrams 1971] и [Taylor 1977, гл. 1]. Общее введение в теорию эстетического выражения содержится в [Townsend 1997: 79–91; Carroll 1999: 58–106; Ridley 2003: 211–227; Graham 2005: 31–51].

⁶ Здесь важно отметить, что моя характеристика экспрессивизма отличается от семиотического разъяснения значения понятия «естественный» у Толстого, которое дает К. Поморска: «Это непосредственное, интуитивное познание и поведение, способность, которой каждый человек, который не испорчен правилами и обучением, наделен от рождения. Или... это особый способ обучения, сравнимый с изучением родного языка: процесс, основанный не на правилах, а на памяти, при котором человек запоминает ряд «текстов» в их многочисленных применениях» [Pomorska 1982: 383]. Хотя экспрессивизм и предполагает непосредственное (неинференциальное) понимание, это понимание не обязательно инстинктивно или интуитивно, в противовес выученному или приобретенному. Как будет показано в главе 8, подлинные эмоции могут выражаться как «естествен-

рим, как можно было бы оправдать эстетический экспрессивизм Толстого, должным образом модифицированный в свете аргументации этой книги, так, чтобы он мог представлять собой жизнеспособную теорию искусства как выражения. Но на данный момент все, к чему сводится мой личный экспрессивизм, — это утверждение, что существует способ понимания знаков, при котором знак непосредственно проявляет свое смысловое содержание, без необходимости прибегать к акту интерпретации — акту, в ходе которого ищется причина, основание или оправдание для того, чтобы считать, что знак имеет именно то смысловое содержание, которое он имеет. В основе поэтики поздних повестей Толстого лежит событие общения — понятие, к которому я вернусь позже, — позволяющее передавать мысли и чувства, не отягощенные искусственностью и не сбивающиеся с толку красотой; трактат «Что такое искусство?» служит их теоретическим обоснованием. В этом труде все европейские эстетические теории, сосредоточенные вокруг идеи искусства как изображения или проявления прекрасного, отвергаются в пользу экспрессивистского объяснения искусства как эмоционального воздействия.

Некоторые апологеты Толстого заявляют, что его трактат «отвергает всю традицию западной мысли о литературе и искусстве»; однако можно предположить, что подобное суждение подспудно сводит западную эстетику — или даже всю эстетику как таковую — к теориям прекрасного, игнорируя альтернативные (и тоже западные) традиции, существующие внутри эстети-

ными», так и «конвенциональными» знаками — если это не так, то большинство произведений искусства в силу своей условности не могут выражать эмоции. Представляется, что Толстой в «Что такое искусство?» время от времени становится на эту точку зрения, но я полагаю, что она неверна. Кроме того, Поморска [Pomorska 1982: 385] связывает естественную коммуникацию (как не основанную на приобретенном знании) с иконическим, а не индексальным означиванием (согласно классификации знаков Пирса), но иконическое означивание, основанное на сходстве, отличается от экспрессивизма как прямой демонстрации смыслового содержания.

ки прекрасного либо противостоящие ей⁷. Одна из таких альтернативных традиций зиждется на понятии, введенном Лонгином⁸, — «возвышенное»⁹. Согласно Лонгину, возвышенное создается «поверганием в трепет» (*δεινός*), а не усложненным стилем или образностью; он порицает Эсхила за «неожиданные обороты», которые «затуманили все», за «смелые образы», которые «нарушили только привычный порядок вместо того, чтобы вселять ужас и повергать в трепет» (3.1) [О возвышенном 1966: 8]. Далее Лонгин называет неотъемлемым признаком возвышенного «сильный и вдохновенный пафос» (8.1; ср. 12.5) [Там же: 16, 28], воодушевляющий как оратора, так и слушателей. Наконец, в то

⁷ См. [Morson 1987: 37]. Р. Шилбайорис, посвятивший целую книгу исследованию поэтики Толстого, идет еще дальше, утверждая, что «Что такое искусство?» следует прочитывать как «отход от всех общепринятых стандартов и концепций искусства, пронесенных через всю историю человечества приливной волной цивилизации», и «от всего гигантского здания эстетики, которое возводилось на протяжении долгих веков» [Silbajoris 1990: 263].

⁸ Речь идет об анонимном греческом писателе I–III веков, авторе эстетического трактата «О возвышенном», который долгое время приписывался ритору III века Кассию Лонгину; в русской традиции этого автора принято именовать Псевдо-Лонгином. — *Примеч. пер.*

⁹ Густафсон, говоря о понимании Толстым подлинного эстетического опыта как «экстатического» с точки зрения православного богословия, возможно, сам того не ведая, опирается на Лонгина, который в начале трактата «О возвышенном» предупреждает, что «цель возвышенного — не убеждать слушателей, а привести их в состояние восторга (в оригинале — *ἔκστασις*)» (1.4) [О возвышенном 1964: 6]. Густафсон восхищается у Толстого использованием гипербата (перестановка слов, род инверсии — *Примеч. пер.*) в косвенной речи для вовлечения читателя в мысли и восприятие персонажа; точно так же Лонгин превозносит гипербат как подражание «естественному состоянию», имитацию спонтанной речи и мысли (22.1–4) [Там же: 44–46]. С другой стороны, Э. Манделкер [Mandelker 46–80] пытается прочесть «Что такое искусство?» как вариант *кантовской* концепции возвышенного; но это, на мой взгляд, мало что объясняет: хотя понятия мощи, экспрессии и эффекта / аффекта, ключевые для Лонгина и Э. Берка с его концепцией естественности переживания возвышенного, играют свою роль и у Канта, для последнего переживание возвышенного рефлексивно раскрывает познавательные аспекты субъективного и отношение субъекта к норме (сверхчувственное), тогда как для Лонгина и для Толстого воздействие возвышенного — это прежде всего страсть и общение.

время как риторика нацелена на убеждение и яркое описание (1.4, 15.2) [Там же: 6, 31], возвышенное стремится «потрясти» (*ἐκπλάσσω*) (12.5, 15.2) [Там же: 31] слушателей: потенциально тревожащее воздействие, присутствие которого у Толстого мы рассмотрим в главе 5. Лонгиновские элементы, включая «беспокойство», «страсть», «порыв души и всеобщее движение (20.2) [Там же: 43] и общее экстатическое воздействие искусства, согласуются и с толстовской, несомненно, стилистически более скромной теорией эстетического переживания. И что не менее важно, эти элементы вернулись в эстетические теории, созданные после Толстого и в равной степени отвергающие понятия красоты, изобразительности и интерпретации, — теории, происхождение которых возводится — особенно их противниками — к «нищезанятию» или «дионисизму»; см., например, [Хабермас 2003: 93–116]. Примером может служить и провозглашение Ж.-Ф. Лиотаром «сообщаемого либидо» искусства, его способности высвободить эротическое желание вопреки любым неверно понимаемым ожиданиям, что искусство должно «передать смысл того, по отношению к чему занимает позицию отсутствия» [Lyotard 1973: 266]; см. также [Лиотар 1997]; еще один пример — программная мысль С. Сонтаг: «Вместо герменевтики нам нужна эротика искусства» [Сонтаг 2014: 24]. Толстой пытается сдерживать подобную склонность к тому, что я называю «нищезанской угрозой» в его эстетике. К этой опасности я обращаюсь в следующей главе, когда мы составим себе более четкое представление о толстовской экспрессивистской эстетической теории, так как взгляды Толстого, хотя и включают вышеперечисленные элементы лонгиновского «возвышенного», расходятся с этой традицией в том, что определяют общественное воздействие искусства не великими мыслями, а универсальным чувством общности, внедренным в повседневную жизнь: ведь для Толстого «хорошее искусство» есть «одно из условий человеческой жизни» (30: 62)¹⁰, дарующее «духовную пищу» (30: 167) по точной

¹⁰ Далее при цитировании в этой главе трактата «Что такое искусство?» указываются номера страниц в скобках.

аналогии с физической пищей, питающей организм¹¹. Это духовное питание воплощается в искусстве двух видов:

1) искусство, передающее чувства, вытекающие из религиозного сознания положения человека в мире, по отношению к богу и ближнему, — искусство религиозное, и 2) искусство, передающее самые простые житейские чувства, такие, которые доступны всем людям всего мира, — искусство всемирное (30: 159).

Таким образом, Толстой придерживается принятого в XVIII веке разграничения между мыслью и чувством, в чем находит поддержку у двух наиболее сильно повлиявших на него философов — Ж.-Ж. Руссо и А. Шопенгауэра: в представлении Толстого наука передает мысли, а искусство — чувства; наука объединяет людей посредством рационального дискурса, а искусство — посредством переживаемого (аффективного) чувства.

2. Толстой излагает положительную, нормативную часть своей теории подлинного искусства в два последовательных этапа¹². Первый этап — определение воздействия искусства как передачи чувства от автора к адресату, посредством которой они объединяются. Организующим понятием для обозначения воздействия искусства как одного из «средств общения людей между собой» (30: 63) является «заражение», которое Толстой паронимически обыгрывает с помощью слова «изображение». Он утверждает:

Вызвать в себе раз испытанное чувство и, вызвав его в себе, посредством движений, линий, красок, звуков, образов, выраженных словами, передать это чувство так, чтобы другие испытали то же чувство, — в этом состоит деятельность искусства. Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно

¹¹ Понимание искусства как духовной пищи проходит через весь трактат (см., напр., 61, 108, 191).

¹² Первые главы трактата содержат полемику с предшествующими эстетическими теориями, основанными на идеях прекрасного или эстетического наслаждения, и здесь непосредственно не рассматриваются.

известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их (30: 65) (курсив Л. Т.).

Думаю, нас может несколько удивить, что метафора «заражения» присутствует в тексте, написанном в эпоху свирепствования чахотки, и к тому же автором, у которого эта болезнь отняла двоих из троих его братьев¹³ [Wilson 1988: 132–135, 156–157]. Более того, это слово могло предполагать и венерическое заболевание: А. Н. Уилсон отмечает, что отец Толстого, возможно, умер от сифилиса, в то время как сам Толстой в свои студенческие годы в Казани «три года спал с проститутками и заразился гонореей» [Wilson 1988: 44] (я вернусь к этому моменту в главе 5). Метафорическое использование Толстым слова «заражение» до кризиса включало лишь привычные отрицательные коннотации. Например, в 1863 году Толстой внес свой вклад в ожесточенную полемику между либеральными «людьми сороковых годов» (И. А. Тургенев, А. И. Герцен и др.) и радикальными шестидесятниками (Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов и др.), разгоревшуюся после публикации романа Тургенева «Отцы и дети» (1862): написал пьесу «Зараженное семейство», в которой, как и в романе Тургенева, изображался конфликт между поколениями, вспыхнувший в результате «заразы», проникшей в семью через чужого человека, высказывающего идеи, сходные с идеями героев радикального романа Чернышевского «Что делать?».

Но вернемся к трактату: мы видим, что определение Толстого явно прагматично; см. [Shusterman 2000]: критерий подлинного искусства — заражение чувством, поэтому все то, что фактически доказывает свою способность заражать чувством — о чем мы подробно поговорим ниже, — тем самым уже квалифицируется как подлинное произведение искусства. Толстой не уклоняется

¹³ Младший брат Толстого Дмитрий умер от чахотки 21 января 1866 года — это переживание послужило основой для эпизода «Анны Карениной», где Левин навещает умирающего брата. Старший брат Толстого Николай умер от чахотки 20 сентября 1860 года в Йере на юге Франции. См. [Wilson 1988: 132–135, 156–157].

от вывода, что предметы, которые традиционно не считаются произведениями искусства, но которые создала «деятельность человеческая, посредством которой одни люди передают другим свои чувства» (30: 141), теперь будут считаться произведениями искусства:

Вся жизнь человеческая наполнена произведениями искусства всякого рода, от колыбельной песни, шутки, передразнивания, украшений жилищ, одежд, утвари до церковных служб, торжественных шествий. Всё это деятельность искусства (30: 67)¹⁴.

Толстой перечисляет следующие свойства искусства, которые должны послужить объяснением его заразительности: цельность, органичность, «чтобы форма и содержание составляли одно неразрывное целое» (30: 16); искренность художника (иногда Толстой говорит об «истинном произведении» или «истинном искусстве»)¹⁵, особенность чувства и ясность его передачи и т. д. Произведения, в высшей степени обладающие этими свойствами, будут лучше всего соответствовать критерию всеобщей заразительности, которая уподобляется, как в «Анне Карениной», заразительному смеху, слезам и зевоте: «Слезы, смех китайца заразят меня точно так же, как смех, слезы русского, точно так же и живопись, и музыка, и поэтическое произведение, если оно переве-

¹⁴ См. также с. 163 (где в этот перечень включены «куклы фарфоровые») и с. 183: «та огромная область народного детского искусства: шутки, пословицы, загадки, песни, пляски, детские забавы, подражания...»

¹⁵ См. гл. XV (148–151). К. Эмерсон отмечает, что «искренность» происходит от слова «искра», «то, что вспыхивает на мгновение и либо разгорается, либо гаснет. Художественный эффект либо захватывает, либо не способен захватить» [Emerson 2002: 244]. И Толстой уподобляет действие подлинного искусства действию искры: «Бывает, что люди, находясь вместе, если не враждебны, то чужды друг другу по своим настроениям и чувствам, и вдруг или рассказ, или представление, или картина, даже здание и чаще всего музыка, как электрической искрой, соединяет всех этих людей, и все эти люди, вместо прежней разрозненности, часто даже враждебности, чувствуют единение и любовь друг к другу» (30: 158).

дено на понятный мне язык» (30: 109). Собственно, здесь Толстой как бы утверждает, что универсальность заразительности есть не только необходимое, но и достаточное условие подлинного искусства: «Великие предметы искусства только потому и велики, что они доступны и понятны всем» (Там же).

Примеры действенного, заразительного искусства, которые называет Толстой, часто несколько злорадно сопоставляя их с известными, но, по его критериям, неудачными произведениями Бетховена, Бальзака, Гюисманса, Ибсена и других, могут вызвать определенные вопросы. Примеры Толстого таковы: 1) свадебная песня, которую поют крестьянки и которая выводит его из подавленного состояния духа¹⁶; 2) напечатанный в детском журнале рассказ неизвестного писателя о любви матери к своим детям, завершающийся назидательной поговоркой; 3) жанровая картина английского художника Уолтера Лэнгли, «изображающая прохожего нищего мальчика, которого, очевидно, зазвала пожалевшая его хозяйка»; и 4) шаманское театрализованное представление у вогулов, сибирского народа охотников-собирателей, где охотник ранит стрелой олененка, тот, ища защиты, жметя к матери, охотник же готовится выстрелить снова — при этом «в публике слышатся тяжелые вздохи и даже плач» (30: 144–147)¹⁷. Определенные «технические» вопросы напрашиваются сами собой. Толстой неоднократно утверждает, что передается именно чувство художника¹⁸; но, возможно, в первом и четвертом при-

¹⁶ Эта сцена перекликается с более ранним похожим эпизодом в «Анне Карениной», где пребывающего в подавленном настроении Левина не заражает пение баб: «Левину завидно стало за это здоровое веселье, хотелось принять участие в выражении этой радости жизни. Но он ничего не мог сделать и должен был лежать и смотреть и слушать. Когда народ с песнью скрылся из вида и слуха, тяжелое чувство тоски за свое одиночество, за свою телесную праздность, за свою враждебность к этому миру охватило Левина» (18: 290).

¹⁷ В первом приближении эти примеры иллюстрируют или вызывают следующие эмоции: (1) радость, веселье; (2) материнская поддержка; (3) жалость или сострадание; (4) любовь ребенка к матери, а затем печаль.

¹⁸ Например: «Как только зрители, слушатели заражаются тем же чувством, которое испытывал сочинитель, это и есть искусство» (65).

мерах произведение было создано более чем одним автором, то есть в процессе сочинения участвовало несколько людей или даже поколений. Это говорит о том, что причиной возникновения произведения искусства не обязательно служит одно-единственное чувство, одно психическое состояние, — скорее, передаваемое чувство само может быть продуктом, а не производителем произведения искусства. В недавних работах по теории искусства как выражения в качестве решения этой проблемы выдвигалось понятие «авторской маски» (*persona*), которую и демонстрируют экспрессивные качества произведения искусства, так что именно эта «маска», а не обязательно фактический художник (если он существует) является носителем психического состояния, выраженного произведением искусства¹⁹.

Теория Толстого поддается также анализу с иной точки зрения, учитывая, что все примеры иллюстрируют определенный *гендерный характер* отношений: это отношения между матерью и ребенком. Так, песня баб прославляет предстоящую свадьбу и рождение новой семьи, в то время как три остальных примера открыто изображают материнскую фигуру, заботящуюся о ребенке. Образы материнского покровительства и заботы примыкают к цепи аналогий между искусством и пищей, отмеченных ранее. В этих примерах *mise-en-abîme*²⁰ отдельные произведения искусства уже сами по себе изображают ту общую роль, которую Толстой отводит подлинному искусству, исходя из того, что представители высших классов, потерявшие способность заражаться произведениями искусства, «живут без смягчающего, удобряющего действия искусства» (30: 168). Эта цепь образов достигает кульминации в развернутом, «гомеровском» сравнении в главе XVIII, где истинное искусство сравнивается с плодovitой женой и матерью, в то время как поддельное искусство влечет за

¹⁹ Эту концепцию «маски» в теории выражения поддерживали такие теоретики искусства, как Б. Вермейзен, Дж. Левинсон и Дж. Робинсон; подробно она разбирается в главе 8.

²⁰ *Mise-en-abîme* (*фр.*) — прием бесконечной рекурсии, отражение фигуры внутри самой себя. — *Примеч. пер.*

собой «развращение человека, ненасытность удовольствий, ослабление духовных сил человека» (30: 179). К подробному рассмотрению этого сравнения я вернусь в главе 5.

Эти примеры тем более проблематичны, что на этой стадии изложения своей теории, которую я назвал первым этапом, Толстой прямо отрицает, что *содержание* передаваемого чувства имеет какое-либо отношение к заразительности как критерию подлинного искусства. В своем первоначальном определении искусства он пишет: «Чувства, самые разнообразные, очень сильные и очень слабые, очень значительные и очень ничтожные, очень дурные и очень хорошие, если только они заражают читателя, зрителя, слушателя, составляют предмет искусства» (30: 65). И по мере приближения к концу первого этапа своего изложения он неоднократно провозглашает свойством истинного искусства то, что можно назвать *индифферентизмом в отношении содержания*:

Чем сильнее заражение, тем лучше искусство, как искусство, не говоря о его содержании, т. е. независимо от достоинства тех чувств, которые оно передает (30: 149)²¹.

²¹ Курсив Толстого. К. Эмерсон оспаривает утверждение, которое, как представляется, делает Толстой: что от художника аудитории передается определенная эмоция. Она цитирует отрывок из книги «Что такое искусство?»: «А так как каждый человек не похож на другого, то и чувство это будет особенно для всякого другого и тем особеннее, чем глубже зачерпнет художник, чем оно будет задушевнее, искреннее» (150). Он, по ее мнению, подтверждает ее тезис, что «искусство уничтожает разобщенность, но подчеркивает индивидуальность, и “первичная ценность”, которую “улавливает” реципиент, — это искренность» [Emerson 2002]. Но это вводит в заблуждение. Искренность — это склонность или черта, которой обладает человек, и, вероятно, она представляет собой отношение (человек R искренен в выражении E чего-то F), в то время как эмоция не имеет подобной логической структуры. Согласно моему прочтению, речь в цитированном выше отрывке идет о *конкретизации* чувства: Толстой допускает, что передаваемое чувство может быть конкретизировано каждым человеком более тонко или грубо. Например, один может различать между сожалением и раскаянием, в то время как другой — нет: для первого человека передаваемое чувство было бы более конкретным, чем для второго, но из этого не следует, что то, что передается, является просто «искренностью».

Таковы три условия [ясность, особенность чувства, искренность], присутствие которых отделяет искусство от подделок под него и вместе с тем определяет достоинство всякого произведения искусства независимо от его содержания (30: 150)²².

Ясно, что произведения искусства, передающие чувства страдания, ужаса, отвращения, убийственной ярости (скажем, матрицид или инфантицид) и т. д., могут быть классифицированы как подлинные произведения искусства так же легко, как образчики жалости, радости и материнской помощи. Критерий подлинного искусства для Толстого лежит категорически вне морали.

3. Это подводит нас ко второму этапу изложения Толстого, на котором он дает критерии оценки содержания произведений искусства — передаваемых ими конкретных чувств²³. Это недвусмысленно этические критерии, которые образуют «сцепление» с эпизодом обращения Левина во время церемонии обмена кольцами с Кити в «Анне Карениной». Для Левина значимым оказывается именно установка Кити по отношению к нему и ко всей ситуации, а вовсе не слова молитв. И в дальнейших случаях Левин сам удивляется, что молитвы и клятвы имеют для него смысл не сами по себе, не вне зависимости от его установки, а именно в связи с тем, каково его к ним отношение. Например, «во время родов жены с ним случилось необыкновенное для него событие. Он, неверующий, стал молиться и в ту минуту, как молился, верил. Но прошла эта минута, и он не мог дать этому тогдашнему настроению никакого места в своей жизни» (19: 369). Точно так же в соборе, клянясь в верности делу губернатора, он

²² Ср.: «Так отделяется искусство от неискусства и определяется достоинство искусства, как искусства, независимо от его содержания, т. е. независимо от того, передает ли оно хорошие или дурные чувства» (151).

²³ Следует отметить, что в «Что такое искусство?» Толстой не придерживается строгого разграничения между критерием «истинного искусства» (заразительность чувства) и критерием «хорошего искусства» (содержание передаваемого чувства): см. главу VI, где он постулирует мысли, которые будет далее развивать в главе XVI.

искренне тронут происходящим²⁴. Левин то и дело произносит нужные слова и исполняет обрядовые действия, но лишь в отдельных случаях чувствует, что все это проникнуто смыслом: внешнее проявление неизменно, но его *установка* по отношению к словам, к присутствующим при их произнесении людям, к собственным действиям и их результатам оказывается совершенно иной²⁵. В заключительных строках романа Левин, терапевтически успокоив свой скептицизм в отношении смысла жизни осознанием того, что сомнения, как и сам вопрос, бессмысленны²⁶, делает вывод, что именно его ощущения, а не разум снимают все сомнения. Внешне его поведение будет казаться неизменным, однако на самом деле изменилось все, потому что теперь, благодаря его отношению, все прониклось этическим смыслом:

...так же буду не понимать разумом, зачем я молюсь, и буду молиться, — но жизнь моя теперь, вся моя жизнь, независимо от всего, что может случиться со мной, каждая минута ее — не только не бессмысленна, как была прежде, но имеет несомненный смысл добра, который я властен вложить в нее! (19: 400).

²⁴ «В соборе Левин, вместе с другими поднимая руку и повторяя слова протопопа, клялся самыми страшными клятвами исполнять все то, на что надеялся губернатор. Церковная служба всегда имела влияние на Левина, и когда он произносил слова “целую крест” и оглянулся на толпу этих молодых и старых людей, повторявших то же самое, он почувствовал себя тронутым» (19: 224).

²⁵ Подобное явление Толстой описывает в «Исповеди» и в «Записках сумасшедшего», как мы видели в главе 2. В этом смысле Левин особенно резко противопоставлен Каренину, который целиком погружен в мир чиновничьей официозности и поэтому, пусть «во всех делах руководившийся теперь Писанием», сохраняет прохладную отчужденность от всех соблюдаемых им норм и правил, так как его отношение к правилам в глубине души остается прежним: «Что до меня, то я исполняю свой долг» (19: 89).

²⁶ Ср. у Витгенштейна в «Трактате» (6.51): «Скептицизм не непровержим, но явно бессмыслен, поскольку он пытается сомневаться там, где невозможно спрашивать.

Ибо сомнение может существовать только там, где существует вопрос; вопрос — только там, где существует ответ, а ответ — лишь там, где *нечто* может быть *высказано*» [Витгенштейн 1994, 1: 72].

Витгенштейн в заключительной части «Трактата» приходит к аналогичному выводу:

6.41. Смысл мира должен находиться вне мира. В мире все есть, как оно есть, и все происходит, как оно происходит; в нем нет ценности — а если бы она и была, то не имела бы ценности.

Если есть некая ценность, действительно обладающая ценностью, она должна находиться вне всего происходящего и так-бытия. Ибо все происходящее и так-бытие случайны. То, что делает его неслучайным, не может находиться в мире, иначе оно вновь стало бы случайным.

Оно должно находиться вне мира [Витгенштейн 1994, 1: 70].

<...>

6.43. Если добрая или злая воля изменяет мир, то ей по силам изменить лишь границы мира, а не факты, — не то, что может быть выражено посредством языка.

Короче, мир благодаря этому тогда вообще должен стать другим. Он должен как бы уменьшиться или увеличиться как целое [Там же: 71].

Ценности, как и кантовская «добрая воля», не являются фактами мира, иначе они были бы случайными, произвольными, как и все эмпирические факты; и Левин тоже настаивает на том, что добро, наделяющее мир смыслом, существует независимо от того, что может случайно произойти с ним в мире. По словам Р. Фогелина,

Витгенштейн в целом придерживается того же подхода [что и Кант] к проблемам логики и проблемам ценности. Ни то ни другое не затрагивает того, что просто случайно, — напротив, они относятся к тем необходимым структурам, внутри которых возникает случайность. В кантовском смысле и логика (6.13), и этика (6.421) *трансцендентальны* [Fogelin 1987: 97]²⁷.

²⁷ Фогелин также отмечает, что эти взгляды явным образом восходят к Канту и Шопенгауэру [Там же]. Ср. у Витгенштейна в записных книжках, относящихся ко времени написания «Трактата»: «Этика не имеет дела с миром. Этика должна быть условием мира, подобно логике» [Витгенштейн 2009: 131]. На эту общую тему см. [Stokhof 2002].

Толстой возвращается к этой мысли в «Что такое искусство?», когда обращается к задаче различения хорошего и плохого искусства:

Оценка достоинства искусства, то есть чувств, которые оно передает, зависит от понимания людьми смысла жизни, от того, в чем они видят благо и в чем зло жизни. Определяется же благо и зло жизни тем, что называют религиями (30: 68).

Подспорьем Толстому служит руссоистская теория эпохи Просвещения, согласно которой человечество прогрессирует, развивая лучшие — то есть наиболее полезные для всех людей²⁸ — чувства и переживания, составляющие «религиозное сознание» эпохи, потенциал, присутствующий во всех людях этой эпохи, но яснее всего понимаемый конкретными «передовыми» личностями, которые демонстрируют или выражают этот передовой «смысл жизни» (30: 68), это религиозное сознание как понимание добра и зла. И как мы уже видели в случае обращения Левина, в «Что такое искусство?» Толстой утверждает, что добро не определяется разумом или мыслью, но является трансцендентальным:

Добро есть вечная, высшая цель нашей жизни. Как бы мы ни понимали добро, жизнь наша есть не что иное, как стремление к добру, т. е. к Богу.

Добро есть действительно понятие основное, метафизически составляющее сущность нашего сознания, понятие, не определяемое разумом.

Добро есть то, что никем не может быть определено, но что определяет всё остальное (30: 78–79).

Если мы прочитаем этот отрывок сквозь призму Витгенштейна, то получим полноценную теорию. Смысл жизни, добро — это определенная этическая установка, которая пронизывает созна-

²⁸ «...более или менее добрыми, т. е. нужными для блага людей...» (152). Более широкое освещение вопроса см. в [Barran 1992].

ние человека, то есть это не что-то находящееся в мире, а то, как человек смотрит на мир, следовательно, она трансцендентально определяет все находящееся в мире. Таким образом, эта установка есть чувство, не поддающееся ни разуму, ни мысли, невыразимое на языке естественных наук. А значит, совершенствование человечества зависит не от рациональности или разума, а от чувства, которое распространяется истинными, то есть заразительными произведениями искусства. Таким образом, «это-то религиозное сознание и определяет достоинство чувств, передаваемых искусством» (30: 69), разницу между «хорошим, передающим добрые чувства, и дурным, передающим злые чувства, искусством» (30: 80)²⁹.

Религиозное сознание своего времени Толстой понимает как основы христианства, провозглашаемые в Евангелиях: «сознание того, что наше благо, и материальное и духовное, и отдельное и общее, и временное и вечное, заключается в братской жизни всех людей, в любовном единении нашем между собой» (30: 154)³⁰. Цель этого религиозного сознания — объединить всех людей; согласно Толстому, есть только два рода чувств, способных воздействовать подобным образом, и, следовательно, существует только два рода хорошего искусства: *религиозное искусство*, «передающее чувства, вытекающие из религиозного сознания положения человека в мире, по отношению к Богу и ближнему», и искусство *всемирное*, «передающее самые простые житейские чувства, такие, которые доступны всем людям всего мира. Только эти два рода искусства могут считаться хорошим искусством в наше время» (30: 159).

²⁹ Таким образом «Что такое искусство?» также теоретически обосновывает непризнание художником Михайловым чисто механической «техники» (таланта Вронского) и его недовольство похвалой из уст Вронского: «Он часто слышал это слово *техника* и решительно не понимал, что такое под этим разумели. Он знал, что под этим словом разумели механическую способность писать и рисовать, совершенно независимую от содержания. Часто он замечал, как и в настоящей похвале, что технику противопоставляли внутреннему достоинству, как будто можно было написать хорошо то, что было дурно» (19: 42). См. [Alexandrov 2004: 83–88].

³⁰ В этой связи следует вспомнить, с каким усердием Витгенштейн читал толстовские толкования Евангелий.

Внутренняя логика и риторическая организация трактата «Что такое искусство?» подсказывает, что завершать его должна была бы глава XIX, страстный манифест, возвещающий о неминуемом приходе искусства будущего, искусства, которое станет «орудием перенесения религиозного христианского сознания из области разума и рассудка в область чувства, приближая этим людей на деле, в самой жизни, к тому совершенству и единению, которое им указывает религиозное сознание» (30: 185). То, что Толстой, проработав над трактатом пятнадцать лет, все же счел нужным добавить заключительную главу, написанную совершенно в ином тоне, станет темой главы 5 этой книги.

4. Теперь, когда мы изложили основы теории Толстого с некоторыми полезными уточнениями из Витгенштейна, перейдем к критическому рассмотрению взглядов Толстого. Первое, что в них беспокоит, — это вопрос, все ли случаи заражения «чувством» через произведение искусства доступны непосредственному, неинференциальному пониманию: вспомним, что это главное утверждение, которое отстаивает Толстой в своем трактате. Он использовал моменты непосредственного «сообщения» чувств в «Анне Карениной», чтобы построить на них полноценную нормативную теорию искусства. В нашу эпоху «герменевтики подозрительности» велика вероятность, что будет поднят вопрос о том, обязательно ли произведения искусства требуют интерпретации, чтобы быть понятыми. И в этом случае семантический скептицизм снова тут как тут: как можно быть уверенным, что до тебя дошло правильное, подразумевавшееся значение (чувство) или что правильное, подразумевавшееся значение (чувство) вообще существует?

Витгенштейн возвращался к этой линии вопрошания на протяжении всей своей работы, начиная с записных книжек, послуживших материалами к «Трактату», и заканчивая «Философскими исследованиями» и более поздними трудами³¹. Интерпретация,

³¹ См. например, дневниковую запись от 9.11.14 [Витгенштейн 2009: 65]; «Логико-философский трактат» 5.5423 [Витгенштейн 1994, 1: 53]; «Blue and Brown Books», 162–179; и «Philosophical Investigations», part II, 193–229.

обоснованная инференция и порождаемые ими скептические вопросы предполагают различие между неким неинтерпретированным данным, с одной стороны, и интерпретацией или пониманием этого данного после акта интерпретации — с другой³². Витгенштейн снова и снова исследует такие виды переживаемого опыта, при которых это различие отсутствует. Витгенштейновский хрестоматийный пример этого явления — наша реакция на человеческое лицо:

«Мы видим душевное переживание». — В противоположность чему? — Ведь дело не в том, что мы видим некую гримасу и заключаем по ней (как врач, который ставит диагноз) о радости, горе или скуке. Мы описываем лицо непосредственно как печальное, излучающее радость, скучающее, даже если не в состоянии описать черты лица по-другому. — Можно сказать, что грусть олицетворена в лице.

Это принадлежит понятию душевного переживания [Витгенштейн 2020]³³.

Здесь Витгенштейн предполагает, что восприятие эмоций обычно происходит минуя стадию интерпретации или инференции; это процесс, при котором понимание является непосредственным и где нет различия между данным (чувственными впечатлениями, чувственными данными, «необработанными чувственными данными» и т. д.) и его интерпретацией. Это не тот случай, когда мы видим некое лицо, а потом интерпретируем его выражение как радостное или печальное — вернее сказать, что мы сразу же видим счастливое или печальное лицо. Когда мы говорим «лицо имеет выражение», сама грамматика сбивает нас с толку: правильнее, согласно Витгенштейну, использовать в таких случаях *переходный* глагол «выражает» — лицо *выражает* радость или печаль, — потому что лицо и его выражение — это не два отдельных элемента, соединяемых посредством интерпре-

³² Такое понимание этого различия приближает витгенштейновский анализ к понятию «миф данного» У. Селларса [Sellars 1997].

³³ См. также § 490, 503–514. Ср. [Витгенштейн 1994, 1: 229–230, 265–268] и «Blue and Brown Books», 162ff.

тации, а скорее единый акт непосредственного «схватывания» [Витгенштейн 2008: 214]. «Мое отношение (*Einstellung*) к нему — это отношение к [его] душе. Я не придерживаюсь *мнения*, что он имеет душу» [Витгенштейн 1994, 1: 263], где «мнение» потребовало бы обоснования вроде: потому что «лицо — душа тела» [Витгенштейн 1994, 1 : 432].

То, что Витгенштейн здесь отрицает, — это вариант картезианского разделения, в данном случае между *непереходными* экспрессивными свойствами, с одной стороны, и *переходным* выражением психологического состояния — с другой, или, как говорит А. Торми, между «ф-выражением» («печальное выражение») и «выражением ф» («выражение печали»). Вот пример, который стал каноническим: у бассет-хаунда, может быть, «печальное выражение», но его морда не «выражает печаль», поскольку бассет-хаунд не всегда печален. Однако отношение между выражением и выражаемым психологическим состоянием в случае человеческого поведения *может* не быть физически обусловлено в особенности когда речь идет о «естественных» выражениях таких состояний. Торми пишет:

В случаях, когда отношение *не является* физически обусловленной ситуацией, описание поведения как выражения не может быть дано в отрыве от описания выражаемого состояния. Когда мы говорим о «желании», мы имеем в виду, в частности, склонность действовать определенным образом, и такие действия служат выражением желания. Следовательно, частью того, что мы подразумеваем под «желанием», является склонность инициировать соответствующее экспрессивное поведение. Ясно, что если это так, то желание и то, как оно выражается в поведении, находятся в прямой связи, и описание поведения, представляющее его как выражение, служит до некоторой степени функцией описания желания. Таким образом, описание поведения как выражения определенного желания также оказывается частичным описанием желания.

Это должно помочь, наконец, объяснить, почему действия *выражают*, а не *означают* намерения и желания. Идея знака нерелевантна для описания отношения, например,

между намерением и действием или между желанием и действием, отношением в котором эти понятия связаны прямым образом. «Выражение» — это единственный логически релевантный термин, которым мы располагаем для обозначения комплекса, в котором присутствуют объектно-направленное действие и физически обусловленное связанное с ним состояние агента действия [Tormeу 1979: 108–109].

Дж. Л. Остин выдвинул аналогичный аргумент относительно физически обусловленной связи между определенным поведением и эмоцией раздражения, выражением или проявлением которой оно является:

Существует особая внутренняя связь между эмоцией и обычным способом ее проявления, которую, поскольку сами не раз бывали раздражены, мы хорошо знаем. Обычные способы проявления раздражения присущи раздражению точно так же, как различным эмоциям соответствует определенный тон речи (так, мы можем говорить оскорбленным тоном и т. д.). Обычно не бывает так, чтобы мы испытывали раздражение и не имели при этом импульса, хотя бы и самого слабого, естественным образом это раздражение проявить [Остин 1987: 87].

Таким образом, Торми и Остин доказывают нормативно необходимую связь между человеческими выражениями и психологическими состояниями, в том числе эмоциями, которые они выражают. Благодаря этому необходимому нормативному отношению инференциальное рассуждение, ведущее от «ф-выражения» к «выражению ф», излишне: в нормальных случаях мы, скорее, не рассуждая, *видим* эмоцию (проявленную, выраженную) в поведении, на лице человека. Это естественное эпистемическое следствие, вытекающее из логики противопоставления терминов «выражение» и «знак».

5. Можно, конечно, возразить, что физиогномика и поведение — это одно, а литературное или эстетическое понимание через посредство знаков — совсем другое. Но Витгенштейн рассуждает так: не существует единственной или основополага-

ющей (метафизической) природы «понимания», «потому что мы пребываем в иллюзии, что возвышенная, сущностная сторона нашего исследования состоит в том, что мы схватываем *одну* всеохватную сущность», — скорее, есть многообразные явления и переживания, в том числе непосредственное, неинтерпретирующее понимание. Вскоре после процитированных выше слов он приводит именно этот аргумент:

Не то чтобы этот символ далее не мог быть истолкован, просто я этого не делаю. Я не истолковываю его, поскольку чувствую себя в нынешней картине как дома. Если я что-то толкую, то перехожу с одного уровня мысли на другой [Витгенштейн 2020 § 234].

Витгенштейн возражает *не* потому, что отрицает возможность бесконечного толкования, *различания* и т. п., — это не отрицание того, что Деррида называет «метафизикой знака». Скорее, Витгенштейн отмечает, что очень часто мы не пускаемся в бесконечные интерпретационные поиски просто потому, что не имеем никакого желания или никакого скептического зуда, чтобы этим заниматься. Этот отрывок из поздних заметок, опубликованных посмертно под заглавием «Zettel»³⁴, возвращает нас к разграничению между знаками и символами, которое Витгенштейн десятилетиями ранее провел в «Трактате», диагностируя фундаментальную путаницу в нашем понимании логики и языка:

3.2. Знак — чувственно воспринимаемое в символе.

3.21. Следовательно, у двух различных символов может быть общий знак (письменный или звуковой и т. д.) — в таком случае они обозначают различным образом.

3.22. При разных *способах обозначения* факт обозначения двух объектов одним и тем же знаком никак не может указывать на общий признак этих объектов. Ибо знак ведь произволен. Следовательно, можно было бы выбрать вместо

³⁴ Zettel (нем.) — записки. — Примеч. пер.

одного два разных знака, а тогда что осталось бы от общности обозначения?

<...>

3.26. Для распознавания символа в знаке нужно обращать внимание на его осмысленное употребление [Витгенштейн 1994, 1: 15, 16].

Здесь мы имеем дело с вариантом проблемы «дорожного указателя», рассмотренной в главе 1. Простой физический знак или звук — это «мертвый» знак; только его укорененность в практике или обычае означивания, где он «осмысленно употребляется», делает его «живым» как символ с определенным значением и логической формой. Простые знаки «произвольны», следовательно в принципе могут быть использованы при любом способе символизации, и поэтому «мы не в состоянии придать знаку неправильный смысл» [Там же: 47].

То есть простой знак, изолированный или абстрагированный от всех способов означивания³⁵, не несет в себе *никакого* нормативного отношения, никакого стандарта правильности и, следовательно, не имеет никакого значения. Мы впадаем в философскую путаницу, если придерживаемся представления о его осмысленности и спрашиваем, что означает такой изолированный знак, притом что он лишен именно того, что придает ему значение: способа означивания, который превращает его в символ. Как пишет Д. Макманус,

мы порождаем эту иллюзию, отрывая слова от их общепринятого употребления и в то же время сохраняя это употребление на задворках нашего сознания. Иными словами, мы относимся к этим словам одновременно как к знакам и как к символам [McManus 2006: 39–40]³⁶.

Это по-другому сформулированная диагностика аргументов Деррида, рассмотренных в главе 1.

³⁵ В поздних работах Витгенштейн будет писать о «методах проецирования».

³⁶ См. также [Friedlander 2001, гл. 6].

В цитированном выше отрывке из «Zettel» Витгенштейн говорит о том, что с символом человек чувствует себя как дома, то есть ему знакомы способ означивания, общепринятое употребление, практика, — подразумевается, что это знакомство должно быть прервано до того, как возникнет потребность интерпретировать, перейти с одного уровня мышления (скажем, мышления *внутри* данного способа означивания) на другой (допустим, размышление *о* возможных способах означивания). Наблюдение Витгенштейна касается нашей *воли*, а не структуры и игры знака или необходимости интерпретации. И именно это наблюдение связывает Витгенштейна с толстовским «Что такое искусство?», трудом, о котором, несомненно, идет речь в следующих двух отрывках из «Культуры и ценности»:

Толстой: значимость [важность] предмета заключена в чем-то таком, что в состоянии понять каждый. — Это и истинно, и ложно. То, что делает предмет малопонятным, — в случае, когда он значим, важен, — вовсе не сводится к отсутствию необходимых для его понимания специальных инструкций, касающихся запутанных вопросов. Трудность здесь кроется в противоречии между пониманием данного предмета и тем, что *хочет* видеть большинство людей. Именно поэтому самое близлежащее и становится самым трудным для понимания. Преодолевать приходится заблуждения не столько интеллекта, сколько воления [Витгенштейн 1994, 1: 428].

У Толстого с его пустым теоретизированием по поводу того, как произведение искусства передает «чувство», можно *многому* научиться. — И все же произведение искусства можно назвать если и не выражением чувства, то чувственным выражением или прочувствованным выражением. И можно также утверждать, что людей, которые его понимают, оно одинаково «трогает», вызывая у них отклик. Можно сказать: произведение искусства не стремится передать *ничего другого*, кроме самого себя. Подобно тому, как, нанося кому-то визит, я не просто хочу пробудить в нем то или иное чувство, но прежде всего желаю навестить его и, разумеется, быть хорошо принятым [Там же: 465]³⁷.

³⁷ См. также [Wittgenstein 2005].

В обоих этих наблюдениях Витгенштейн подчеркивает: для того чтобы понять «объект» или «чувственное выражение», необходимо подавить вредоносное воздействие «воления». Это значит, что если у реципиента есть соответствующая *этическая установка*, то есть если его не беспокоит собственная воля, тогда «можно сказать: произведение искусства не стремится передать *ничего другого*, кроме самого себя». Для Левина в «Анне Карениной», для Толстого в «Что такое искусство?», как и для Витгенштейна, непосредственное, неинтерпретирующее понимание имеет место потому, что подавляется *воля* к интерпретации: она больше не препятствует нашему непосредственному осознанию того, что и так очевидно в нашей повседневной жизни. Экспрессивистская эстетика Толстого, таким образом, может служить аналогом подобного опыта — но уже в области искусства.

Возвращаясь к «Что такое искусство?», мы видим, что и здесь Толстой придерживается того же взгляда, а именно что интерпретация излишня, даже враждебна эстетическому опыту. Такое непосредственное, непроизвольное понимание, слияние автора и читателя «истинного» произведения происходит без нужды в интерпретации:

Если произведение хорошо, как искусство, то независимо от того, нравственно оно или безнравственно, — чувство, выражаемое художником, передается другим людям. Если оно передалось другим людям, то они испытывают его, и мало того, что испытывают, испытывают каждый по-своему, и все толкования излишни. Если же произведение не заражает людей, то никакие толкования не сделают того, чтобы оно стало заразительно. Толковать произведения художника нельзя. Если бы можно было словами растолковать то, что хотел сказать художник, он и сказал бы словами. А он сказал своим искусством, потому что другим способом нельзя было передать то чувство, которое он испытал. Толкование словами произведения искусства доказывает только то, что тот, кто толкует, не способен заразиться искусством. Так оно и есть, и как это ни кажется странным, критиками всегда были люди, менее других способные заразиться искусством (30: 123).

В главе 5 мы вернемся к этой цитате в другой связи — здесь же отметим совпадение взглядов Толстого и Витгенштейна на непосредственное понимание чувства, которое может иметь место в эстетическом опыте.

6. Второй вызывающий беспокойство вопрос снимается не так легко. В предыдущей главе мы обратили внимание на различие в семантике глаголов «заражать» и «сообщаться» и их производных в «Анне Карениной»: хотя оба слова означают непосредственное, непроизвольное выражение, первое указывает на физиологическое, каузальное отношение, приводящее к внешней мимикрии: «заразительный смех», «заразительный зевок»; второе же, по всей видимости, говорит о выражении смыслового содержания, включающем нормативное отношение, то есть передаваемое может быть не понято или понято неправильно³⁸.

Интересно, что это же различие, лексически маркированное в «Анне Карениной», вновь возникает в процессе развертывания аргументации в «Что такое искусство?», однако здесь оно не отмечено противопоставлением лексем «заражать» и «сообщаться», — скорее оно содержится в самом значении слов «заражение» и «заразительные чувства», используемых на протяжении всего трактата, и указывает на потенциальный центральный конфликт, если не парадокс в рамках эстетической теории Толстого³⁹. По сути, семантическое поле, включающее глагол «сообщаться» и родственное ему существительное «общение», рассмотренное

³⁸ Содержательное и доступно изложенное введение в проблематику каузальных vs. нормативных отношений в теории сознания см. в [Crane 2003, гл. 3].

³⁹ Можно предположить, что Толстой избегал употребления глагола «сообщаться», чтобы избежать какого-либо намека на нормативную интенциональность, непременно приписываемую произведению искусства, и тем самым уйти от некоторых проблем, возникающих в эстетике экспрессивизма, как например связь между теми чувствами, которые испытывает автор при создании произведения, и теми, которые выражает само произведение, — так, произведение может передавать или вызывать печаль, хотя автор при его создании не испытывал печали. Я благодарю Б. Шерра за то, что он поднял этот вопрос, который я попытаюсь рассмотреть в главе 8.

выше в контексте поздней повести Толстого «Ходите в свете, пока есть свет», в значительной степени пересекается с семантическим полем «заражения» в «Что такое искусство?». В пятой главе трактата Толстой приводит примеры «чувств», которые, похоже, охватывают весь диапазон от физиологических стимулов до сложных, «окультуренных» и пропозиционально формулируемых психических состояний:

Самый простой пример: человек смеется — и другому человеку становится весело; плачет — человеку, слышащему этот плач, становится грустно; человек горячится, раздражается, а другой, глядя на него, приходит в то же состояние. Человек высказывает своими движениями, звуками голоса бодрость, решительность или, напротив, уныние, спокойствие, — и настроение это передается другим. Человек страдает, выражая стонами и корчами свое страдание, — и страдание это передается другим; человек высказывает свое чувство восхищения, благоговения, страха, уважения к известным предметам, лицам, явлениям, — и другие люди заражаются, испытывают те же чувства восхищения, благоговения, страха, уважения к тем же предметам, лицам, явлениям.

Вот на этой-то способности людей заражаться чувствами других людей и основана деятельность искусства (30: 64).

Из этого перечисления ясно, насколько широко Толстой понимает «чувства»: от *ощущений*, таких, как боль, до когнитивно артикулированных *эмоций*, таких, как страх или восхищение⁴⁰. Вопрос, что такое эмоция и что классифицирует ее именно как эмоцию, постоянно обсуждается философами и психологами; я более подробно изложу свой взгляд на эту проблему в главе 6, здесь же необходимо лишь наметить ее общие контуры, указав на некоторые важнейшие отличия. Эмоция не может быть просто эквивалентна *ощущению* или *чувству*, поскольку существуют чувства — такие как зуд, изжога, щекотка, голод, — которые

⁴⁰ Толстой предпочитает употреблять слово «чувство», покрывающее весь диапазон, а не «ощущение» и не заимствование «эмоция».

явно не являются эмоциями. Точно так же эмоция не может быть просто эквивалентна типу *поведения* или *поведенческой диспозиции* по меньшей мере по двум причинам. Во-первых, поведение не имеет таких тонких граней, как эмоции (едва ли существуют специфические формы поведения, по отдельности демонстрирующие сожаление, раскаяние, чувство вины и т. п.). Во-вторых, поведение может выражать эмоции, но это не обязательно (например, моя забота о вашем благополучии может выражать мою привязанность к вам, но может всего лишь говорить о моем чувстве долга). И эмоции не просто эквивалентны *физиологическим реакциям*, потому что эти реакции не являются однозначным соответствием эмоций (лицо может покраснеть как от смущения, так и из-за несварения желудка).

Важнейший критерий, используемый в философской традиции для разграничения эмоций, с одной стороны, и чувств, ощущений или физиологических реакций — с другой, состоит в том, что эмоции *интенциональны*. Ощущение, такое, как боль или чувство голода, традиционно понимается как физически обусловленное преходящее психическое состояние, тогда как эмоция может быть преходящим психическим состоянием либо психической диспозицией (способной проявляться в психических состояниях)⁴¹, но и в том и в другом случае «эмоции, в отличие от ощущений, по сути своей направлены на объекты. Можно испытывать голод, притом что этот голод не направлен на что-то конкретное, но нельзя испытывать стыд, не стыдясь чего-то конкретного» [Kenny 1963: 60 след.] (о косвенных дополнениях при интенцио-

⁴¹ Р. Воллхайм в книге «Эмоции» [Wollheim 1999] приводит убедительные и психологически обоснованные доводы в пользу того, что эмоции являются психическими диспозициями, или «установками в отношении мира». При таком понимании отчетливо нравственные эмоции могут показаться подобными, если не эквивалентными тому, что Витгенштейн называет доброй или злой волей. В свою очередь, А. Гиббард пишет: «Можно сказать, что эмоция связана с особым способом восприятия собственного мира — способом, который трудно выразить и который, может быть, можно только насвистать» [Gibbard 1990: 131], повторяя ответ Ф. Рамсея на утверждение Витгенштейна о том, что сами положения «Трактата», включая этические положения, не могут быть высказаны.

нальных состояниях в отличие от ощущений см. также [Tormey 1979: 10–17]). Согласно Э. Кенни, вновь взявшему на вооружение схоластическое разграничение, эмоции можно классифицировать по их формальному, то есть интенциональному объекту⁴². Формальный объект он определяет следующим образом: «Формальный объект ф-ния — это объект, подпадающий под то описание, которое *должно* применяться к нему, если его возможно ф-ть. Если то, что является Р, можно ф-ть, значит, “вещь, которая есть Р” служит формальным объект ф-ния» [Kennу 1963: 189]. Например — несколько упрощая, — формальным объектом *страха* служит «вещь, которая представляет опасность». Традиция проводит дальнейшее разграничение между эмоциями, имеющими формальные или интенциональные объекты, и *настроениями*, которые либо не имеют таких объектов, либо их объекты неопределенны или рассредоточены⁴³.

Следует назвать несколько следствий из этой теории. Во-первых, описание формального объекта эмоции должно содержать ссылку на когнитивное состояние, то есть нечто подобное или эквивалентное убеждению. Этот когнитивистский взгляд на эмоции восходит к Аристотелю, который определяет гнев как «соединенное с чувством неудовольствия стремление к тому, что представляется наказанием за то, что представляется пренебрежением или к нам самим, или к тому, что нам принадлежит, когда

⁴² Повторным введением в оборот понятий «интенциональность» и «интенциональный объект» современная европейская философская традиция обязана Ф. Brentano (1838–1917) и его книге «Психология с эмпирической точки зрения» («Psychologie vom empirischen Standpunkt», 1874, рус. перевод [Бrentano 1996: 11–94]), а также «Логическим исследованиям» (1900–1901) Э. Гуссерля [Гуссерль 2001].

⁴³ Так, в книге «Бытие и время» М. Хайдеггер разграничивает страх (*Furcht*) и ужас (*Angst*) в точности по этому критерию [Хайдеггер 2003: 165–168]. (В. В. Библихин оговаривает, что переводит *Angst* как «ужас», «хотя “тревога” и “тоска” здесь тоже служили бы» [Там же: 501]. — *Примеч. пер.*). Торми, напротив, утверждает, что настроения, в качестве эмоций, имеют неопределенные или рассредоточенные объекты [Tormey 1979], и в доказательство своего утверждения использует фрейдовский анализ *Angst* (в русских переводах и литературе о Фрейде — «страх» либо «тревога» — *Примеч. пер.*).

пренебрегать бы не следовало» («Риторика», гл. II), а страх — как «некоторого рода неприятное ощущение или смущение, возникающее из представления о предстоящем зле, которое может погубить нас или причинить нам неприятность» («Риторика», гл. V), а потом делает дальнейшие уточнения: воображаемое ощущение должно быть сильным, его наступление — неизбежным, и т. д. Если я боюсь, то из этого следует, что я боюсь некоего объекта, который, как я убежден, опасен для меня, независимо от истинности моего убеждения. Таким образом, в эмоциях присутствует когнитивный аспект или измерение, и, более того, эмоции подразумевают нормативный когнитивный стандарт: если я говорю вам, что боюсь стрекота цикад, я обязан объяснить, какие именно особенности или свойства этого стрекота представляют опасность; в противном случае мой страх неоправдан, иррационален или неуместен. О том, как конкретно должно пониматься когнитивное измерение эмоций, ведется много споров. Так или иначе, *когнитивистские* теории, или теории *суждения*, характеризуют эмоции в терминах связанных с ними пропозициональных установок, эксплицитных убеждений и т. д.; поэтому согласно таким теориям эмоции подпадают под те же или тесно связанные с ними нормативные рациональные ограничения, что и убеждения⁴⁴. Сторонники теории *оценивания*, напротив, считают, что не все эмоции обязательно должны нести в себе пропозициональные установки или эксплицитные убеждения: они могут быть непропозициональными по содержанию, бессознательными и иррациональными⁴⁵. Однако общим для

⁴⁴ На вопрос, как именно следует понимать когнитивное измерение эмоций, философы, исследующие эмоции, дают разные ответы. Некоторые отождествляют эмоцию с родом суждения или убеждения ([Nussbaum 2001; Solomon, 1980]), оценки ([Lyons 1980]) либо набора убеждений и желаний ([Marks 1982: 227–242]).

⁴⁵ Так, А. Рорти, «объясняя эмоции» в книге «Объяснение эмоций» [Rorty 1980: 489–506], утверждает, что некоторые эмоции (например, неосознанная обида) не несут в себе пропозиционального содержания. М. Стокер [Stocker 1983: 5–26] со своим известным примером «страха полета» («Я знаю, что страх полета иррационален, но страх от этого никуда не девается») и П. Грин-

обеих точек зрения является утверждение, что эмоции несут в себе некоторое *оценочное* измерение и поэтому, по крайней мере теоретически, подпадают под нормативную оценку уместности, если не полной рациональности. Поскольку ощущения не имеют формальных объектов или, в самом крайнем случае, поскольку они лишены подобного оценочного измерения, они под это *нормативное* ограничение не подпадают. Во-вторых, формальный объект эмоции может иметь разные логические формы. Например, я могу бояться свойства (агрессивности собак), объекта (собаки моего соседа) или положения вещей, выраженного пропозицией (того, что собака моего соседа не прошла анализ на бешенство). Более того, некоторые формальные объекты относятся к природному миру (как в предыдущем примере), другие глубоко укоренены в нашей «второй природе» — это культурные объекты и практики. Так что я могу стыдиться цвета своего галстука или неловкости в использовании вилки для салата на обеде у президента. В этих случаях в когнитивный аспект включены не только представления о природном мире, но и о нормах, этикете, ожиданиях, правилах и т. д. В-третьих, причина и объект эмоции могут не совпадать. Например, если я слышу, как кто-то царапается в мою дверь, то причина моего страха — само царапанье, но объект моего страха — (воображенная мной) соседская собака.

Эти различия между ощущением и эмоцией имеют последствия для нашего понимания толстовской теории заражения. На одном конце спектра находятся явления, когда мы можем произвольно морщиться, видя, как кто-то другой морщится от боли, и чувствовать дискомфорт. Но как мы узнаем, является ли наше ощущение дискомфорта болью, раздражением, огорчением и т. п.? Представляется, что в этом теория Толстого сближается с теорией У. Джеймса, который считал, что эмоции — это чувства, определенным образом обусловленные изменениями в фи-

спэн [Greenspan 1988] с примером конфликтующих эмоций («Я рада, что моя коллега выиграла стипендию, но одновременно завидую ей») предполагают, что эмоции больше похожи на желания, чем на убеждения.

физиологическом состоянии человека: «мы огорчены, потому что плачем, разгневаны, потому что наносим удар, испуганы, потому что дрожим, а не наоборот, — мы плачем, наносим удар и дрожим, потому что огорчены, разгневаны или испуганы» [Джеймс 2002: 457]. Р. Уоллхейм попытался переосмыслить теорию Джеймса, но находит, что она не может обойтись без некоего рода когнитивизма:

Если чувство действительно говорит нам что-то об эмоции, это происходит не без посторонней помощи, а на фоне сопутствующих или контекстуальных убеждений. Если это так, то можно предположить, что при отсутствии подобных убеждений мы не будем знать, что это за эмоция или, если уж на то пошло, что это за чувство [Wollheim 1999: 123].

И как мы увидим в главе 8, изощренная теория эмоционального выражения в искусстве, выдвинутая Дж. Робинсон, также требует того, что ее автор называет «когнитивным мониторингом» первичных физиологических изменений, имеющих место при эстетическом переживании. Таким образом, даже в случаях физиологических, каузированных подражательных реакций, таких, как смех, плач, зевота, должны предполагаться сопутствующие и контекстуальные убеждения, чтобы понимать: вы смеетесь — и я смеюсь; но смеетесь ли вы над чем-то, потому что это смешно, или эксцентрично, или нелепо, или абсурдно, — или же вы смеетесь от радости или негодования? Только мои убеждения касательно ваших убеждений и желаний дадут мне нормативные ограничения, необходимые, чтобы опознать эмоцию с помощью частичного опознания ее интенционального объекта: суть эмоции частично вытекает из того, чем она вызвана. И подобные когнитивно-оценочные соображения, безусловно, необходимы для объяснения сложных, культурно опосредованных эмоций, имеющих конкретные формальные объекты, таких как страх (перед / что...), благоговение (перед), уважение (к), восхищение, гордость, раскаяние и т. д. Так, один из комментаторов приходит к следующему выводу:

Короче говоря, «чувство», как оно понимается в «Что такое искусство?», может включать в себя весь человеческий опыт, так как это не единица и не список единиц, каким бы длинным он ни был, а скорее субъективный способ рассмотрения любой единицы. Таким образом, понятие чувства у Толстого чрезвычайно широко [Jahn 1975: 62]; см. также [Zurek 1996: 279–281].

Толстовская концепция чувства фактически стирает все границы между ощущениями, не обязательно связанными с формальным объектом и обычно имеющими физическое объяснение (например, зуд, боль и т. д.), и эмоциями, которые по определению имеют отношение к формальному объекту и, следовательно, по определению несут в себе когнитивное измерение (убеждение, суждение, оценку и т. д.), ограниченное *нормативными* стандартами адекватности или уместности⁴⁶.

Толстовская модель заражения, в которой искусство приравнивается к переживанию (аффекту) — как мы увидим в главе 5, речь в первую очередь о музыкальном переживании, — таким образом, содержит в себе некое противоречие. Потому что заразительное переживание, если рассматривать его как каузальное или диспозиционное отношение, не допускает возможности непонимания. Но если под переживанием понимать эмоцию и если эмоция несет в себе когнитивно-оценочное измерение, то

⁴⁶ Д. Робинсон толкует толстовское «заражение» как «соматический мимесис», определяемый двумя критериями: «соматическая передача» (соматическая ориентация тела передается другому телу) и «соматическое управление» (ориентация управляет «мыслями и поведением»). Затем он объединяет их, опираясь на неврологическую теорию причинной ассоциативности (теорию «соматических маркеров»: определенная соматическая ориентация запускает воспоминания о прошлом, сопутствующие которым ощущения удовольствия или боли подсознательно воздействуют на волю человека и последующее поведение). Робинсон таким образом рушит стену между *каузальной* соматической передачей и *нормативным* управлением, строя на ее обломках каузально-диспозиционную теорию принятия решений и поведения, которая успешно отрицает нормативное измерение значения. См. критику С. Крипке каузально-диспозиционных воззрений [Крипке 2005: 29–34]. Более углубленно я продолжу эту линию в главе 6.

такие эмоции, поскольку они включают формальный объект, или пропозициональное содержание, или по крайней мере оценочное суждение, обладают *значением*. Однако значение, в свою очередь, несет в себе *нормативное* отношение: чтобы знать значение и сферу применения выражения, требуется умение различать правильное и неправильное использование этого выражения: как мы видели в главе 1, это умение служит составной частью понимания выражения в целом. В самом деле, при широком диапазоне понятия «чувство» в «Что такое искусство?» игнорируется само различие между диспозиционными аффективными реакциями, представляющими собой просто каузальные последствия (ощущения, физиологические реакции), с одной стороны, и эмоциями, включающими убеждения, или суждения, или аналитические оценки, несущими в себе когнитивное содержание, то есть смысловое содержание, которое предполагает нормативное отношение правильности, — с другой. Отождествление смыслового содержания с заложенным в нем нормативным отношением с причинно-диспозиционной моделью заражения оказывается наиболее проблематичным, когда речь идет о музыке.

Глава 4

Тень Шопенгауэра

...В этом главнейшее воспитательное значение музыкального искусства: оно всего более проникает в глубь души и всего сильнее ее затрагивает; ритм и гармония несут с собой благообразие...

Платон¹

...Все оттенки радости, веселья, шутки, каприза, восторга и ликования души, все градации страха, подавленности, печали, жалобы, горя, скорби, тоски и т. д. и, наконец, благоговения, преклонения, любви и т. п. становятся своеобразной сферой музыкального выражения.

Гегель²

Музыка является средством для самоуслаждения страстей.

Ницше³

1. Я уже мимоходом отмечал: во время и после кризиса Толстой был увлечен трудами Шопенгауэра. Хотя в молодости писатель вдохновлялся И. Г. Фихте и Ф. В. Шеллингом⁴, дневники и письма Толстого показывают, что, работая над «Что такое искусство?»

¹ «Государство», кн. 3, 401d. Пер. А. Егунова.

² «Лекции по эстетике». Т. 3. Пер. Б. Столпнера.

³ «По ту сторону добра и зла». 4, 106. Пер. Н. Полилова.

⁴ Г. Уолш [Walsh 1988] убедительно доказывает, что «философские наброски» Толстого предположительно 1840-х годов демонстрируют влияние субъективного идеализма Фихте и раннего Шеллинга.

и «Крейцеровой сонатой», он погрузился в философию Шопенгауэра и прочитал все основные труды философа: «Мир как воля и представление», «Parerga и Paralipomena» и «Две основные проблемы этики» — книгу, в которой объединены конкурсные трактаты «О свободе воли» и «Об основе морали». В 1869 году Толстой пишет поэту и переводчику Шопенгауэра А. А. Фету:

Знаете ли, что было для меня нынешнее лето? — Неперестающий восторг перед Шопенгауэром и ряд духовных наслаждений, к[оторых] я никогда не испытывал. Я выписал все его сочинения и читал и читаю (прочел и Канта), и, верно, ни один студент в свой курс не учился так много и столь многого не узнал, как я в нынешнее лето.

Не знаю, переменю ли я когда мнение, но теперь я уверен, что Шоп[енгауэр] гениальнейший из людей.

Вы говорили, что он так себе кое-что писал о философских предметах. Как кое-что? Это весь мир в невероятно ясном и красивом отражении.

Я начал переводить его. Не возьметесь ли и вы за перевод его? Мы бы издали вместе. Читая его, мне непостижимо, каким образом может оставаться имя его неизвестно. Объяснение только одно, — то самое, которое он так часто повторяет, что, кроме идиотов, на свете почти никого нет (61: 219).

Но несмотря на то, что в 1869 году Толстой написал Фету о своей уверенности, что Шопенгауэр «гениальнейший из людей», в дневниковой записи от 4 августа 1889 года он называет его философию «легкомыслием и дребеденью» (50: 123)⁵. Хотя исследователи усматривали в эпилоге «Войны и мира» влияние идей Шопенгауэра о свободе воли и причинном детерминизме⁶, похоже, мало кто отмечал возможное присутствие нравственной философии немецкого мыслителя в «Что такое искусство?»

⁵ Однако 23 октября 1909 года он снова причисляет Шопенгауэра к «величайшим мыслителям» (57: 158).

⁶ О влиянии Шопенгауэра на Толстого см. [Эйхенбаум 1974: 170–172; Orwin 1993: 143–170; Medzhibovskaya 2008: 121–184; McLaughlin 1970; Walsh 1988]. Особенно подробно этот вопрос рассмотрен в [Walsh 1979: 572–575].

и часто встречающейся в трактате метафоре «заражения». Но я постараюсь доказать, что, рассмотрев этические и эстетические идеи Шопенгауэра, безусловно известные Толстому, мы можем обнаружить то, что я называю «ницшеанской угрозой» толстовской эстетической теории. Но чтобы понять возможное значение морально-эстетических теорий Шопенгауэра для Толстого, следует прежде всего вспомнить общие положения метафизики и эпистемологии философа, из которых вытекают его конкретные теории этики и искусства.

2. В том, что касается трансцендентальной идеальности пространства и времени, Шопенгауэр стоит на кантовской позиции: они служат условиями человеческого (феноменального) опыта, но не обязательно являются объективной (ноуменальной) реальностью или «вещью в себе». Поскольку пространство и время и связанный с ними принцип причинности являются соответственно трансцендентальными формами созерцания («интуиции») и категорией понимания, они обуславливают существование множества индивидов; трансцендентальную идеальность пространства, времени и причинности Шопенгауэр называет «принципом индивидуации» (*principium individuationis*). Индивидуация, включая индивидуальные воли и желания, — это характеристика феноменального опыта, а не вещи-в-себе. Познающий субъект переживает реальность как отдельные объекты, которые воспринимаются и познаются как *представления* — мысленные образы, возникающие в результате поступления чувственных данных, обусловленного трансцендентальными формами созерцания и категориями понимания. Поскольку предполагаемая структура объектов познания как явлений, воспринимаемых как представления и причинно взаимосвязанных, определяется субъектами познания, мы можем получать межсубъектно подтверждаемые переживания феноменальной реальности, хотя и не можем познать через внешние чувства природу ноуменальной реальности. Шопенгауэр, однако, отходит от кантовой метафизики и эпистемологии, от противного рассуждая о вещи-в-себе и ноуменальной реальности и утверждая, что мы можем получать знание о последней посредством внутреннего чувства:

Вследствие этого на пути *объективного познания*, т. е. исходя из *представления*, никогда нельзя выйти за пределы представления, т. е. явления, следовательно, мы вынуждены останавливаться на внешней стороне вещей и никогда не можем проникнуть в их внутреннюю глубину, постигнуть, что они такое в самих себе, т. е. для самих себя. До сих пор я согласен с *Кантом*. Но в противовес этой истине я установил другую, — что мы не только *познающий субъект*, но, с другой стороны, *и сами* относимся к познаваемым существам, *сами* — вещь в себе, что поэтому путь к той собственной внутренней сущности вещей, в которую мы не можем проникнуть *извне*, открыт нам *изнутри*, словно подземный ход, тайный доступ, который измена внезапно открывает нам в крепость, недоступную натиску извне. *Вещь в себе* как таковая может достигнуть сознания только совершенно непосредственно, в силу того, что она сама *осознает себя*; пытаться познать ее объективно равносильно требованию противоречивого [Шопенгауэр 1993, 2: 264]

Притом что человек может воспринимать свое тело и его механические движения как простые представления об очередном индивидуализированном феномене, он способен также осознавать внутреннюю природу собственного тела посредством интенционального действия и переживания удовольствия и боли. Эта внутренняя природа, согласно Шопенгауэру, проявляется таким образом как *воля (Wille)*. Следовательно, тело дано человеку двумя разными способами: в восприятии — как представление, обусловленное *principium individuationis*, — и непосредственно, в самосознании, как воля. Таким образом, интенциональное действие есть одновременно и телесное движение, подпадающее под каузальное объяснение, и акт воли, который непосредственно дан агенту в самосознании. В интенциональном действии агент познает себя не как представление, а как вещь в себе, как «волю»⁷. Исходя из воли агента как внутреннего

⁷ Собственно, следуя Канту, Шопенгауэр утверждает, что самосознание, как «внутреннее восприятие», подчинено только одной трансцендентальной форме созерцания — времени, но не пространству и не причинности, —

восприятия интенционального действия, Шопенгауэр на основе дальнейшего обобщения приходит к выводу, что воля есть внутренняя природа, явление вещи в себе, единое стремление, движение, сила, присущая всей природе, — или, говоря словами самого Шопенгауэра, мир как представление есть объектность воли, воля, ставшая объектом, т. е. представлением⁸.

Воля может выражаться и переживаться на разных ступенях или уровнях объективации, соответствующих тому, насколько отчетливо и полно представление, и Шопенгауэр связывает различные ступени объективации воли с платоновскими идеями — неизменными формами представления, не подверженными существованию в пространстве и времени, следовательно онтологически более близкими к внутренней природе реальности. Принимая позицию созерцателя, безвольного субъекта познания, и воспринимая объект, данный ему в представлении, отдельно от пространственно-временных свойств и лишенным каких-либо причинных отношений, в которых объект состоит с другими объектами, субъект познает воплощенную в этом объекте идею. Воспринимающий субъект теряет свою индивидуальность и становится чистым, произвольно познающим субъектом познания, уже неотличимым от универсального объекта познания:

Возможный... переход от обычного познания отдельных вещей к познанию идеи происходит внезапно, когда познание вырывается из служения воле и субъект именно вследствие этого перестает быть только индивидуальным и есть теперь чистый, безвольный субъект познания, который уже не следует, согласно закону основания, за отношениями, а покоится и растворяется в устойчивом созерцании предстоящего объекта вне его связи с какими-либо другими объектами. <...>

поэтому он делает вывод, что агент осознает временные проявления нашего ноуменального бытия, но не наше ноуменальное бытие само по себе [Шопенгауэр 1993: 265].

⁸ Ср. например, определение воли как «тяготения», как «бесконечного стремления» [Шопенгауэр 1993, 1: 285].

...мы полностью теряемся в этом предмете, т. е. забываем о своей индивидуальности, о своей воле, остаемся лишь в качестве чистого субъекта, прозрачного зеркала объекта, и нам кажется, будто существует только предмет и нет никого, кто бы его воспринимал, и, следовательно, мы уже не можем отделить созерцающего от созерцания, они сливаются в единое целое, ибо все сознание заполнено и занято единым созерцаемым образом; когда, следовательно, объект таким образом выходит из всех отношений к чему-либо вне его, а субъект — из какого бы то ни было отношения к воле, тогда то, что так познается, уже не отдельная вещь как таковая, а идея, вечная форма, непосредственная объектность воли на данной ступени... [Шопенгауэр 1992, I: 295].

Этим счастливым состоянием безвольного, бесстрастного созерцания объекта как платоновской идеи Шопенгауэр считает эстетический опыт⁹. В рамках этой метафизической и эпистемологической структуры Шопенгауэр разработал увлекательные и убедительные теории природы нравственных поступков и эстетического переживания музыки, основанные на произвольном осознании чувства.

3. Этические воззрения Шопенгауэра неоднократно высказываются на протяжении всей четвертой части книги «Мир как воля и представление» («Die Welt als Wille und Vorstellung», 1819), но в более ясном и концентрированном виде выражены в трактате «Об основе морали» («Über die Grundlage der Moral», 1839), единственном сочинении, присланном тогда на конкурс, объявленный Датским королевским научным обществом, которое, впрочем, не сочло возможным его премировать.

⁹ «Но какого же рода познание рассматривает то, что существует вне и независимо от всяких отношений, единственную подлинную сущность мира, истинное содержание его явлений, не подверженное никакому изменению и поэтому во все времена познаваемое с одинаковой истинностью, — словом, идеи, которые представляют собой непосредственную и адекватную объектность вещи в себе, воли?

Это — искусство, создание гения. Оно воспроизводит постигнутые чистым созерцанием вечные идеи, существенное и постоянное во всех явлениях мира» [Шопенгауэр 1993, I: 300–301].

В этом сочинении Шопенгауэр отвергает деонтологическую теорию морали Канта, поскольку она не в силах убедительно объяснить эмпирические корни морали, прежде всего мотивы нравственного поступка. Объясняя человеческую мотивацию, Шопенгауэр придавал большое значение эгоизму — склонности использовать свою волю, действуя исключительно в собственных интересах, и поэтому теоретическая возможность и признанное реальное существование этического — искренне производимого в интересах других людей — действия поставили перед ним задачу: показать, как эгоизм преодолевается этическим поступком. Для этого он задействует эмпирически наблюдаемое общее явление сострадания (*Mitleid*), утверждая, что непосредственное эмпатическое участие (*Teilnahme*) в чужом страдании, при котором человек переживает чужое страдание в буквальном смысле как свое собственное, побуждает его поступать нравственно, преодолевая свою эгоистическую волю. Стоит привести длинную цитату, выражающую эту ключевую мысль, из § 16 трактата:

Это приводит нашу проблему к более узкой формулировке, именно к такой: каким образом бывает возможно, чтобы благо и зло [*das Wohl und Wehe*] другого непосредственно [*unmittelbar*], т. е. совершенно так же, как в иных случаях лишь мое собственное, двигало мою волю, т. е. прямо становилось моим мотивом, порою даже в такой степени, что я предпочитаю его моему собственному благу и злу, этому во всех иных случаях единственному источнику моих мотивов. Очевидно, это возможно лишь благодаря тому, что этот другой становится последнею целью [*Zweck*] моей воли, совершенно такую же, как в других случаях бываю я сам; благодаря тому, следовательно, что я совершенно непосредственно желаю [*will*] его блага и не желаю его зла, столь же непосредственно [*unmittelbar*], как в других случаях только своего собственного. А это необходимо предполагает, что я прямо вместе с ним страдаю при его горе как таковом [*geradezu mitleide*], чувствую его горе, как иначе только свое, и потому непосредственно [*unmittelbar*] хочу его блага, как иначе только своего. Но это требует, чтобы я каким-нибудь образом отождествился с ним [*mit ihm identificirt sei*], т. е. чтобы по крайней мере до некоторой степени упразднилась

[*aufgehoben*] та полнейшая разница между мною и всяким другим, на которой как раз и основан мой эгоизм. А так как я все-таки не нахожусь в шкуре другого, то только с помощью познания [*Erkenntnis*], которое я о нем имею, т. е. представления [*Vorstellung*] о нем в моей голове, могу я настолько себя с ним отождествить, чтобы мое деяние засвидетельствовало об устранении названной разницы. Но разобранный здесь процесс не вымыслен и не схвачен из воздуха, а есть процесс действительный, даже вовсе не редкий: это — повседневный феномен сострадания [*Mitleid*], т. е. совершенно непосредственного, независимого от всяких иных соображений участия прежде всего в страдании [*Leiden*] другого, а через это в предотвращении или прекращении этого страдания, в чем, в последнем итоге, и состоит всякое удовлетворение и всякое благополучие и счастье. Исключительно только это сострадание служит действительной основой всякой свободной справедливости и всякого подлинного человеколюбия. Лишь поскольку данный поступок берет начало в этом источнике, — имеет он моральную ценность, а всякое действие, обусловленное какими-либо другими мотивами, лишено ее. Коль скоро возбуждается это сострадание, благо и зло другого становится непосредственно близким моему сердцу, совершенно так же, хотя и не всегда в равной степени, как в других случаях единственно мое собственное: стало быть, теперь разница между им и мною уже не абсолютна [Шопенгауэр 1992: 205–206]¹⁰.

¹⁰ Этот общий сентименталистский подход к этике ранее нашел выражение у А. Смита: «Когда мы видим направленный против кого-нибудь удар, готовый поразить его руку или ногу, мы, естественно, отдергиваем собственную руку или ногу; а когда удар нанесен, то мы в некотором роде сами ощущаем его и получаем это ощущение одновременно с тем, кто действительно получил его. Когда простой народ смотрит на канатного плясуна, то поворачивает и наклоняет свое тело из стороны в сторону вместе с плясуном, как бы чувствуя, что он должен бы был поступать подобным образом, если бы был вместо него на канате. Впечатлительные люди слабого сложения при взгляде на раны, выставляемые напоказ некоторыми нищими на улице, жалуются, что испытывают болезненное ощущение в части своего тела, соответствующей пораженной части этих несчастных. Сочувствие обнаруживается у них такой отзывчивостью, и это сочувствие возбуждается в них вследствие того, что они мгновенно представляют себе, что они сами испытывали бы на месте этих страдальцев, если бы у них была поражена таким же точно

Хотя немецкое *Mitleid* часто переводится как «сострадание», в психологической концепции Шопенгауэра это понятие существенным образом отличается как от «со-страдания» (лат. *sympathia*), так и от «вчувствования» (лат. *empathia*, нем. *Einfühlung*); см. [Wispe 1987: 17–37]. Притом что между психологами и философами сохраняются различия в толковании этого понятия, некоторые мыслители часто понимают эмпатию как своего рода отношение типовой идентичности чувств между двумя людьми: один человек посредством воображения (воображая себя другим) ощущает причастность к мыслям, ощущениям и эмоциям другого и, таким образом, разделяет те же психические состояния. С другой стороны, симпатия (сочувствие) — это эмоциональная способность распознавать чувства другого человека, но не обязательно переживать те же эмоции. Если я сочувствую вам, когда вы страдаете мигренью, я испытываю к вам симпатию, но сам не чувствую головной боли¹¹.

образом та же часть тела. Силы этого впечатления на их нежные органы достаточно для вызова того тягостного ощущения, на которое они жалуются» [Смит 1997: 32].

¹¹ «Достаточно рассмотреть, что мы ощущаем, сочувствуя физической боли, к примеру, человека, прищемившего пальцы дверцей автомобиля, чтобы понять: чувство, которое мы испытываем, это именно сочувствие (симпатия), а не чувство боли, как если бы мы сами прищемили пальцы» [Goldie 2000: 214]. П. Голди использует этот пример, чтобы обосновать свое утверждение, что «совершенно ошибочно предполагать, что в дополнение к этому признанию, вниманию и реакции на затруднения, испытываемые другим, симпатия также включает в себя переживание *той же разновидности* затруднений и чувств, которую испытывает другой» [Там же]. М. Слоут также утверждает, что эмпатия — это «вопрос переживания, например, чужой боли, тогда как сочувствие (симпатия) — это сопереживание чужой боли. Ясно также, что я могу сопереживать чьему-то смущению, сочувствовать ему, сам при этом не испытывая ничего похожего на смущение, поэтому понятия [симпатии и эмпатии] определенно различаются» [Slote 2006: 227]. Эта линия рассуждений восходит к работе М. Шелера «Сущность и формы симпатии» («Wesen und Formen der Sympathie», 1923). См. [Darwall 1998]. Экспериментальные нейровизуализационные исследования заставляют предполагать, что тот, кто наблюдает чужое страдание, испытывает такое же страдание, не зная при этом, какие конкретные ощущения вызывают это страдание. См. [Singer et al. 2004] и общие рассуждения в [Prinz 2007: 82–84].

Однако шопенгауэровская концепция сострадания (*Mitleid*) расходится и с общепринятым пониманием эмпатии, поскольку, по его мнению, эмоциональное самоотождествление с другим и непосредственное эмпатическое участие в чувствах другого имеют место как бы не уровнем выше, а уровнем ниже, чем тот, на котором действуют воображение и сознательная воля. В ответ на теории, предполагающие, что человек именно *представляет себе* страдания другого, как если бы они были его собственными, Шопенгауэр возражает:

Это вовсе не так: в нас именно каждое мгновение сохраняется ясное сознание, что страдает он, а не мы, и именно в его лице, а не в своем, чувствуем мы страдание, к нашему огорчению. Мы страдаем с ним, стало быть, в нем; мы чувствуем его боль именно как его боль и не воображаем, будто эта боль наша [Шопенгауэр 2001: 450]¹².

Шопенгауэр не обосновывает феномен сострадания когнитивной операцией, такой как наблюдение чужого страдания и перенесение его на себя путем инференциальной аналогии (то есть предположением, что чужое сознание подобно моему, следовательно его переживания будут, соответственно, подобны моим). Напротив, он утверждает, что существует непосредственное, неинференциальное чувство или ощущение чужой боли. Таким образом, здесь, в этической сфере, мы встречаем ту же модель непосредственного, произвольного понимания, которую видели в «Анне Карениной» и в «Что такое искусство?».

До сих пор Шопенгауэр в своих рассуждениях давал эмпирическое, психологическое объяснение нравственным поступкам — таким объяснением служит свойственное каждому человеку

¹² Таким образом, воззрения Шопенгауэра отличаются от взгляда А. Смита: «[Воображение] предупреждает нас в таком случае об ощущениях, которые родились бы в нас, а не о тех, которые испытываются им. Оно переносит нас в его положение: мы чувствуем страдание от его мук, мы как бы ставим себя на его место, мы составляем с ним нечто единое. Составляя себе понятие о его ощущениях, мы сами испытываем их» [Смит 2007: 31–32]. См. также [Goldie 2001: 218].

«врожденное и неискоренимое природное сострадание... как единственный источник *не-эгоистических* поступков [Шопенгауэр 2001, 3: 488].

Но в заключительном разделе трактата, озаглавленном «К вопросу о метафизическом истолковании этического первофеномена», Шопенгауэр утверждает, что психологическая основа морали на самом деле зиждется на трансцендентальном истолковании, в котором *principium individuationis*, образующий феноменальный мир представлений, противопоставляется лежащей в его основе вещи в себе — универсальной и монистической воле. Поэтому переживание сочувствия на самом деле предлагает доказательство и понимание метафизического единства, лежащего в основе всей природы:

Если, таким образом, множественность и разобщение присуши исключительно только явлению и во всех живущих представляется одна и та же сущность, то не будет ошибочным понимание, устраняющее разницу между «я» и «не-я», напротив, таким должно быть понимание, ему противоположное. И мы находим, что это последнее обозначается у индусов именем майя, т. е. видимость, обман, призрак. Именно первое воззрение нашли мы лежащим в основе феномена сострадания, даже признали последнее его реальным выражением. Оно должно поэтому служить метафизическим фундаментом этики и состоять в том, что один индивидуум узнает в другом непосредственно себя самого, свою собственную истинную сущность [Шопенгауэр 2001, 3: 492].

Добрый характер... живет в однородном с его сущностью внешнем мире: другие для него не «не-я», а «тоже я». Вот почему его исконное отношение к каждому — дружественное: он чувствует в своей глубине родство со всеми существами, непосредственно отзываясь на их благо и горе и с уверенностью предполагает такое же участие с их стороны [Там же: 493].

Вспомним наше рассуждение о прозрении Левина в «Анне Карениной» и об утверждении Толстого в «Что такое искусство?», что «добро есть действительно понятие основное, метафизически

составляющее сущность нашего сознания, понятие, не определяемое разумом <...>, то, что никем не может быть определено, но что определяет всё остальное» (30: 78–79), которое я уподобил утверждению Витгенштейна в «Трактате» о том, что ценность, как и логика, трансцендентальна и обуславливает возможность любого представления и познания феноменального опыта.

Здесь общей для Шопенгауэра, Толстого и Витгенштейна периода «Трактата» оказывается мысль о том, что с точки зрения трансцендентального, представление и непреходящая потребность в интерпретации — это лишь иллюзорный и вводящий в заблуждение придаток главного: непосредственного всеобщего понимания, не требующего интерпретации. Это объяснение — метафизическое, а не психологическое или физиологическое — по меньшей мере предлагает путь, чтобы понять, почему Толстой непрерывно приводит примеры непосредственного понимания, двумя разновидностями которого служат этическое и эстетическое переживание.

4. Но то, что немецкий метафизик дал Толстому одной рукой, он, что называется, отобрал другой, так как эстетическая теория Шопенгауэра точно определила конфликт между каузальным переживанием чувства (аффектом) и нормативным смысловым содержанием — различие, которого, как мы видели в предыдущей главе, не учитывает широкое толкование Толстым понятия «чувства». Континуум между универсальными физиологическими реакциями как ощущениями и сложными, пропозиционально артикулированными и, возможно, заданными культурой чувствами как эмоциями («...Слезы, смех китайца заразят меня точно так же, как смех, слезы русского, точно так же и живопись и музыка и поэтическое произведение, если оно переведено на понятный мне язык» (30: 109)) сталкивается с угрозой, что он может быть прерван, идущей с другой стороны. Вспомним, что в «Что такое искусство?» Толстой утверждал:

Если произведение хорошо, как искусство, то независимо от того, нравственно оно или безнравственно, — чувство, выражаемое художником, передается другим людям. Если

оно передалось другим людям, то они испытывают его, и мало того, что испытывают, испытывают каждый по-своему, и все толкования излишни (30: 123).

Индифферентизм по отношению к содержанию — включая *нравственный индифферентизм* — заразительного искусства несет в себе то, что я называю «ницшеанской угрозой» замыслу Толстого. Ее главный локус — музыка. В § 5–6 и в § 16–20 «Рождения трагедии из духа музыки» («Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik», 1871) Ницше открыто опирается на шопенгауэровскую музыкальную эстетику, формулируя дионисийский «художественный инстинкт» (*Kunsttrieb*)¹³. Собственно, в § 1 этой работы шопенгауэровский *principium individuationis*, он же «покрывало Майи», иллюзия множественности явлений, обусловленная нашим применением принципа достаточного основания, служит Ницше критерием для первого формулирования двух художественных инстинктов: аполлонической эстетики красоты, искусства пластических образов, бескорыстного созерцания — и дионисийской эстетики восторга, музыкальных искусств, всеобщего самозабвения, находящей свой жизненный аналог в экстазе и опьянении (*Rausch*). В § 5–6 Ницше дает метафизическое истолкование дотрагической, мелической поэзии (на примере поэта Архилоха), по сути совершенно шопенгауэровское: «...[лирический поэт] вначале, как дионисический художник, вполне сливается с Первоединым, его скорбью и противоречием, и воспроизводит образ этого Первоединого как музыку, если только последняя по праву была названа повторением мира и вторичным слепком с него» [Ницше 1990, 1: 73]¹⁴. Далее эта мысль обретает еще более радикальное звучание: поэт освобождается от своей индивидуальной воли и становится лишь *посредником*, через

¹³ Здесь и далее перевод А. Рачинского. — *Примеч. пер.*

¹⁴ Ср. у Шопенгауэра: «...музыка... отличается от всех других искусств тем, что она отражает не явление или, вернее, адекватную объектность воли, а непосредственно саму волю и, следовательно, всему физическому в мире противопоставляет метафизическое, всякому явлению — вещь в себе» [Шопенгауэр 1993, 1: 371].

которого являет себя основа бытия (§ 5) и который обретает свое логическое предназначение в коллективной музыке, полностью лишенной индивидуальной творческой воли, то есть в народной песне: «Да, вероятно, и историческим путем может быть доказано, что каждая богатая народными песнями и продуктивная в этом отношении эпоха в то же время сильнейшим образом была волнуема и дионисическими течениями, на которые необходимо всегда смотреть как на подпочву и предпосылку народной песни» (§ 6) [Там же: 76]. А в § 16, после пространного цитирования § 36 «Мира как воли и представления», Ницше возвращается к шопенгауэровской метафизике музыки, чтобы обосновать дионисийское начало в трагедии. Музыка, в отличие от других искусств, *не* отображает явления, а достаточно прямо передает метафизическую сущность, лежащую в основе этих явлений: «...мы понимаем, по учению Шопенгауэра, музыку как непосредственный язык воли» [Там же: 129], следовательно, «лишь исходя из духа музыки, мы понимаем радость об уничтожении индивида. Ибо на отдельных примерах такого уничтожения нам лишь становится яснее вечный феномен дионисического искусства, выражающего волю в ее всемогуществе, как бы позади *principii individuationis*, вечную жизнь за пределами всякого явления и наперекор всякому уничтожению» [Там же: 121].

Ницшевский анализ воздействия музыки восходит к § 52 «Мира как воли и представления», где Шопенгауэр утверждает, что музыка — «такое великое и бесконечно прекрасное искусство, оказывает такое могучее воздействие на человека» [Шопенгауэр 1993, 1: 365], и далее предлагает «разгадку» ее эстетического действия:

...так как наш мир не что иное, как проявление идей во множественности посредством вступления в *principium individuationis* (форму познания, доступного индивиду как таковому), то музыка, обходя идеи и будучи независима также от явленного мира, полностью этот мир игнорирует и могла бы в известной степени существовать, даже если бы мира вообще не было, чего о других искусствах сказать нельзя. Дело в том, что музыка — такая же *непосредственная*

объективация и отражение всей воли, как и сам мир, как идеи, явление которых во множественности составляет мир отдельных вещей. Следовательно, музыка, в отличие от других искусств, отнюдь не отражение идей, а *отражение самой воли*, объектностью которой служат и идеи; именно поэтому действие музыки значительно сильнее и проникновеннее действия других искусств: они говорят только о тени, она же — о существе [Шопенгауэр 1993, 1: 366–367].

Таким образом, музыка «всему физическому в мире противопоставляет метафизическое, всякому явлению — вещь в себе. Тем самым мир можно было бы с таким же правом называть воплощенной музыкой, как и воплощенной волей» [Там же: 371]. Исключительное метафизическое значение музыки, непосредственное отображение ею воли объясняет, почему она «оказывает такое могучее воздействие на душу человека, так полно и глубоко им понимается как всеобщий язык», почему ее «мгновенно понимает каждый... своим непосредственным пониманием» [Там же: 365]¹⁵.

Поскольку музыка ничего не отображает, не апеллирует ни к реальным объектам (референтам), ни к абстрактным сущностям (платоновским идеям), она понимается неинференциально, непосредственно и универсально и делает возможным уникальное интуитивное прозрение ноуменальной сущности, лежащей в основе иллюзии феноменов, трансцендентально обусловленной нашими когнитивными способностями чувствования и понимания. Таким образом, музыка служит *эстетическим* аналогом *этического* сострадания (*Mitleid*), которое также представляет собой непосредственное понимание сущностного монизма, лежащего в основе феноменального существования индивидуальных волей; правда Шопенгауэр придрался бы к такой формулировке, заявив, что этот фундаментальный уровень метафизики

¹⁵ Шопенгауэр исходит из нормативного понимания музыки, которое по определению отвергает программную музыку, потому что она имитирует природу, то есть является художественным выражением природных явлений воли.

предшествует различению этики и эстетики. И именно это различие между этическим эффектом и эстетическим аффектом представляет проблему для Толстого.

5. Проблема возникает конкретно в дальнейшем шопенгауэровском описании музыки в § 52 «Мира как воли и представления»:

[Музыка] выражает не ту или иную данную и определенную радость, ту или другую радость, печаль, страдание, ужас, ликование, веселье или душевный покой, а радость, печаль, страдание, ужас, ликование, веселье, душевный покой вообще как таковые, в известной степени in abstracto, выражает существенное в них, без чего бы то ни было привходящего, следовательно, и без мотивов в нем <...> Музыка всегда выражает только квинтэссенцию жизни и ее событий, а не сами события, различия в которых не всегда влияют на ее характер. Именно эта исключительно ей свойственная всеобщность при строжайшей определенности придает ей то высокое достоинство, которое ей свойственно как панацея от всех наших страданий.

<...>

Невыразимая задушевность музыки, благодаря чему она проносится перед нами, как такой знакомый и все-таки вечно далекий рай, столь понятная и вместе с тем столь необъяснимая, основана на том, что она отражает все движения нашей глубочайшей сущности, но вне всякой действительности и без ее мучений [Там же: 370, 372].

Чтобы понять утверждение Шопенгауэра о том, что музыка выражает эмоции «без мотивов», мы должны разобраться хотя бы в основах его теории действия и моральной психологии. В противоположность теориям действия как проявления волевого начала, согласно которым акт моей воли или волеизъявления представляет собой отдельное психическое состояние, вызывающее затем (или способное вызвать) мое действие, телодвижение, Шопенгауэр придерживается так называемой двухаспектной теории воли, согласно которой акт моей воли тождественен моему действию, то есть моему телодвижению.

В то время как теория волевого начала утверждает, что существуют два каузально связанных события — с одной стороны, психический акт воли, а с другой — результирующее действие, телодвижение, — двухаспектная теория гласит, что существует только одно событие, познаваемое двумя разными способами: внутренне — путем непосредственного, ненаблюдающего знания (я обычно знаю, что я делаю или собираюсь сделать, без необходимости наблюдать за собой) — и внешне — посредством наблюдения за движением тела¹⁶. С этой точки зрения физическое движение и воля — это просто два аспекта одного события¹⁷. Таким образом, по мнению Шопенгауэра, объяснения с точки зрения волевого начала ошибочно ведут от двойственности аспектов (то есть двух разных типов описания одного события) к двойственности каузально опосредованных событий, тогда как на самом деле существует только одно событие, познаваемое двумя разными способами. Однако из этого взгляда следует, что волевые акты не могут служить причиной физического движения. Что-то другое должно вызывать единичное событие, которое непосредственно познается самосознанием как воля, а путем наблюдения познается как телодвижение.

Шопенгауэр предваряет объяснение причины воления утверждением, что самосознание содержит исключительно и беспримесно волю субъекта — то есть «я» познается только через непосредственное осознание собственного хотения. Но самосознание содержит в себе не только отдельные волевые акты, но и то, что он называет проявлениями воли, к которым относит «всякое вожеление, стремление, желание, потребность, тоску, надежду, любовь, радость, ликование и т. п., равно как нежелание или неохоту, всякое отвращение, уклонение, боязнь, гнев, ненависть,

¹⁶ Размышления о ненаблюдающем «практическом знании» см. в [Anscombe 2000].

¹⁷ Аргументы в пользу двухаспектной теории см. в [O'Shaughnessy 1980], особенно в т. 2. К. Джанауэй [Janaway 1989: 221–229] показывает общность их взглядов.

печаль, страдание, словом, все аффекты и страсти» [Шопенгауэр 2001, 3: 309]¹⁸.

Можно заметить, что, как и примеры «чувства», приводимые Толстым в «Что такое искусство?», эти «проявления воли» простираются от ощущений («страдание») до настроений («нежелание») и эмоций («гнев») — и далее к сложным, синтаксически оформленным производным от глаголов пропозициональной установки («надежда *на*, ликование *по поводу*, стремление *к*, уклонение *от* и т. п.). Шопенгауэр объясняет переход от проявлений воли к волевым актам, уточняя, каким образом субъект начинает связывать эти проявления с объектами и положениями дел в мире:

Когда человек хочет, он всегда хочет чего-нибудь: его волевой акт неизменно направлен на какой-либо предмет и может быть мыслим лишь по отношению к какому-нибудь такому предмету. Что же значит «хотеть чего-нибудь»? Это значит: волевой акт, сам представляющий собою прежде всего лишь предмет самосознания, возникает по поводу чего-либо, принадлежащего к сознанию других вещей, т. е. являющегося объектом познавательной способности, объектом, который в этом качестве носит название мотива и в то же время дает содержание для волевого акта; последний на него направлен, т. е. имеет целью какое-либо его изменение, следовательно, реагирует на него, — в такой реакции и заключается вся сущность этого акта [Там же: 312]¹⁹.

Согласно Шопенгауэру, в то время как самосознание содержит исключительно и беспримесно волю субъекта (то есть «я» познается только через непосредственное осознание собственной во-

¹⁸ «О свободе воли». Это расширение масштаба понятия «воля» за пределы волевых актов позволяет теории Шопенгауэра противостоять главному возражению против двухаспектных теорий: что они не в состоянии адекватно объяснить попытки, то есть волевые действия, которые так и не происходят. См. [Janaway 1989, гл. 8].

¹⁹ См. также «О четверяком корне закона достаточного основания» [Там же: 3: 118].

ли), внешний мир познается субъектом только посредством познавательной способности, для которой «другие вещи» служат представлениями (*Vorstellungen*) объективных состояний реального внешнего мира [Там же: 308]. Познание представлений о внешнем мире — это то, что Шопенгауэр понимает под «мотивом», а мотивы суть причины волевых актов: «ведь мотивация — это только проходящая через познание каузальность: интеллект — среда мотивов, потому что он есть высшая потенция восприимчивости» [Шопенгауэр 1993, 1: 40]. «Мотивация — это каузальность, видимая изнутри» [Там же: 112]. Таким образом, мотивы — представления о положении дел во внешнем мире, включая воображаемые или целеполагаемые будущие состояния, — оказывают каузальное воздействие на волю²⁰, а воление есть следствие мотива, реакция на него.

В шопенгауэровской детерминистской картине есть и финальный аккорд: ведь два человека в сходных обстоятельствах, с одинаковыми мотивами (когнитивными представлениями об объективных положениях дел), могут волить и действовать по-разному, в том числе и по-разному с точки зрения этики. В раннем труде «Мир как воля и представление» Шопенгауэр приписывает причину этого непостижимой природе метафизической воли, выраженной в конкретном индивиду, а последнюю — необъяснимой силе, реагирующей на воздействующие на нее конкретные мотивы:

Мотивы определяют не характер человека, а лишь проявление его характера, следовательно, действия, внешний облик его жизни, а не ее внутренне значение и содержание; они проистекают из характера, который есть непосредственное

²⁰ Уточнение: здесь мы говорим о человеческой воле и человеческих волевых актах. В целом в метафизике Шопенгауэра все события, включая не связанные с людьми события природного мира, являются «объективацией воли», где воля — кантовская вещь в себе, пребывающая вне пространства, времени и причинности. Волевые акты представляют собой вид, принадлежащий к этому общему роду, отличающийся тем, что непосредственно познаваем субъектом и имеет своей причиной мотивы.

проявление воли, т. е. безосновен. Почему один человек зол, а другой добр, не зависит от мотивов и внешнего воздействия, от поучений и проповедей, и в этом смысле необъяснимо. Однако проявляет ли злой человек свою злобу в мелочной несправедливости, в коварных проделках, в низком плутовстве, совершаемых в узком кругу своей среды, или в качестве завоевателя угнетает народы, повергает мир в ужас, проливает кровь миллионов, — это внешняя форма его явления, его несущественная сторона и зависит от обстоятельств, ниспосланных ему судьбой, от внешних влияний, от мотивов; но его решение, вызываемое этими мотивами, никогда не может быть объяснено из них; оно вытекает из воли, явление которой есть этот человек [Шопенгауэр 1993, 1: 263].

В позднем сочинении о свободе воли Шопенгауэр, обращаясь к тому же вопросу, развивает понятие человеческого *характера*, который причинно взаимодействует с мотивами, определяя воле и действия человека:

Но если это справедливо для причин в теснейшем смысле и для раздражений, то не менее верно это и для *мотивов*, ибо ведь мотивация по своей сущности не отличается от причинности и есть лишь ее особый вид, именно причинность, проходящая через среду познания. И здесь, стало быть, причина вызывает лишь проявление силы, не сводимой более к причинам, следовательно, не допускающей дальнейшего объяснения, но силы, которая, называясь здесь *волей*, известна нам не снаружи только, как другие силы природы, а, благодаря самосознанию, также изнутри и непосредственно. Лишь при предположении, что имеется такая воля и что в каждом отдельном случае она обладает определенными свойствами, действуют направленные на нее причины, именуемые тут мотивами. Эти в частности и индивидуально определенные свойства воли, благодаря которым ее реакция на один и тот же мотив в каждом человеке оказывается разной, образуют то, что называется *характером* человека, притом известным не а priori, а лишь из опыта, — *эмпирическим* [в отличие от кантовского умопостигаемого] *характером*. Ими прежде всего определяет-

ся способ действия различных мотивов на данного человека. Ибо он точно так же лежит в основе всех вызываемых мотивов действий, как общие силы природы — в основе действий, вызываемых причинами в теснейшем смысле слова, а жизненная сила — в основе действий от раздражений. И как силы природы, так и характер отличается изначальностью, неизменностью, необъяснимостью. У животных он иной для каждого вида, у человека — для каждого индивидуума. Только у самых высших, наиболее умных животных обнаруживается уже заметный индивидуальный характер, хотя при решительном преобладании характера видового [Шопенгауэр 2001, 3: 334–335].

Итак, мы имеем перед собой достаточно подробную картину теории Шопенгауэра, с помощью которой можно объяснить его понимание воздействия музыки²¹. Музыка предлагает эмоции, «проявления воли», но без соответствующих мотивов, без когнитивных представлений об объектах и положениях дел, которые, предположительно, были бы уместны или соизмеримы

²¹ Шопенгауэровский и ницшевский анализ аффективного воздействия музыки, в свою очередь, развивает философскую традицию, восходящую к сократовской метафоре «намагниченных колец» восторга из диалога «Ион», к утрате слушателями рапсода разумной сдержанности и способности к рациональному суждению в книге 10 «Государства» Платона и к понятию катарсиса в поэтике Аристотеля. Например, Р. Декарт в «Compendium Musicae» утверждает, что музыка может воздействовать на эмоции слушателя через тон и ритм. А Д. Юм недвусмысленно уподобляет эмоции человека («страсти») музыке: «Рассматривая человеческий дух, мы увидим, что в отношении аффектов он подобен не духовому инструменту, который при чередовании отдельных нот тотчас же перестает издавать звук, как только прекращается дыхание, а скорее струнному инструменту, который после каждого удара продолжает вибрировать и издавать звук, лишь постепенно и незаметно замирающий. Воображение крайне быстро и подвижно; но аффекты медленны и устойчивы. <...> воображение, правда, может менять свои точки зрения с большой быстротой, зато каждый отдельный удар [по струнам нашего духа] не дает чистой и отдельной ноты, аффекта, напротив, один аффект всегда слит и смешан с другим» [Юм 1996, 1: 481]. Мысли Ж.-Ж. Руссо о способности музыки передавать эмоции (см., например, «Опыт о происхождении языков» (1764) и «Музыкальный словарь» (1768)), скорее всего, были известны и Шопенгауэру, и Толстому. См. [Rischin 1989].

с этими эмоциями как их интенциональные объекты²². Более того, поскольку мотивация есть каузальность, проходящая через среду познания, волевые акты без мотивов не были бы направлены на объект, не были бы волениями *чего-либо*. По словам Шопенгауэра, «говорит музыка не о вещах, а только о радости и горести, этих единственных реальностях для воли» [Шопенгауэр 2001, 5: 333]²³. Следовательно, то, каким образом эти мощные «проявления воления» будут каузально взаимодействовать с волей человека, будет полностью зависеть от *других* мотивов, действующих в этот момент на слушателя, в сочетании с эмпирическим характером этого человека. И именно характер человека составляет основу для определения моральной ценности его действий:

На ней же [на той истине, что невозможно доверять тому, кто однажды оказался нечестным] основывается и то, что, желая составить суждение о моральной ценности поступка, мы прежде всего стараемся выяснить себе его мотив, а затем наша похвала либо порицание касается не мотива, а характера, который был доступен действию подобного мотива и который есть второй и единственно человеку присущий фактор деяния [Шопенгауэр 2001, 3: 337].

²² Это доходчиво разъясняет М. Бадд в главе о Шопенгауэре книги «Музыка и эмоции»: «...музыка не может представлять мысль, включенную в переживание того или иного вида эмоции, но только тот аспект эмоции, который является не представлением, а функцией воли: удовольствие и боль, желание и удовлетворение... Шопенгауэр определяет эмоцию как “раздражение воли” мотивом и полагает, что нечто воздействует на волю только в том случае, если дает приятные или болезненные ощущения. Но мотив как раз и есть представление: это либо сенсорное представление, даваемое одним из органов чувств, как всегда у животных, либо абстрактное представление, понятие, как почти всегда у людей. Следовательно, утверждение Шопенгауэра о том, что музыка выражает только сущностную природу эмоции, а не ее мотив, подразумевает, что музыка может выражать только компонент удовольствия или страдания, содержащийся в эмоции, а не любое восприятие или, иногда, понятие, обычно или обязательно включенное в переживание эмоции» [Budd 1985: 91–92].

²³ Подробно об этом вопросе в контексте «психологии способностей» см. [Hall 2002].

Итак, согласно Шопенгауэру музыка — «сильнейшее из искусств», поскольку передает мощные эмоции «без мотивов» к ним; под отсутствующими мотивами здесь, предположительно, понимаются причины, цели, обоснования этих эмоций: в точности те самые артикулируемые представления и сопутствующие когнитивные суждения, которые мы рассматривали, анализируя «страх» в главе 3. «Музыка может, конечно, выразить собственными средствами любое движение воли, любое чувство, однако при добавлении слов мы получаем сверх того и предметы этих чувств, мотивы, их вызвавшие» [Шопенгауэр 1993, 2: 468]. Без этой когнитивной контекстуализации передаваемые «движения воли» будут взаимодействовать с базовым этическим характером слушателя и с имеющимися у него на данный момент мотивами, т. е. когнитивными представлениями. «Так как музыка, в отличие от всех остальных искусств, выражает не *идеи* или ступени объективации воли, а непосредственно *саму волю*, то этим объясняется, что она действует на волю, т. е. на чувства, страсти и аффекты слушателя, непосредственно, быстро усиливая и изменяя их», — пишет Шопенгауэр [Там же: 467]. В этом и состоит «ницшеанская угроза», заложенная в его теории²⁴.

²⁴ Отметим, что в шопенгауэровском объяснении связи между музыкой и выражением или проявлением чувства как «аффекта воли» имеется некоторая двусмысленность или неопределенность. Временами Шопенгауэр говорит о том, что созвучие и диссонанс тонов представляют собой соответственно аналоги удовольствия / удовлетворенности и боли / недовольства и тем самым скорее предоставляют картину или образ (*Bild*) проявлений воли, чем вызывают сами проявления — чувства. Таким образом, согласно Шопенгауэру получается, что музыка вызывает не сами эмоции, а скорее когнитивное распознавание их слушателем: «Только поэтому музыка никогда не причиняет нам действительного страдания, и даже и в своих самых горестных аккордах дарит нам радость; мы охотно внимаем даже ее грустными мелодиям, повествующим на своем языке о тайной истории нашей воли и всех ее порывов и стремлений с их многообразными затруднениями, препятствиями и мучениями. Когда же в действительной жизни с ее страхами возбужденной и замученной становится сама наша воля, мы имеем дело уже не со звуками и числовыми отношениями, а сами становимся натянутой, задетой и дрожащей струной» [Там же: 470].

См. также замечание М. Бадда: «Музыка — представление воли в том смысле, что самые важные элементы музыкальной структуры являются близкими

Намек на эту угрозу содержит короткий эпизод из «Анны Карениной»: посещение Левиным концерта, в котором исполняется современная «фантазия» под названием «Король Лир в степи». Толстой описывает недоумение Левина:

Но чем более он слушал фантазию Короля Лира, тем далее он чувствовал себя от возможности составить себе какое-нибудь определенное мнение. Беспреданно начиналось, как будто собиралось музыкальное выражение чувства, но тотчас же оно распадалось на обрывки новых начал музыкальных выражений, а иногда просто на ничем, кроме прихоти композитора, не связанные, но чрезвычайно сложные звуки. Но и самые отрывки этих музыкальных выражений, иногда хороших, были неприятны, потому что были совершенно неожиданны и ничем не приготовлены. Веселость и грусть, и отчаяние, и нежность, и торжество

аналогами существенных черт и форм воли, проявляющей себя во времени, и, следовательно, испытываемое нами при слушании музыки, формально аналогично природе воли. Следовательно, наше переживание музыки связывает нас с волей теснее, чем любое перцептивное представление чего-то, чье бытие в себе есть воля» [Budd 1985: 94–95].

Но Бадд в своей критике признает, что «Шопенгауэр сам испытывает затруднения, пытаясь дать точное описание переживания музыки, которое бы при этом соответствовало его требованию, чтобы воля в эстетическом переживании не возбуждалась... <...> если бы [шопенгауэровские] очевидные замечания о воздействии музыки следовало понимать в строгом смысле, то переживание музыки было бы не просто аналогом деятельности воли — оно бы по сути своей включало ее: если диссонирующий аккорд вызывает желание услышать следующий аккорд, наша воля не пребывает в покое, когда мы слушаем музыку. Отражением этой неопределенности объяснений Шопенгауэра служит недоумение, которое мы иногда испытываем при чтении музыковедческих трудов: что это, образные описания особенностей музыки, которую мы слышим, или, напротив, буквальные описания наших реакций на услышанное?» [Там же: 97–98] (курсив мой. — Г. П.). Полезные соображения о том, что Шопенгауэр, чтобы подкрепить свое утверждение, что с помощью «цифровых отношений» гармонии и дисгармонии в музыке «посредством найденной мелодии точно отражаются и передаются тончайшие оттенки и модификации движений человеческого сердца» [Шопенгауэр 1993, 2: 470], опирается на пифагорейскую акустическую теорию Ж. Рамо, см. в [Ferrara 1996].

являлись безо всякого на то права, точно чувства сумасшедшего. И, так же как у сумасшедшего, чувства эти проходили неожиданно (19: 261–262)²⁵.

И только когда его собеседник Песцов напоминает ему о тексте, на основе которого написана фантазия («Без этого нельзя следить»), Левин читает в русском переводе стихи Шекспира, напечатанные на обороте афиши, и тем самым обретает контекст для внешне бессвязного набора эмоций, вызванных в нем музыкой. Ибо без персонажей и сюжета, как отмечает выше рассказчик,

Отзвук шопенгауэровских воззрений на музыку и эмоции можно обнаружить во влиятельном сочинении Э. Ганслика «О музыкально-прекрасном» [Ганслик 2021], где он утверждает, что музыка не может выражать или отображать «определенные чувства», потому что «конкретные понятия», представляющие эмоции, не могут быть изображаемы в музыкальных произведениях. Уже в наше время А. Байер [Baier 1990], независимо от предшественников, рассуждала в том же ключе, предполагая, что некоторые эмоции, например любовь, имеют, помимо формального объекта («любимое», что является «дисперсным» свойством), глубинные объекты («тени всех прочих объектов, на которые были направлены эмоции этого конкретного вида за всю историю данного человека, и, возможно, также тени тех объектов, на которые они еще будут направлены» [4], которые, по крайней мере отчасти, составляют конкретную эмоциональную отзывчивость данного человека, «интенциональную глубину», которая может быть разбужена музыкой: «То, на что способна музыка, — это вызвать “осадок воспоминания” кратчайшим путем — не посредством нынешнего объекта, но более непосредственно возрождая память о некогда любимых или утраченных людях или об их общих, родовых свойствах (формальный объект), не требуя и не предоставляя нам ничего, на чем можно в данный момент сконцентрировать эмоцию» [12].

²⁵ С другой стороны, Толстой иногда высоко оценивает эмоциональный эффект чистой музыки, как, в частности, в дневниковой записи от 20 января 1905 года: «Музыка есть стенографія чувствъ. Вотъ что это значить: быстрая или медленная послѣдовательность звуковъ, высота, сила ихъ, все это въ рѣчи дополняетъ слова и смыслъ ихъ, указывая на тѣ отгѣнки чувствъ, к[отор]ые связаны съ частями нашей рѣчи. Музыка же безъ рѣчи беретъ эти выраженія чувствъ и отгѣнковъ ихъ и соединяетъ ихъ, и мы получаемъ игру чувствъ безъ того, что вызываетъ ихъ. Отъ этого такъ особенно сильно дѣйствуетъ музыка, и отъ этого соединеніе музыки съ словами есть ослабленіе музыки, есть возвращеніе назадъ, выписываніе буквами стенографическихъ значковъ» (55: 116–117).

нет никакого «права» на появление каскада эмоций, которые без этой нормативной контекстуализации выглядят «точно чувства сумасшедшего»²⁶.

6. Из «Что такое искусство?» ясно, что Толстой хорошо понимает суть шопенгауэровской метафизики музыки: говоря о Вагнере и Бетховене, он называет ее «мистической теорией... о том, что музыка есть выражение воли, — не отдельных проявлений воли на разных ступенях объективизации, а самой сущности ее» (30: 126). Но он не может с легкостью отбросить ее, так как шопенгауэровская мысль в некоторых отрывках его трактата проявляется и *иплицитно*. Например, я бы предположил, что Толстой принимает к сведению вышеописанные идеи Шопенгауэра о воздействии музыки, судя по тому, что в главе II «Что такое искусство?» он утверждает, что «русский человек из народа» понимает слово «красивый» исключительно в применении к тому, «что нравится зрению», тогда как «хороший» распространяется из сферы этики (многие поступки могут быть охарактеризованы с точки зрения этики) на невизуальные, т. е. ничего не изображающие эстетические явления, в первую очередь музыку:

По-русски поступок может быть добрый, хороший или недобрый и нехороший; музыка может быть приятная и хорошая, и неприятная и нехорошая, но ни красивою, ни некрасивою музыка быть не может.

Красивым может быть человек, лошадь, дом, вид, движение, но про поступки, мысли, характер, музыку, если они нам очень нравятся, мы можем сказать, что они хороши, и нехороши, если они нам не нравятся; «красиво» же можно сказать только о том, что нравится зрению (30: 38).

Основное различие между «движением» и «поступком» (действием) состоит в наличии интенциональности агента, его

²⁶ В § 539 «Философских исследований» Витгенштейн делает аналогичное наблюдение относительно неопределенности интенциональных контекстов улыбающегося лица [Витгенштейн 1994: 230].

*воли*²⁷, и мы только что увидели, как, согласно Шопенгауэру, волевые акты субъекта отчасти определяются его характером, который, в свою очередь, служит основой для его моральной оценки другими. Почему Толстой из всех искусств только музыку относит к той же категории, что и поступок, — категории, часто характеризующейся в этических терминах? Думаю, что лучший ответ на этот вопрос можно получить, рассмотрев теорию музыки Шопенгауэра. Как и действие, музыка должна быть контекстуализирована, помещена в семантические рамки, изначально этические, потому что в противном случае ее аффект останется «без мотива», и это представляет собой то, что я назвал «ницшеанской угрозой», таящейся в толстовской теории заражения. В следующей главе я рассмотрю, как Толстой исследовал эту угрозу, поместив ее в литературный текст.

²⁷ Классический источник выражения этой мысли — Витгенштейн: «Но не будем забывать и другого: когда “я поднимаю свою руку”, поднимается моя рука. И возникает проблема: что же останется, если тот факт, что я поднимаю руку вверх, отделить от того, что поднимается вверх моя рука?» [Витгенштейн 1994, 1: 246].

Глава 5

Толстой: «Крейцера соната» и ее последствия

В том, что возвышенное представляет собой иллюзию, видимость, есть большая доля абсурда, что способствует нейтрализации истины; «Крейцера соната» Толстого именно в этом обвиняла искусство.

Т. Адорно¹

Толстой косвенно затрагивает «ницшеанскую угрозу» в повести «Крейцера соната», которую писал параллельно с трактатом «Что такое искусство?». В этой главе я предлагаю прочтение повести именно исходя из проблематики, которую я стараюсь рассмотреть, и снова опираюсь на идеи Витгенштейна об этической позиции и воле с целью интерпретировать главного героя, Позднышева, как кардинальное воплощение угрозы, которую я выявил в своем толковании Шопенгауэра. Ниже я покажу, как Толстой пытался противостоять этой угрозе в последней главе «Что такое искусство?», но подвергну его аргументы решительной критике, вдохновленной Витгенштейном.

1. Проблематика музыки и собственно бетховенская соната появились в сюжете повести на достаточно позднем этапе ее создания. Первоначально сюжет, скорее в духе Достоевского, сводился к признанию Позднышева в убийстве жены после того, как он обнаружил неопровержимые доказательства ее измены,

¹ Адорно Т. В. Эстетическая теория / Пер. А. Дранова. М.: Республика, 2001. С. 287.

а также к идеологическим размышлениям о растущей сексуальной свободе женщин и сомнениям по поводу отцовства в духе Стриндберга (в финале Позднышев выходит из купе поезда с девушкой, которая может быть, а может и не быть его дочерью); только в более поздних редакциях Толстой ввел в повесть музыкальную тему². На окончательный вариант повлияло услышанное Толстым исполнение сонаты Бетховена, которое так впечатлило писателя, что он предложил также присутствовавшему при этом И. Е. Репину, чтобы каждый из них изобразил чувства, вызванные сонатой; рассказ Толстого должен был быть прочитан публично, а Репину предстояло написать картину, которая бы в это время стояла на эстраде. (См., например, [Опульская 1979: 119–120]). В противовес биографическому объяснению генезиса повести я предлагаю объяснение умозрительное. Толстой работал над «Что такое искусство?» и «Крейцеровой сонатой» одновременно: в его дневниковых записях день изо дня чередуются упоминания обоих произведений (см., например, записи от 15, 16 и 17 мая 1889 года). Отсюда мое предположение, что «Крейцера соната» — это художественное развитие проблемы, возникшей у него при выработке философско-эстетической концепции в «Что такое искусство?». Эта проблема — разрыв между этическим и эстетическим в непосредственном понимании, модальность понимания, которая, по Шопенгауэру, характерна как для этического, так и для эстетического сознания.

Ранние редакции трактата об искусстве (где искусство повсеместно определяется как заразительность и приводятся аналогии с зевотой и гипнозом) показывают, что Толстого занимал уникальный статус музыки среди искусств, определяемый отсутствием в ней предметно-изобразительного содержания, ее способностью вызывать отчетливые чувства и мимолетностью ее воздействия, мешающей слушателю понять, объяснить или обосновать испытываемые им чувства. Так, в статье «О том, что называют искусством» (ок. 1896) он пишет:

² Подробно о черновых редакциях повести см. [Гудзий 1936: 561–624; Жданов 1967: 155–184].

И ни в каком искусстве люди не ушли так далеко в искусственности, как в музыке. <...> Причина этому та, что другие искусства можно еще как-нибудь разъяснить, музыку же уж никак нельзя. Она прямо непосредственное дело. И потому, если картина бессмысленна или неправильна, всякий зритель судит о ней и объясняет ее недостатки. То же и с поэзией. Всякий может сказать, что это лицо, событие ненатурально или неверно выражено; только о музыке — почти то же и о лирических стихотворениях — нельзя рассуждать, нельзя сказать, почему это хорошо или плохо. От этого-то музыка (также и лирическая поэзия) — попал на ложный путь искусств нашего времени... зашли в те страшные дебри бессмыслицы, в которых они теперь находятся.

Музыка есть искусство, действующее непосредственно на чувства, и потому казалось бы, что для того, чтобы быть искусством, она должна бы действовать на чувства. Кроме того она искусство преходящее. Произведение исполнено и кончено; вы не можете по произволу продолжить свое впечатление, как вы можете это сделать с картиной или с книгой.

И потому казалось бы, музыкальное произведение, чтобы быть искусством, обязано действовать на чувства. И что же? Большинство музыкальных произведений в подражании бессмысленным произведениям Бетховена суть набор звуков, имеющих интерес для изучивших фугу и контрапункт, но не вызывающий никакого чувства в обыкновенном слушателе; и музыканты нисколько не смущаются этим, а спокойно говорят, что это происходит оттого, что слушатель не понимает музыки [Толстой 1939: 62]³.

В силу этих специфических особенностей музыки как вида искусства Толстой приходит к выводу, что в отличие от логического мышления и словесного искусства музыка попросту недос-

³ Убежденность Толстого в том, что музыка передает эмоцию, прослеживается еще в раннем фрагменте «Определение музыки» (17 июня 1859 года), где он пишет: «Есть четвертое значение музыки — значение поэтическое. Музыка въ этомъ смыслѣ есть средство возбуждать черезъ звукъ извѣстныя чувства или передавать оныя» (1: 245).

тупна для истолкования: спрашивать, что означает музыкальное произведение, все равно что спрашивать, сколько весит зеленый цвет, — это просто бессмысленно. Скорее, логически уместен будет вопрос, заражает ли музыкальное произведение слушателей, усваивают они его или нет:

Началось это, как я говорил уже, с музыки, с того самого искусства, которое непосредственно всегда действует на чувства и в котором, казалось бы, нет возможности говорить о непонимании. Но между тем к музыке меньше всего может относиться слово: понимать, и от этого-то так это и установилось, что музыку надо понимать. — Но что же такое — понимать музыку? Очевидно, слово — понимать — употреблено здесь, как метафора, в переносном смысле. Понимать или не понимать музыку — нельзя. И выражение это, очевидно, значит только то, что музыку можно усваивать, т. е. получать от нее то, что она дает, или не получать, так же, как при высказанной словесно мысли можно понимать или не понимать ее. Мысль можно растолковать словами. Музыка же нельзя толковать, и потому нельзя говорить в прямом смысле, что можно понимать музыку. Музыкой можно только заражаться или не заражаться [Толстой 1939: 67].

Наконец, А. Б. Гольденвейзер, вспоминая о своих беседах с Толстым о музыке, подчеркивает тот же самый момент, а именно то, что музыка среди прочих искусств не является предметно-изобразительной, и проводит важное разграничение между «предметом» и «содержанием»:

Если исключить музыку «программную» и музыку со словами (это уже не чистое музыкальное искусство, а слияние в одном произведении элементов разных искусств), характерным признаком музыки является ее «беспредметность». «Беспредметность», т. е. отсутствие *конкретных* объектов изображения, нередко смешивается с отсутствием *содержания*, и музыку превращают только в игру звуков. Это глубоко неверно: ни одно искусство не передает с такой силой воздействия и с такой непосредственностью, как музыка, идейное и эмоциональное содержание, пережитое компо-

зитором и выраженное им в звуках. <...> «Содержание» музыкального произведения ярче и сильнее всего передается самим музыкальным произведением и не нуждается ни в каких «подстрочниках» [Гольденвейзер 1939: 591].

В этом контексте Гольденвейзер отмечает: «Из различных попыток философского объяснения музыки Льву Николаевичу казалось наиболее значительным своеобразное воззрение на музыку Шопенгауэра, хотя он и не считал его действительно объясняющим ее сущность» [Там же: 592].

Что жестораживает Толстого в шопенгауэровской философии музыки? Именно отсутствие предметности, бессмысленность музыки, — коротко говоря, музыка вызывает или передает аффект без контекстуализирующего дискурсивного или нарративного обоснования, как мы видели в предыдущей главе. Шопенгауэр пишет:

[Музыка] никогда не выражает явление, а только внутреннюю сущность, в себе бытие всех явлений, самую волю. Поэтому она выражает не ту или иную данную и определенную радость, ту или другую радость, печаль, страдание, ужас, ликование, веселье или душевный покой, а радость, печаль, страдание, ужас, ликование, веселье, душевный покой вообще как *таковые*, в известной степени *in abstracto*, выражает существенное в них, без чего бы то ни было приводящего, следовательно, *и без мотивов в нем* [Шопенгауэр 1993, 1: 370] (курсив мой. — Г. П.).

Музыка, таким образом, является для Толстого крайней степенью индифферентизма эстетического аффекта по отношению к содержанию: произведение искусства может успешно передавать слушателям свое «определенное чувство» (заражать), но это чувство будет соответствовать воле и характеру каждого реципиента, который, в свою очередь, может быть как добродетельным, так и порочным человеком. Музыка (кроме коллективных форм, таких, как народные песни) обладает этим свойством в высшей степени, потому что согласно пониманию Шопенгауэра

Толстым она передает аффективное содержание («проявления воли», по выражению Шопенгауэра) без нормативно структурированных мотивов, которые бы этому содержанию соответствовали, — результатом оказываются мощные аффективные силы, которые высвобождаются в слушателе, готовые взаимодействовать с *другими* мотивами и *его* характером, какими бы они ни были. Таким образом, это заостренная формулировка «нищепанской угрозы», о которой шла речь в предыдущей главе.

2. В «Крейцеровой сонате» эта нищепанская угроза воплощена в фигуре Позднышева, даже если учесть, что он рассказывает о своем собственном, личном восприятии престо из бетховенской сонаты, которое называет «страшной вещью». Потому что при этом он открыто обобщает свои наблюдения, делает из них вывод, что музыка «вообще страшная вещь», «страшное средство в руках кого попало» (27: 61, 62). Позднышев описывает воздействие музыки, используя сравнения с явлениями непосредственной причинно-следственной связи, как представляется, прямо позаимствованные из «Что такое искусство?»:

Музыка заставляет меня забывать себя, мое истинное положение, она переносит меня в какое-то другое, не свое положение: мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, чего я, собственно, не чувствую, что я понимаю то, чего не понимаю, что могу то, чего не могу. Я объясняю это тем, что музыка действует как зевота, как смех; мне спать не хочется, но я зеваю, глядя на зевающего; смеяться не о чем, но я смеюсь, слыша смеющегося (27: 61) (ср. «Что такое искусство?», гл. 5 (30: 64)).

Неразрывность между чувством и действием («чувствую то, чего я, собственно, не чувствую... могу то, чего не могу») предполагает расширенное понимание шопенгауэровской «воли» как одновременно проявлений воли (эмоции, чувства, настроения, ощущения) и актов воли (поступки, действия), которые мы рассмотрели в главе 4. Более того, Позднышев использует глагол «сливаться», которым в «Что такое искусство?» описывается соединение слушателя и исполнителя путем переданного чувст-

ва: «...музыка, сразу, непосредственно переносит меня в то душевное состояние, в котором находился тот, кто писал музыку. Я сливаюсь с ним душой и вместе с ним переношусь из одного состояния в другое» (27: 61). Соответственно, в «Что такое искусство?» мы находим пересмотренное определение «заражения», при котором

воспринимающий до такой степени сливается с художником, что ему кажется, что воспринимаемый им предмет сделан не кем-либо другим, а им самим, и что всё то, что выражается этим предметом, есть то самое, что так давно уже ему хотелось выразить. Настоящее произведение искусства делает то, что в сознании воспринимающего уничтожается разделение между ним и художником, и не только между ним и художником, но и между ним и всеми людьми, которые воспринимают то же произведение искусства. В этом-то освобождении личности от своего отделения от других людей, от своего одиночества, в этом-то слиянии личности с другими и заключается главная привлекательная сила и свойство искусства (30: 149).

То есть универсальная заразительность искусства отменяет *principium individuationis* (принцип индивидуации), одинаково ненавистный Шопенгауэру, Ницше и Толстому. Но если Ницше делает из шопенгауэровской метафизики музыки вывод, что искусство безразлично к морали, — вывод, который Толстой учитывает в своем аналитическом разграничении свойств, составляющих «истинное» искусство (заразительность *любого* отдельного чувства), и хорошее, достойное искусство (истинное искусство, заражающее нравственно *добрыми* чувствами), — то Толстой не может удовольствоваться этим выводом и потому делает следующий шаг в своих рассуждениях: только добродетельные, то есть «добрые» и религиозные, чувства наиболее универсальны и лучше всего объединяют человечество; следовательно они наиболее заразительны, следовательно именно они передаются настоящими или самыми совершенными произведениями (см. «Что такое искусство?», гл. 16).

Однако очевидный контрпример к утверждению Толстого, если следовать Шопенгауэру и Ницше, — это музыка, которая считается самым универсальным из искусств. И по сути, Толстой молчаливо сдает позиции, различая два вида чувств, которые могут служить всеобщему объединению: религиозные (христианские) чувства, воплощенные в «религиозном искусстве», и простые, «житейские», доступные каждому, такие как веселье, нежность и т. п., воплощенные во «всемирном искусстве». Далее, по словам Толстого, религиозное искусство проявляется в основном в форме слова, тогда как искусство всемирное проявляется преимущественно в музыке (30: 160).

Задаваясь вопросом, какая современная музыка могла бы удовлетворить требованиям «всемирности», Толстой упрекает современные произведения *не* напрямую в безнравственном содержании, а в бессодержательности и сосредоточенности исключительно на технике: «Вследствие бедности содержания, чувства, мелодии новых музыкантов поразительно бессодержательны» (30: 162). Почти дословно повторяя Позднышева, Толстой приходит к выводу: «В музыке, кроме маршей и танцев разных композиторов, приближающихся к требованиям всемирного искусства, можно указать только на народные песни разных народов» (30: 163).

По сути, Позднышев — хотя, как мы увидим, с некоторыми вариациями, — восстанавливает ряд звеньев, опущенных в рассуждениях на эту тему в «Что такое искусство?». Музыка заражает слушателя теми чувствами, которые испытывал или вспоминал композитор, когда писал произведение. Но для композитора эти чувства были частью более или менее рационального, то есть последовательного и согласованного набора убеждений и желаний (т. е. шопенгауэровских мотивов и собственно характера автора), благодаря чему эти чувства на самом деле осмысленны и в принципе согласуются как с нормативными стандартами (последовательностью, согласованностью, уместностью и т. д.), так и связанными с ними действиями (актами воли). Но слушатель, по мнению Позднышева, воспринимает эти чувства вне контекста, в котором их можно было бы понять, не говоря уже о том, чтобы оценить:

И потому музыка только раздражает, не кончает. Ну, марш воинственный сыграют, солдаты пройдут под марш, и музыка дошла; сыграли плясовую, я проплясал, музыка дошла; ну, пропели мессу, я причастился, тоже музыка дошла, а то только раздражение, а того, что надо делать в этом раздражении, — нет. И оттого музыка так страшно, так ужасно иногда действует.

<...>

Эти вещи [подобные «Крейцеровой сонате»] можно играть только при известных, важных, значительных обстоятельствах, и тогда, когда требуется совершить известные, соответствующие этой музыке важные поступки. Сыграть и сделать то, на что настроила эта музыка. А то несоответственное ни месту ни времени вызывание энергии, чувства, ничем не проявляющегося, не может не действовать губительно. На меня, по крайней мере, вещь эта подействовала ужасно; мне как будто открылись совсем новые, казалось мне, чувства, новые возможности, о которых я не знал до сих пор (27: 62).

Почему воздействие на Позднышева оказывается таким «сокрушительным»? Если мы поймем это, мы лучше поймем связь между «Крейцеровой сонатой» и «Что такое искусство?». Вообще-то, по позднышевскому описанию непосредственного воздействия бетховенской сонаты — «сознание этого нового состояния было очень радостно» — можно было бы подумать, что это воздействие благотворно. Но первым делом мы должны рассмотреть музыкальный опыт Позднышева на фоне всего, что мы о нем знаем, а вторым шагом будет подытоживание наших соображений на фоне утверждений Толстого в «Что такое искусство?».

3. Конфликт между *каузальным* (или «физиологическим») и *нормативным* (или «нравственным») порядками, который мы наблюдали в толстовском понимании эстетической «заразительности» в «Анне Карениной» и «Что такое искусство?», налицо и в «Крейцеровой сонате». Можно было бы охарактеризовать общую логику самооправданий Позднышева как стратегию материализации или десублимации нормативного — я имею в виду разоблачение нравственных понятий и категорий путем материалистических, физиологических объяснений. Главной мишенью

служат, конечно же, романтические представления о любви, которые он переформулирует в простых физиологических терминах причин и следствий. Любовь для него — это похоть: «Всякий мужчина испытывает то, что вы называете любовью, к каждой красивой женщине» (27: 14), а разврат способствует (мужскому) здоровью (27: 16). Более того, идеология романтической любви — это обман, в котором участвуют оба партнера: «Она знает, что наш брат все врет о высоких чувствах — ему нужно только тело <...> ведь это один сплошной дом терпимости <...> Строго определяя, надо только сказать, что проститутки на короткие сроки — обыкновенно презираемы, проститутки на долгие — уважаемы» (27: 22, 23). Эта общая аргументация обретает кульминацию в главе 5, где Позднышев описывает, как он ухаживал за дочерью помещика — эпизод, вызывающий в памяти непосредственное взаимопонимание Левина и Кити в «Анне Карениной»: «Мне показалось... что она понимает всё, всё, что я чувствую и думаю, а что чувствую я и думаю самые возвышенные вещи» (27: 21). И, подобно Левину в романе и самому Толстому после помолвки, он дает ей свой дневник — дневник соблазнителя (27: 22)⁴. Позднышев подразумевает, что некогда он

⁴ Здесь я на время прерву описание, так как, на мой взгляд, можно привести доводы, что желания Позднышева простирались дальше. К таким аргументам относится, в частности, одержимость Позднышева Трухачевским. Даже когда он возвращается, чтобы уличить жену, признается Позднышев, «все, о чем я думал, имело связь с ним» (27: 67). К ним же можно отнести его описание внешности Трухачевского («Миндалевидные влажные глаза, красные улыбающиеся губы... лицо пошло-хорошенькое, то, что женщины называют недурен... с особенно развитым задом, как у женщины, как у готтентотов, говорят» (27: 49) и своей тяги к нему: «...какая-то странная, роковая сила влекла меня к тому, чтобы не оттолкнуть его, не удалить, а, напротив, приблизить» (27: 53), а также очень странное описание своего медового месяца: «Это нечто в роде того, что я испытывал, когда приучался курить, когда меня тянуло рвать и текли слюны, а я глотал их и делал вид, что мне очень приятно» (27: 28) — все это, похоже, противоречит его заявлениям о собственном донжуанстве. Кажется, исследователи не уделяли вопросу о Позднышеве как о *ненадежном рассказчике* даже доли того внимания, которого он заслуживает. Тем не менее см. [Herman 1997; Vaehr 1976], где содержатся некоторые пронизательные замечания по этому поводу.

тоже верил во все эти теории, но теперь — на момент повествования — он разоблачает свои прежние взгляды как простое физическое влечение: «Да, свинья я был ужасная и вообразал себе, что я ангел» (27: 27).

Все эти переоценки собственной личности показывают, как мы доверяем рассказу Позднышева и как он при этом ненадежен как рассказчик⁵. Для представляемых здесь доводов важно отметить, что такой же материализации герой подвергает и другие нормативные понятия, не исключая музыки, «самой утонченной похоти чувств» (27: 64). Любовь не выражение благородных чувств, она переоценена с физиологической точки зрения как «спасительный клапан», открытый для выхода запертой энергии. В своих рассуждениях Позднышев прибегает к образности, которую можно назвать «гидравлической». Так, секс — спасительный клапан для выхода накопленной энергии:

Ну а мы, поедающие по 2 фунта мяса, дичи и всякие горячительные яства и напитки, куда это идет? На чувственные эксцессы. И если идет туда, спасительный клапан открыт, всё благополучно; но прикройте клапан, как я прикрывал его временно, и тотчас же получается возбуждение, которое, проходя через призму нашей искусственной жизни, выразится влюбленьем самой чистой воды, иногда даже платоническим. И я влюбился, как все влюбляются (27: 23–24).

Более того, секс представляет для Позднышева единственное и колоссальное препятствие на пути всего человечества к достижению высших нравственных целей, ибо «плотская любовь — это спасительный клапан», рассеивающий эти идеалистические энергии (27: 30)⁶. Секс как спасительный клапан одновременно

⁵ В этом отношении «Крейцерова соната» может соперничать с исповедальными ухищрениями рассказчика в «Записках из подполья» Ф. М. Достоевского. См. [Coetzee 1985].

⁶ Здесь Позднышев также открыто связывает свою стратегию материализации идеалов и чувств со своим пониманием Шопенгауэра: «А жить зачем? Если нет цели никакой, если жизнь для жизни нам дана, незачем жить. И если так, то Шопенгауэры и Гартманы, да и все буддисты совершенно правы» (27: 29–30).

способствует физическому здоровью и препятствует нравственному прогрессу. Свою ревность Позднышев также описывает в сходных образах: «Я был как перевернутая бутылка, из которой вода не идет оттого, что она слишком полна» (27: 57)⁷. И наконец, как мы видели выше, Позднышев воспринимает каузальное воздействие современной деконтекстуализированной музыки, такой, как соната Бетховена, в точности по тому же «гидравлическому» образцу: она пробуждает энергию, не обеспечивая для нее «выхода» (контекста).

Таким образом, для Позднышева и секс, и искусство — это вопросы физиологии: причина и следствие, желание и удовольствие, предохранительные клапаны и выход энергии. Короче говоря, Позднышев выступает в роли радикального выразителя идей тех, кого Толстой в «Что такое искусство?» называет «физиологами-эстетиками», тех, для кого искусство — игра, которой человек отдается «при избытке восприимчивых сил», а не «средство общения» посредством передачи чувства (30: 55, 62). Более того, музыка особенно подходит для подобной физиологической концепции эстетического восприятия:

Подмена эстетического чувства эффектностью особенно заметна в музыкальном искусстве, — том искусстве, которое по своему свойству имеет непосредственно физиологическое воздействие на нервы. Вместо того, чтобы передавать в мелодии испытанные автором чувства, новый музыкант

Так что и здесь Толстой художественно перерабатывает собственный духовный кризис, как в «Анне Карениной», «Записках сумасшедшего» и «Исповеди».

⁷ Здесь также дело осложняется инвективами Позднышева в адрес «нравственного растрепанного материализма» и отрицанием в главе 15 нравственных побуждений: «...если дурно живешь, то причина в ненормальности нервных отправлений или т. п.» (27: 40). Служит ли это моментом просветления, опровергающим постоянные диагнозы, которые он то и дело походя ставит себе и обществу, или наоборот? В той же главе он говорит: «Я — развалина, калека. Одно во мне есть. Я знаю. Да, это верно, что я знаю то, что все не скоро еще узнают» (Там же). Думаю, пока этот гордиев узел надежности можно только слегка ослабить.

накапливает, переплетает звуки и, то усиливая, то ослабляя их, производит на публику физиологическое действие, такое, которое можно измерить существующим для этого аппаратом. И публика это физиологическое воздействие принимает за действие искусства (30: 118)⁸.

Ругая оперы Вагнера, Толстой в «Что такое искусство?» — как и Позднышев в главе 23 «Крейцеровой сонаты» — уподобляет воздействие такой музыки гипнозу, питью вина или курению опиума (30: 138, 139). Такие эффекты, в том числе неясное и почти болезненное раздражение от произведений последнего периода Бетховена (Там же: 144), Толстой далее сопоставляет с передачей «определенного чувства», с «впечатлением, получаемым от народной песни — итальянской, норвежской, русской, от венгерского чардаша и тому подобных простых, ясных и сильных вещей» (Там же).

4. Позднышев выступает у Толстого как рупор «физиологов-эстетиков», но сам Толстой идет дальше: он детально изображает человека, который существует по большей части — если не исключительно — в границах каузального порядка, то есть полностью подчиняет себя воздействиям внешнего мира, человека, который *добровольно* подчиняется каузальной зависимости. Он практически непрерывно курит, «жадно затягиваясь» (27: 14), пьет чай, крепкий, «как пиво», возможно, не чужд употреблению опиума⁹, решительно признает себя блудником, «а быть блудником есть физическое состояние, подобное состоянию морфиниста, пьяницы, курильщика» (27: 19)¹⁰. Позднышев определяет

⁸ В примечании к этому фрагменту Толстой описывает аппарат, «посредством которого очень чувствительная стрелка, приведенная в зависимость напряжения мускула руки, показывает физиологическое действие музыки на нервы и мускулы».

⁹ Жена Позднышева несколько раз совершала попытки самоубийства, и по меньшей мере один раз — с помощью опиума. Возникает вопрос, откуда она его взяла.

¹⁰ Похоже, он также намекает, что был склонен к мастурбации: рассказывая о своей юности, он замечает: «Уединения мои были нечистые» (27: 18) — и далее: «Потом пошло дальше, дальше, были всякого рода отклонения» (27: 19).

себя и, по сути, весь мужской пол через добровольно выбранные, то есть *добровольные* зависимости от физических стимуляторов: «Мужчине необходимо... Внушите человеку, что ему необходима водка, табак, опиум, и всё это будет необходимо» (27: 35). Р. Густафсон прав, подчеркивая дурные пристрастия Позднышева, но, на мой взгляд, делает излишний акцент на их «одурманивающий» характер [Gustafson 1986: 352–355], таким образом упуская из виду главнейшую зависимость Позднышева — ревность¹¹. Толстой очень тщательно вводит эту характеристику в повествование Позднышева. Первое же упоминание ревности намекает на то, что это чувство одолевало Позднышева еще до женитьбы: «...во мне, соответственно этому, с особенной же силой проявились мучения ревности, которые не переставая терзали меня во всё время моей женатой жизни» (27: 38–39)¹² — и далее

¹¹ Ш. Фелман — одна из немногих читателей, отметивших ревнивое и сексуально двусмысленное отношение Позднышева к Трухачевскому. В своей наводящей на множество размышлений статье [Felman 1997] она интерпретирует его осознанное «свинство» (27: 49) и осознанный «истинный разврат» («...истинный разврат именно в освобождении себя от нравственных отношений к женщине, с которой входишь в физическое общение» (27: 17) как подтверждение универсального различия (*différance*), присущего человеческой сексуальности: «...внутренний раскол или пропасть не только между рассказчиком и его женой, но и в самом сексуальном влечении рассказчика; именно эта пропасть обитает в человеческой сексуальности, подобно пустоте внутри хаотичного вихря притяжений и отталкиваний, соперничества и противоборствующих, тайных сексуальных двусмысленностей. Эта бездна различия (внутреннего и внешнего) не может не стать бездной конфликта <...> бездной, которая фатально и радикально отделяет сексуальность от самой себя, делает ее отличной от самой себя» [Felman 1997: 771–772]. В своем обобщенном объяснении, однако, Фелман не учитывает аспектов — каузальное *vs.* нормативное, витгенштейновское понятие «зла», — которые, на мой взгляд, могут приблизить нас к объяснению специфики характера Позднышева.

¹² Ср. также: «Если бы не предлог ревности, то другой. Я настаиваю на том, что все мужья, живущие так, как я жил, должны или распутничать, или разойтись, или убить самих себя или своих жен, как я сделал» (27: 50). В рассказе Позднышева «бешеный зверь ревности» (27: 63) связывается с другими присутствующими в повести расширенными образами животности (чувственность, разврат).

он упоминает «прежние подобные припадки ревности» (27: 68; см. также 65–66)¹³. При этом что первое упоминание им «зверя» (27: 54) относится к предполагаемому влечению, возникшему между Трухачевским и женой Позднышева (которую, в свою очередь, он называет «сукой» (27: 70), далее Позднышев употребляет это слово исключительно в отношении собственной ревности: «Бешеный зверь ревности зарычал в своей конуре и хотел выскочить, но я боялся этого зверя и запер его скорей» (27: 63); «Я был как зверь в клетке: то я вскакивал, подходил к окнам, то, шатаюсь, начинал ходить, стараясь подогнать вагон» (27: 66); «И я дал волю моей злобе — я сделался зверем, злым и хитрым зверем» (27: 69); если бы он простил ее на следующий день, то «зверь этот ревности навеки сидел бы... в сердце и раздирает бы его» (27: 71).

Свое душевное состояние перед убийством жены Позднышев описывает так: «Я вступил в то состояние зверя или человека под влиянием физического возбуждения во время опасности, когда человек действует точно, неторопливо, но и не теряя ни минуты, и всё только с одной определенной целью» (27: 71)¹⁴. Дважды, описывая само убийство, он говорит об овладевшем им бешенстве (27: 73). Короче говоря, и здесь поведение Позднышева, по край-

¹³ Поэтому я вынужден не согласиться с Дж. Коппером, полагающим, что «женившись, [Позднышев] поместил себя в рамки определенного кода поведения, допускающего то, что лишь позже сочтет недопустимым: ревность, секс и измену» [Коррег 1989: 168]. При моем прочтении мы должны рассмотреть нравственную натуру самого Позднышева и не обязательно природу брака как такового (который, по его словам, существует не для развратников, а для тех, кто считает его таинством (27: 14–15).

¹⁴ Отметим удивительное сходство описаний Позднышева на пороге убийства и Кити, когда она ухаживает за умирающим братом Левина: «В ней было возбуждение и быстрота соображения, которые появляются у мужчин перед сражением, борьбой, в опасные и решительные минуты жизни, те минуты, когда раз навсегда мужчина показывает свою цену и то, что всё прошедшее его было не даром, а приготовлением к этим минутам» (19: 66). Оба случая — хрестоматийные примеры волевых актов, действий, которые производятся спонтанно, без конфликтующих мотивов, возможно с аллюзией к аристотелевской добродетели мужества.

ней мере согласно его собственному описанию, детерминировано причинами, находящимися где-то за пределами его личности. В какой-то момент он возвращается к музыкальной метафоре, чтобы описать запутанную причинно-следственную связь, которую он странным образом одновременно признает и отрицает: на отчаянные призывы жены, отмечает он, «ответ должен был быть соответствен тому настроению, в которое я привел себя, которое всё шло *crescendo* и должно было продолжать так же возвышаться. У бешенства есть тоже свои законы» (27: 73).

Позднышев одновременно и агент и жертва каузальных законов, будь то законы музыки или бешенства, под воздействием которых он находится. Его неконтролируемые звуки и жесты, его дурные привычки, его ревность и даже его отчаянная потребность в слушателе — все это демонстрирует и зависимость Позднышева от посягательств со стороны внешнего мира, и потребность в них, его волю к каузальной зависимости.

Так, Позднышев рассказывает своему новоприобретенному знакомому, как, возвращаясь домой из уезда, чтобы предстать перед женой и ее предполагаемым любовником, он под «возбуждающим» действием ритма движения поезда снова и снова воображал себе ее измену: «Какой-то дьявол, точно против моей воли, придумывал и подсказывал мне самые ужасные соображения», но тут же добавляет: «то я вскакивал, подходил к окнам, то, шатаюсь, начинал ходить, стараясь подогнать вагон; но вагон со всеми лавками и стеклами всё точно так же подрагивал, вот как наш» (27: 66–67). И в самом деле, рассказывая свою историю в вагоне поезда, в который он сел *по собственной воле*, Позднышев все больше и больше возбуждается. Та же добровольная зависимость действует и на повествовательном уровне: ненадежность Позднышева как рассказчика сочетается с его отчаянной потребностью в адресате, исповеднике, и он, возможно, прибегает к ретардации и ретроспекции, проспекции и нагнетанию напряжения ради попутчиков, составляющих его аудиторию, с целью сделать свой рассказ для них увлекательным. Толстой наделяет безымянного рамочного рассказчика максимальной прозрачностью, чтобы эта потребность Позднышева была как можно яснее

видна читателю. Собственно, рассказчик, который познакомился с Позднышевым и теперь пересказывает его историю, ни разу не сообщает нам, своей аудитории, о собственной реакции на рассказ Позднышева¹⁵.

5. Как же нам понимать эту как будто умышленную зависимость Позднышева от внешнего мира? Думаю, что здесь нам снова может помочь Витгенштейн. В «Трактате» он утверждает, что этика, как и логика, трансцендентальна. К. Даймонд отмечает:

Подобно тому как логика для Витгенштейна не является отдельной дисциплиной со своим набором истин, но пронизывает любую мысль, так и этика не имеет отдельного предмета — скорее, этический дух, отношение к миру и жизни может пронизывать любую мысль или речь. Витгенштейн... говорит о двух разных, так сказать, взглядах на мир в целом; он называет их взглядом счастливых и взглядом несчастных. Счастливые и несчастные как бы живут в разных мирах.

Исследовательница предполагает, что «этический дух связан с умением жить в согласии с тем, что происходит именно то, что происходит, с тем, что желание человека иметь это, а не то, — просто очередная вещь, которая происходит, и что он в некотором смысле «бессилен» [Diamond 2000: 153–154]¹⁶. В общем, можно

¹⁵ Дж. Вир сходным образом предполагает, что Позднышев не излагает, а попросту сочиняет свою историю, давая выход добровольной зависимости от адресата посредством выдумок: «Но лучший способ объяснить разницу между фабулой и сюжетом — перестать предполагать, что эта разница существует. История Позднышева — это сотворение устного рассказа; вот почему сюжет и повествование так хорошо сочетаются с неистовым стаккато поезда, который, конечно, служит идеальной декорацией для образцово-показательного рассказа о сексе и убийстве... [рассказчик] соблазняется энтузиазмом Позднышева и крепким чаем и вскоре сидит и спокойно, с пониманием и сочувствием, слушает» [Weir 2011: 164–165].

¹⁶ См. также [Edwards 1982]. К. Джанауэй показывает, что Витгенштейн в этом вопросе основывается на чтении Шопенгауэра [Janaway 1989: 336–342]. Джанауэй также демонстрирует, что в «Записных книжках» Витгенштейн развивал идеи Шопенгауэра о желании и действии, но исключил подобные мысли из «Трактата».

было бы предположить, что Позднышев отвечает этому условию, хотя и с натяжкой, потому что он кажется таким зависимым от посягательств внешнего мира; но он *хочет и ищет* этих посягательств, и это выдает его безмерную волю к посягательству *на внешний мир*, которая оборачивается озлобленностью и ревностью, когда этот мир должным образом не выполняет его волю, условия, которые Позднышев ему ставит¹⁷. Думаю, Позднышев имеет в виду нечто подобное, когда признает, что его жена — «тайна, как была, так и есть. Я не знаю ее. Знаю ее только как животное» (27: 64) — и, наконец:

Ведь ужасно было то, что я признавал за собой несомненное, полное право над ее телом, как будто это было мое тело, и вместе с тем чувствовал, что владеть я этим телом не могу, что оно не мое, и что она может распоряжаться им как хочет, а хочет распорядиться им не так, как я хочу (27: 68).

Витгенштейн, по мнению К. Даймонд, считает, что «злая воля» не носит эмпирического характера в том смысле, что она, по сути, определяется как *злая* тем, *чего* конкретно она желает, — скорее, *злая воля* — это воля, отношение которой к миру состоит в том, чтобы ставить ему условия, а будучи фрустрированной, впадать в озлобленность на мир¹⁸. Это согласуется с тем, что, как мы видели в предыдущей главе, утверждал Шопенгауэр: конкретные действия, проистекающие из порочного характера,

¹⁷ Этот аспект у Витгенштейна К. Даймонд иллюстрирует примерами из рассказа Н. Готорна «Родимое пятно» и «Сказки о рыбаке и его жене» братьев Гримм. В обоих произведениях главные герои демонстрируют этическое зло, ставя миру условия и впадая в *озлобленность на весь мир*, когда эти условия не выполняются.

¹⁸ Ср. у Витгенштейна в предварительных заметках периода работы над «Трактатом» дневниковую запись от 21 июля 1916 года: «Я хочу назвать “волей” [Willen], прежде всего, носителя добра и зла», так что даже парализованный человек, пока он способен «мыслить, желать [wünschen], сообщать свои мысли другим», по-прежнему «в этическом смысле является носителем воли» [Витгенштейн 2015: 130]. Таким образом, «добро и зло входят только через субъекта» [Там же: 133].

зависят от того, какие конкретные мотивы действуют на этот характер. Поскольку исходя из этого понимания зло и злой характер — это не отношение в мире людей, предметов, положений дел и т. д., а скорее отношение к миру, Витгенштейн в «Трактате» утверждает:

6.421. Понятно, что этика не поддается высказыванию.
Этика трансцендентальна.
(Этика и эстетика суть одно.) [Витгенштейн 1994, 1: 70].

На мой взгляд, Толстой, как и Левин после обращения, приходит к сходным убеждениям, когда в «Что такое искусство?» утверждает:

Добро есть действительно понятие основное, метафизически [отзвук Шопенгауэра; Витгенштейн сказал бы «трансцендентально»] составляющее сущность нашего сознания, понятие, не определяемое разумом [«не поддается высказыванию»].
Добро есть то, что никем не может быть определено, но что определяет всё остальное (30: 78–79).

Точно так же Толстой подразумевает, что эстетика, как этика и логика — так же, как у Витгенштейна, — не ограничивается существующими в мире прекрасными объектами, а скорее пронизывает отношение человека к миру и его причастность к нему: Толстой распространяет понятие настоящего искусства на «всю деятельность людскую, передающую чувства» (30: 67), так что «искусство, в обширном смысле слова, проникает всю нашу жизнь» (30: 66). Кроме того, мы видим, что Толстой отождествляет эстетику и этику в том, что можно назвать «отношением к миру»: он обосновывает заражение человека искусством характером этого человека, понимаемым в терминах Шопенгауэра и Витгенштейна: «Оценка достоинства искусства, т. е. чувств, которые оно передает, зависит от понимания людьми смысла жизни, от того, в чем они видят благо и в чем зло жизни» (30: 68). И мы помним, что, говоря о гипнотическом воздействии сонаты

и музыки вообще, Позднышев позаботился уточнить: «я *говорю про себя*» (27: 61).

Позднышев, если исходить из Витгенштейна, именно такая злая воля, и проницательный читатель это поймет, услышит это как бы изнутри его рассказа. Полагаю, что именно на это намекает Толстой вторым эпитафием к повести: «Он же сказал им: не все вмещают слово сие, но кому дано (Мф 19: 11)». Также в письме к своему другу и издателю (Л. фон Фикеру) Витгенштейн писал, что он рассматривает трактат как этическое произведение, но что эта важнейшая часть его работы не может быть выражена дискурсивно:

Я возлагаю на вас мои надежды. Возможно, вам немного поможет, если я напишу вам несколько слов о моей книге, поскольку от ее чтения вы, я уверен, ничего особо не получите. Да вы ее и не поймете; материал покажется вам совершенно чужим. По правде говоря, он вам не чужой, потому что смысл книги этический. Сначала я хотел написать несколько слов в предисловии, но передумал; однако напишу их сейчас вам, потому что для вас они станут ключом к книге: я хотел написать, что моя работа состоит из двух частей — из той, что перед вами, и из той, что я *не* написал. И вот именно эта вторая часть — важнейшая. Ведь этическое ограничено в моей книге как бы изнутри, и я убежден, что, *строго* говоря, оно может быть ограничено ТОЛЬКО так. Короче говоря, я думаю: все то, о чем *многие* сегодня *болтают*, присутствует в моей книге именно потому, что я об этом молчу. Поэтому, если я не ошибаюсь, в книге есть многое, о чем вы сами хотите сказать, но можете даже не заметить, что в ней это сказано. Сейчас я советую вам прочитать *предисловие* и *заключение*, поскольку в них суть выражена яснее всего [Витгенштейн 2009: 317].

Смысл жизни, понимаемый как *этическая установка*, «не поддается высказыванию», потому что это не нечто существующее в мире или идущее от мира, а скорее отношение к миру как таковому. Витгенштейн вернулся к этой мысли в лекции по этике, прочитанной в 1929 году:

Сейчас я понимаю, что данные предложения <«суждения об абсолютной ценности», такие как смысл жизни, абсолютная безопасность и т. п.> оказались бессмысленными не в силу того, что я не подобрал для них правильного [лингвистического] выражения, а потому, что бессмысленность была самой их сущностью, и все, что я хотел сделать с ними, так это просто выйти за пределы мира, т. е. за пределы обладающего значением языка [Витгенштейн 1989: 245].

Если этические утверждения, утверждения «абсолютной» ценности, бессмысленны, то прямое описание этического духа или этического характера не будет понято: такое отношение к миру не может быть «высказано», а только «показано». Рассмотрим следующие фрагменты из главы 7 «Краткого изложения Евангелия» Толстого (1881) — работы, с которой Витгенштейн не расставался более года:

В другой раз Иисус говорил с православными и сказал им: доказательств истинности моего учения не может быть, как не может быть освещения света. Учение мое есть свет настоящий, при котором люди видят, что хорошо и что дурно, и потому доказать учение мое нельзя; оно доказывает всё остальное. Кто пойдет за мной, тот не будет во тьме, а у того будет жизнь. Жизнь и свет одно и то же (24: 877).

И сказал им Иисус: если бы ваш отец был один со мною, то вы любили бы меня, потому что я от отца исшел. Я ведь не сам от себя родился.

43. Вы не одного со мной отца дети, вы оттого моих слов и не понимаете и не вмещается в вас мое разумение (24: 879).

И еще в третий раз Иисус учил народ. Он говорил: люди отдаются моему учению не потому, что я сам доказываю его. Нельзя доказывать истину. Истина доказывает всё остальное. Но люди отдаются моему учению потому, что оно единое и знакомое людям и обещает жизнь (24: 882).

Повествование Позднышева, на мой взгляд, функционирует по тому же принципу, что описан Витгенштейном в письме Фикеру о «Трактате». Г. С. Морсон убедительно толкует повесть как

мастерское «воскрешение» и последующее осуждение Толстым после обращения Толстого до обращения, но причины осуждения считает исключительно эстетическими:

Толстой хочет, чтобы мы отвергли Толстого, как сам Толстой отверг Толстого. Отсюда следует, что мы лучше всего поймем художественные произведения, подобные «Крейцеровой сонате», если будем относиться к ним как к «антихудожественным» произведениям. «Крейцера соната» — это блестяще сочиненный эстетический шедевр, который учит нас презирать подобное сочинительство и мастерство — и в этом ее двуличная стратегия. (Цит. по: [Герман 1997: 32n]¹⁹.

Но двулично не повествовательное мастерство Толстого — двулично пристрастие Позднышева к повествованию — и к любому слушателю. Делая рамочного рассказчика как можно более невидимым, Толстой позволяет Позднышеву как бы говорить непосредственно с читателем как с необходимым ему адресатом, но и прямая речь, и вышеописанные «повествовательные приемы» Позднышева «показывают» то, чего нельзя сказать: злой характер в его отношении к миру в витгенштейновском смысле.

¹⁹ Д. Герман — единственный известный мне исследователь, обративший внимание на эпиграф и его смысл: «Здесь часть аудитории с самого начала исключена из общего действия. Эпиграф намекает, что лишь некоторые читатели окажутся действительно понимающими, а именно те, кому личный опыт может дать понимание и убежденность, которых не предоставляет текст» [Герман 1997: 34]. Я не принимаю во внимание печально известное «Послесловие» к «Крейцеровой сонате», которое заслуживает более подробного рассмотрения, но не в рамках данной главы. Хотя оно, казалось бы, ставит под вопрос мое прочтение, так как в нем Толстой повторяет, явно от собственного лица и с явным одобрением, взгляды Позднышева на брак и секс, нужно было бы рассмотреть случай «Послесловия» (настораживающий столь многих, согласно моему прочтению, из-за прискорбного непонимания поэтики адресации в «Крейцеровой сонате»), а также проблему целевого адресата.

6. Тем не менее Морсон прав, усматривая в «Крейцеровой сонате» жест самоотречения, осуждения Толстым (более раннего) Толстого, но это самоосуждение — еще одно «сцепление» — актуализируется в пространстве между «Крейцеровой сонатой» и «Что такое искусство?». В последней работе, как мы помним, утверждается, что понимание красоты «сводится к получаемому нами известного рода наслаждению, то есть что мы признаем красотой то, что нам нравится» (30: 58). Эстетические теории прекрасного — такие как направление «искусство ради искусства», к которому когда-то принадлежал и молодой Толстой, — отвергаются старшим Толстым, потому что подобные теории рассматривают искусство как «средство наслаждения», а не «одно из условий человеческой жизни» и «духовную пищу»²⁰.

Самое расширенное, поистине «гомеровское» сравнение в «Что такое искусство?» использует отчетливо сексуальные образы для изображения этого контраста в финале главы 18. Оно начинается так: «Как ни страшно это сказать, с искусством нашего круга и времени случилось то, что случается с женщиной, которая свои женские привлекательные свойства, предназначенные для материнства, продает для удовольствия тех, которые льстятся на такие удовольствия» (30: 178). «Искусство нашего времени и нашего круга стало блудницей» (Там же), — утверждает Толстой; вспомним, что тем же словом в мужском роде («блудник») называет себя Позднышев²¹. Мое схематичное понимание сравнения,

²⁰ «Точно так же, как люди, считающие, что цель и назначение пищи есть наслаждение, не могут узнать настоящего смысла еды, так и люди, считающие целью искусства наслаждение, не могут узнать его смысла и назначения, потому что они приписывают деятельности, имеющей свой смысл в связи с другими явлениями жизни, ложную и исключительную цель наслаждения. Люди поняли, что смысл еды есть питание тела, только тогда, когда они перестали считать целью этой деятельности наслаждение. То же и с искусством. Люди поймут смысл искусства только тогда, когда перестанут считать целью этой деятельности красоту, т. е. наслаждение» (30: 61).

²¹ С. Бэр [Baehr 1976] прослеживает некоторые параллели, хотя и под девизом «жизнь есть искусство».

развиваемого Толстым в следующих нескольких абзацах трактата, таково:

Настоящее искусство	Объект сравнения	Средство сравнения
Цель	новое чувство	новая жизнь
Результат действия (= зачатие)	произведение искусства	ребенок
Агент действия	душа художника	мать / жена
Причина	накопленные чувства	любовь (не похоть)

Ложное искусство	Объект сравнения	Средство сравнения
Цель	наслаждение	[сексуальная распущенность, болезнь]
Результат действия	ложное искусство	[удовольствие]
Агент действия	ремесленник	блудница
Причина	деньги	деньги

Величины, указанные в скобках, не называются у Толстого прямо, но вытекают из общей семантики сравнения. Они также, можно сказать, напоминают о прежней жизни Толстого в Казани и в Москве, когда он, по сведениям А. Н. Уилсона, заразился и лечился от венерической болезни.

В повести имеются некоторые намеки на то, что Позднышев, называющий музыку «самой утонченной похотью чувств», болен сифилисом. В главе 4, где он бичует теорию «секса для здоровья», он признает существование и пропаганду медицинской помощи: «Опасность болезней? Но и та ведь предвидена. Попечительное правительство заботится об этом» (27: 180). Но далее, пустившись в тираду о «нравственном растлении материализма», он противоречит сам себе: «Уж не говорю про то, что если только следовать их [докторов] указаниям, то, благодаря заразам

езде, во всём, людям надо не идти к единению, а к разъединению: всем надо, по их учению, сидеть врозь и не выпускать изо рта спринцовки с карболовой кислотой (впрочем, открыли, что и она не годится) (27: 39–40)²². Более того, именно противоречие между «нравственной обязанностью матери» и «супружеской обязанностью» делает жену Позднышева объектом его безумной ревности.

Здесь, возможно, присутствует «сцепление», объединяющее автобиографические моменты из юности Толстого, переработанные в расширенное сравнение, используемое для определения «ложного» искусства в противовес «истинному» искусству, а затем персонифицированные в характере и сюжетной линии Позднышева. Молодой писатель, дамский угодник и приверженец «искусства ради искусства», почитающий красоту как средство эстетического наслаждения, почитающий женщин как средство физического наслаждения, отвергается старшим Толстым, который высвечивает параллели в своем трактате об эстетике и в повести о ревности. В основе как отвергнутой эстетики красоты, так и отвергнутой этики добровольной зависимости лежит понимание этического характера, восходящее к Шопенгауэру и ведущее вперед, к Витгенштейну.

7. Но вся эта история обращения, исповеди и самоотречения, которую мы проследили от «Анны Карениной» до нормативной эстетической теории в «Что такое искусство?», приводит Толстого к важной проблеме, ибо, как он ясно показывает в последующих главах «Что такое искусство?», он хочет, чтобы истинные произведения искусства приводили к подобным обращениям и других, *прививали и воспитывали* нравственную чувствительность, религиозные ценности и универсальные чувства. Поскольку музыка может быть нравственно инертной, но при этом вы-

²² Если Позднышев — сифилитик, это еще один повод к тому, чтобы он считал Трухачевского соперником и двойником: «Брат Трухачевского, я помню, раз на вопрос о том, посещает ли он публичные дома, сказал, что порядочный человек не станет ходить туда, где можно заболеть, да и грязно и гадко, когда всегда можно найти порядочную женщину. И вот он, его брат, нашел мою жену» (27: 66).

зывать мощные чувства «без мотива», нормативное смысловое содержание передаваемого чувства будет определяться доброй или злой волей реципиента, его этической установкой, которая дает этому чувству контекст. Так, теория Шопенгауэра предполагает, что воздействие музыки и, возможно, других видов искусства определяется этическим мировоззрением реципиента, а не определяет его. И мы помним, что, говоря о том, как «страшно», «ужасно» действует музыка как таковая, Позднышев дает себе труд уточнить: «на меня, по крайней мере» (27: 63). Если злое отношение к миру или злая воля могут извратить произвольное, непосредственное понимание, которое Толстой отстаивает в «Что такое искусство?», писатель может ощущать метафизическую потребность как-то *гарантировать* универсальную передачу тех ценностей, которые, по его мнению, должны быть привиты людям искусством.

«Что такое искусство?» не заканчивается главой 19, этим страстным манифестом, возвещающим о приходе истинного и нравственно доброго искусства будущего — у трактата имеется заключительная глава, носящая название «Заключение» (это единственная озаглавленная часть произведения). Она открывается признанием Толстого, что он работал над трактатом пятнадцать лет, то в отчаянии откладывая его в сторону, то снова к нему возвращаясь.

Подразумевается, что, лишь написав эту последнюю главу, Толстой сумел завершить трактат «удовлетворительно для себя»; но если это так, он удовлетворился лишь тогда, когда поместил всю аргументацию предыдущих 19 глав в более широкие рамки: в этой последней главе Толстой расширяет свою просветительскую историю прогрессивного религиозного сознания и искусства с тем, чтобы включить в нее роль, которую играет в современном мире наука, «в тесной зависимости от которой всегда находится искусство» (30: 186). Если перед этим Толстой в трактате утверждал, что нравственно доброе искусство зависит от содержания самого передового религиозного сознания своего времени и распространяет его, то теперь он включает сюда и науку как промежуточное звено:

Наука истинная изучает и вводит в сознание людей те истины, знания, которые людьми известного времени и общества считаются самыми важными. Искусство же переводит эти истины из области знания в область чувства.

<...>

Определяет же для людей степень важности как чувств, передаваемых искусством, так и знаний, передаваемых наукой, религиозное сознание известного времени и общества, т. е. общее понимание людьми этого времени и общества назначения их жизни (30: 186).

Теперь модель, предлагаемая Толстым, выглядит примерно следующим образом. Религиозное сознание, то есть представление о цели или смысле жизни, основополагающих ценностях («добре») и т. д., по-прежнему задает критерий значимости, но теперь уже двум видам «духовной человеческой деятельности» (30: 186)²³ — науке и искусству. Поэтому Толстой оценивает науку, как и искусство в предыдущих главах, согласно критерию следования религиозному сознанию эпохи. Неудивительно, что науке своего времени Толстой симпатизирует так же мало, как и искусству. Он делит современную науку на два «отдела». Первый — то, что мы назвали бы общественными науками (история, политическая экономия, теология, богословие), — «занимается преимущественно тем, чтобы доказывать то, что существующий строй жизни есть тот самый, который должен быть» (30: 186), и, следовательно, не может способствовать нравственному совершенствованию общества. Второй отдел — наука, которую он называет «опытной», а сегодня назвали бы чистой наукой, — отвергается, потому что те, кто ею занимаются, «придумали, совершенно подобно теории искусства для искусства, теорию науки для науки» (30: 186). Поэтому, если руководствоваться критерием религиозного сознания, оба эти отдела науки ложны или фальшивы, так как, подобно ложному искусству, не работают на благо людей. «Истинная наука» должна быть «стройным

²³ Толстой признает, что наука — «другая, столь же важная духовная человеческая деятельность» (30: 186).

органическим целым, имеющим определенное, понятное всем людям и разумное назначение, а именно: вводить в сознание людей те истины, которые вытекают из религиозного сознания нашего времени» (30: 192–193). Толстой, насколько я понимаю, утверждает, что истинная наука — это своего рода прикладная общественная наука, которая посредством логической мысли будет нести те знания об обществе и природном мире, которые необходимы для реализации ценностей религиозного сознания и всеобщего братства.

Согласно толстовской модели, сами чувства, которые передает искусство, зависят от данных современной науки, и поэтому если наука ложна или фальшива, то и чувства тоже будут ложными. Первая область наук — общественные науки, узаконивающие ретроградный «существующий порядок», — «вызывает чувства отсталые, пережитые человечеством и для нашего времени дурные и исключительные», другая же область — чистая наука — «занимаясь изучением предметов, не имеющих отношения к жизни человеческой по самому существу своему, не может служить основой искусству» (30: 193). Выявляя в главе 20 отношения зависимости между искусством и наукой, Толстой существенно отступает от предыдущих глав трактата, в которых дискурсивное мышление (знание и речь) явно отделялось от чувств и искусства:

Искусство, вместе с речью, есть одно из орудий общения, а потому и прогресса, т. е. движения вперед человечества к совершенству. <...>. И как происходит эволюция знаний, т. е. более истинные нужные знания вытесняют и заменяют знания ошибочные и ненужные, так точно происходит эволюция чувств посредством искусства, вытесняя чувства низшие, менее добрые и менее нужные для блага людей более добрыми, более нужными для этого блага (30: 151).

Одно из возможных объяснений переосмысления Толстым взаимоотношений между дискурсивным мышлением и эмоцией служит шопенгауэровская теория мотивов и воления: этический характер выражается в его каузальном взаимодействии с эмоци-

ями («проявлениями воления») и мотивами (когнитивными представлениями о мире). Если наука составляет дискурсивную совокупность когнитивных представлений о мире, из этого следует, что она оказывает влияние на каузальное взаимодействие между передаваемыми чувствами и характером реципиента произведения искусства. И поэтому Толстому для эстетического воспитания человечества требуются не только нравственно «хорошие» произведения искусства, но и «правильная» наука.

8. Однако, если современная Толстому наука находится «на ложном пути», то «искусство нашего времени, для того чтобы быть искусством, должно само, помимо науки, прокладывать себе путь» (30: 193) — это отзвук образа из номиналистического откровения Левина в «Анне Карениной»²⁴. Проводя аналогию с ролью церковного искусства, Толстой рассуждает: «Если искусством могли быть переданы обычаи так-то обращаться с религиозными предметами... то тем же искусством могут быть вызваны и другие, ближе соответствующие религиозному сознанию нашего времени обычаи» (30: 194). Таким образом, теперь Толстой выступает за *создание* посредством искусства новых обычаев, практик, привычек — новых значимых контекстов, в которых слова и действия приобретают нормативное содержание и значение, как мы видели в главе 1. Теперь задача искусства не только в том, чтобы заражать определенным чувством, которое рискует подвергнуться ницшеанской угрозе, а в том, чтобы «не рассуждением, но самою жизнью» *обучать* реципиентов новым практикам и обычаям:

Вызывая в людях, при воображаемых условиях, чувства братства и любви, религиозное искусство приучит людей в действительности, при тех же условиях, испытывать те же чувства, проложит в душах людей те *рельсы*, по которым *естественно* пойдут поступки жизни людей, воспитанных искусством (30: 195) (курсив мой. — Г. П.).

²⁴ «Так он жил, не зная и не видя возможности знать, что он такое и для чего живет на свете, и мучаясь этим незнанием до такой степени, что боялся самоубийства, и вместе с тем твердо прокладывая свою особенную, определенную дорогу в жизни» (19: 373).

В одном сжатом предложении, на грани противоречия самому себе, он вновь провозглашает тот самый образ — и те значения, которые этот образ для него имеет, — которые, согласно моему прочтению, он так старательно пытался вывести за пределы своего понимания этики и эстетики²⁵. Вопреки капризам каузальности искусство проложит нормативные «рельсы», по которым отныне «естественно» покатится поведение людей. Искусство проложит рельсы коллективного понимания, катясь по которым коллективное сознание обретет сходство с «естественной» общностью. Только так в конечном счете может быть гарантировано заражение.

Пятьдесят лет спустя Витгенштейн, возможно, позаимствовал образ у Толстого, чтобы обозначить идеализированный семантический платонизм — правило применения понятия, рассматриваемое как рельсы, тянущиеся в бесконечность: «Что ж, правило можно представить себе в виде рельса. А неограниченному применению правила тогда соответствуют бесконечно длинные рельсы» [Витгенштейн 1994, 1: 167]. Витгенштейн здесь точно обозначает проблему, стоявшую перед Толстым, и выбор Витгенштейном метафоры, возможно, указывает на то, что он принял во внимание неудачное решение Толстого. Один из спорных пунктов для Витгенштейна в его аргументации заключается в том, обязательно ли знание понятия включает знание интенционального содержания всех и каждого из его применений, знание всех имеющихся на данный момент случаев, в которых применение понятия было бы правильным, — именно это он называет рельсами, уходящими «в невидимую бесконечность» (Там же). Необходимость, которой вызван фантастический образ рельсов, уходящих в бесконечность, — это скептический вопрос о том, как человек может быть уверен, что действительно владеет тем или иным понятием, что понимает его нормативный охват, то

²⁵ К сожалению, целые книги, где рассматриваются отношения между искусством и наукой в трактате Толстого, игнорируют этот поразительный пассаж: см., например, [Silbajoris 1990: 126–133; Zurek 1996: 322–323; Ломунов 1972: 14–65; Diffey 1985].

есть все возможные контексты правильного использования. Аналогичный вопрос в трактате Толстого состоит в том, можем ли мы быть уверены, что мы то самое сообщество, которым себя считаем, в котором мы все признаем, реагируем и участвуем в обычаях и практиках, составляющих наше общественное сознание и делающих нас сообществом как таковым.

Витгенштейн в § 191 «Философских исследований» называет подобный фантастический образ уходящих в бесконечность рельсов «итогом взаимопересечения картин» (Там же: 159) — смешиванием нормативного отношения с каузальным. Отметая образ бесконечных рельсов как фантазию из области метафизического платонизма, Витгенштейн, можно сказать, отмечает и попытку Толстого превратить искусство в многообещающий заменитель общественного понимания, которое всегда в лучшем случае условно и находится в постоянном становлении, но *достигается* абсолютно эмпирическим путем.

Теперь мы увидели, что предложенный Толстым ответ на «ницшеанскую угрозу», которую он почувствовал в философии Шопенгауэра, — на вопрос, как экспрессивистская эстетика может передавать отчетливые чувства, — сводится к тому, что он снова скатывается к некой разновидности семантического платонизма и смешивает два порядка отношений: каузальный и нормативный²⁶. В следующих трех главах я предложу модификации теории Толстого в контексте современных дискуссий вокруг философии эмоций, природы нравственных эмоций

²⁶ Л. Кнапп [Кнарр 1991: 25–42] ставит Толстого по одну сторону баррикад с Платоном («Государство») против Шопенгауэра и Ницше в несколько другом контексте: «В “Крейцеровой сонате” Толстой косвенно отвечает на музыкальную теорию, преобладавшую в его время, теорию, в которой ключевое место занимал Бетховен. Музыка Бетховена послужила основанием для утверждения Шопенгауэра, что музыка — это сила, которая бросает вызов разуму, что это язык чувства и страсти, что она представляет волю напрямую, не прибегая к идеям или к языку, что она воздействует непосредственно на эмоции... Какая бы критика музыки Бетховена ни звучала в “Крейцеровой сонате”, она становится, таким образом, опровержением музыкальной теории Шопенгауэра и призывом к тому, чтобы музыка оставалась “неэмансипированной” от языка» [Кнарр 1991: 37].

и эстетического выражения. Таким образом, я покажу, почему более тщательно разработанная и вместе с тем более скромная версия теории Толстого, реконструированная соответствующим образом, достойна рассмотрения и сегодня. Если аргументация Витгенштейна в пользу непосредственного, неинтерпретативного понимания и против интерпретизма в духе Деррида имеет смысл, то пересмотр теории искусства Толстого, разработанный в следующих главах, будет равноценен аргументации против универсальной значимости деконструктивистской теории литературы. По крайней мере, защитникам этой теории придется защищать ее от аргументов и интерпретаций, представленных в этой книге.

Глава 6

Реконструкция Толстого I: природа эмоций

Человеческое тело — лучшая картина человеческой души.

Витгенштейн¹

Мы видели, что Толстой вновь впадает в метафизическую картину семантического платонизма, особенно в том, что касается нормативности эмоций, чтобы гарантировать успех своей нравственно-эстетической программы перед лицом «ницшеанской угрозы» деконтекстуализированного аффекта, таящейся в шопенгауэровской теории эмоционального воздействия музыки. Мы также видели, как скрытый конфликт между каузальным отношением «заразительных» эмоций и интенциональным отношением эмоций, которое, в свою очередь, допускает нормативность, делает эту угрозу неизбежной. Следовательно, для того, чтобы решить вопрос, как должным образом модифицировать теорию Толстого, чтобы сделать ее жизнеспособной теорией эстетического выражения, требуется соответствующая теория эмоций. Далее я путем диалектической аргументации обрисую именно такую теорию: в этой главе покажу, как с ее помощью разрешить противоречие между каузальными и интенциональными отношениями, возникающее в процессе текущих споров в общей философии эмоций вообще, а в следующей главе — такое же противоречие, вытекающее, в свою очередь, из споров о нрав-

¹ Л. Витгенштейн. «Философские исследования» IV [Витгенштейн 1994, 1: 263].

ственных эмоциях и теории добродетели в частности. Оба противоречия обусловлены формой картезианства, определение которой было дано в главе 1.

Мы увидим, что адекватное описание нравственных эмоций снимает эти противоречия и создает почву для конструктивного описания способа, которым произведения искусства выражают эмоции и вызывают их у реципиентов. Эта конкретная теория эстетического выражения будет изложена в главе 8 как ответ на тот самый конфликт между каузальными и нормативными отношениями, раздирающий конкурирующие объяснения выражения эмоций в искусстве — даже в «трудном случае» абсолютной музыки. Таким образом, я покажу, как должным образом модифицированная теория Толстого может предложить жизнеспособную экспрессивистскую альтернативу интерпретистским эстетическим теориям, разработанным на основе дерридианских принципов.

Мое разъяснение будет исходить из ограничений, содержащихся в теории нравственных эмоций, которые были сформулированы в предыдущих главах этого исследования. Успешное разъяснение сущности нравственных эмоций должно отвечать следующим условиям адекватности. Во-первых, онтологически эмоция — в том числе нравственная эмоция — должна демонстрировать не только каузальное, но и интенциональное отношение, лежащее в основе нормативности, — таким образом, описание эмоции должно включать в себя некое условие правильности, при котором эмоциональная реакция может быть подходящей, уместной, гарантированной, рациональной или оправданной. Описание эмоций, приведенное в данной главе, удовлетворяет этому первому условию. Во-вторых, также онтологически, в описании должно учитываться, что Толстой говорит о двух классах нравственно значимых эмоций: об универсальных чувствах и религиозных чувствах, причем оказывается, что универсальные чувства — это нравственно значимые чувства, присущие человеческой природе в целом, тогда как религиозные чувства — это в некотором смысле культурно обусловленные и индивидуализированные нравственные эмоции. В-третьих, с точки зрения

эпистемологии нравственные эмоции должны давать определенный когнитивный доступ к нравственно значимым свойствам мира таким образом, что это знание оказывается непосредственным, или неинференциальным. Описание нравственных эмоций и теории чувствительности, представленное в следующей главе, удовлетворяет второму и третьему условиям. В-четвертых, в эстетическом плане должно быть возможным, чтобы произведения искусства вызывали, внушали и развивали нравственные эмоции у реципиентов. Описание эстетического выражения, представленное в главе 8, удовлетворяет этому четвертому и последнему условию. Таким образом, эти ограничения задают направление обсуждению и дальнейшей разработке описания, представленного в следующих главах.

Логика последующих глав строится на формулировании и разрешении ряда дилемм по конкретным философским вопросам, соотносящимся с мышлением в духе Толстого и Витгенштейна в сфере нравственных эмоций и их возможного выражения и передачи в искусстве. Первым делом я интерпретирую каузально-интенциональное противоречие в сегодняшних спорах о философии эмоций в форме дилеммы между некогнитивистскими, или «чувственными» теориями эмоций, с одной стороны, и когнитивистскими или «рассудочными» теориями эмоций — с другой. Затем, обращаясь в главе 7 к нравственности, я строю вторую, но связанную с первой дилемму современной метаэтики — между нравственным суждением как разновидностью убеждения, с одной стороны, и как разновидностью желания — с другой. Эти дилеммы возникают из негласных картезианских предпосылок, которые, будучи идентифицированы и отброшены, позволяют принять во внимание альтернативные характеристики. Определяя основные нравственные эмоции как единственные в своем роде состояния, в которых неразрывно слиты конативный и когнитивный, а часто также физиологический, феноменологический и поведенческо-диспозиционный аспекты, мы находим разрешение этих дилемм. Далее, обращаясь к эпистемологии нравственных эмоций, я конструирую дилемму между объективной и субъективной теориями нравственного сознания и пока-

зываю, как «теория чувствительности», опирающаяся на ключевые сходства и различия с перцептивным знанием, наилучшим образом разрешает эту дилемму. И наконец, я предлагаю объяснительный обзор толстовских категорий «всемирных» и «религиозных» чувств в контексте современных представлений об эмоциях и о том, как они развиваются в нравственные эмоции через аккультурацию, что подготавливает почву для главы 8. В главе 8 я рассматриваю эстетическое выражение и, более конкретно, то, каким образом произведение искусства может вызвать у аудитории определенную эмоцию. Результатом будет убедительное реконструктивное обоснование предположения, что должным образом модифицированный экспрессивизм Толстого в свете сегодняшних споров о нравственных эмоциях и эстетическом выражении представляет собой жизнеспособную теорию.

Начать, однако, следует с весьма существенной оговорки, касающейся практически *любой* теории эмоций, а именно что понятие эмоции не поддается необходимым и достаточным условиям — скорее оно по своему функционированию напоминает что-то вроде фамильного сходства, «сложную сеть подобий, накладывающихся друг на друга и переплетающихся друг с другом, сходств в большом и малом» [Витгенштейн 1994, 1: 111]. Таким образом, наше повседневное понимание эмоции простирается от беспредметных настроений (радость, депрессия, тревога) через некогнитивные, неинтенциональные, произвольные рефлексы (так, существует мнение, что дрожь — это эмоция²) до когнитивных, пропозиционально артикулированных, осознанных эмоций (например, мстительное стремление к чему-то из-за кого-то); эмоций, которые выражаются в определенных телесных проявлениях (например, волосы встают дыбом от страха) и тех, которые таким образом не выражаются (например, ностальгия). Некото-

² Дж. Робинсон [Robinson 1995: 53–74] пытается доказать, что это эмоция, в то время как Р. Лазарус утверждает: «Я не считаю дрожь эмоцией. Эмоция есть результат оценочного восприятия... Дрожь скорее следует рассматривать как примитивный нервно-рефлекторный процесс» [Lazarus 1982: 1023].

рые эмоции воспринимаются как сознательные кратковременные *состояния* (например, буйная ярость), другие — как диспозиционные *черты*, которые могут проявляться в сознательных состояниях (например, эмоциональная черта ревности); некоторые эмоции, по-видимому, сочетают в себе как сознательные состояния, так и диспозиционные черты в сложном, протяженном во времени и поэтапно сегментированном *процессе*, например на разных стадиях горя, которое может длиться годами или десятилетиями³. Категоризацию определяет выбор критериев, но этот выбор спорен, так что заданные таким образом определения часто сводятся к оговоркам⁴. Помня о том, что наша тема в конечном счете сузится до главных нравственных эмоций и их передачи или внушения посредством искусства, мы при разработке нашей реконструкции будем опираться на вышперечисленные примеры⁵. Признавая таким образом, что существуют эмоции, находящиеся на периферии любой теории, традиция теоретизирования об эмоциях надежно очертила несколько аспектов или измерений эмоции. Во-первых, часто эмоция имеет особую *феноменологию*, или конкретное проявление: например, гнев проявляется особым образом, отличным от проявлений чувства вины или радости. Во-вторых, подобные феноменальные характеристики могут включать в себя восприятие отчетливых *физиологических* изменений, причем лишь некоторые из них могут восприниматься самим человеком, испытывающим эмо-

³ Подробный анализ ревности см. в [Goldie 2000, гл. 8]. Рассмотрение ревности: [Goldie 2011: 119–137]. См. также [Taylor 1985]. Описание эмоций с диспозиционной точки зрения см. в [Wollheim 1999].

⁴ Т. Диксон [Dixon 2003] приводит обширный экскурс в историю определений и теорий эмоций и предполагает, что прежние разграничения между страстями, привязанностями, желаниями и чувствами более плодотворны для исследований и теоретизирования, чем единое определение эмоции.

⁵ «Главные» здесь не означает «самые существенные», а скорее указывает на относительную плотность сходств в соответствии с понятием семейного сходства: «прочность нити создается не тем, что какое-нибудь одно волокно проходит через нее по всей ее длине, а тем, что в ней переплетается друг с другом много волокон» [Витгенштейн 1994, 1: 111].

цию, — так, по известному высказыванию Аристотеля, гнев определяется как «кипение крови или жара около сердца»⁶, пульс заметно учащается, капилляры незаметно открываются. Человек может почувствовать, что краснеет от стыда или чувства вины и т. д. В-третьих, большая часть эмоций обладает *интенциональностью*: они направлены на объект (реальный, воображаемый или хранимый в памяти)⁷. Человек испытывает страх *перед* собакой, *перед* перспективой обвала рынка; человек злится *на* того, кто выходит за пределы дозволенного и т. п. В-четвертых, часто эмоции включают в себя *поведенческую* диспозицию, или тенденцию «готовности к действию», предрасположенность действовать определенным образом⁸. Так, когда человек напуган, он принимает установку «бей, беги или замри»; когда ему стыдно, опускает голову и т. д. И наконец, эмоции, как правило, включают в себя когнитивное измерение: *расчет*, или *оценку*, или, возможно, даже какое-то *убеждение*. Один человек негодует на другого, потому что считает, что тот чем-то обидел его (или кого-то еще); он боится объекта, потому что так или иначе оценивает его как опасный. В более общем смысле, мы, по-видимому, можем легко классифицировать эмоции как *валентные*, то есть положительно или отрицательно заряженные по отношению к их интенциональным объектам, и привычно рассматривать их соответственно как приятные или неприятные⁹.

1. Вспомним, что в «Анне Карениной», а позже в «Что такое искусство?» Толстой вводит термин «заражать», приводя примеры того, что сегодня называется эмоциональной заразительно-

⁶ «О душе», 403a30 [Аристотель 1976, 1: 374].

⁷ Понятие интенциональности восходит к Ф. Brentano. Информативное изложение вопроса см. в [Crane 1998: 229–331].

⁸ Этот аспект эмоции подробно рассмотрен в [Frijda 1986].

⁹ Об этих различных измерениях доступно пишут Ж. Деонна и Ф. Терони [Deonna, Teroni 2012]. Р. де Суза формализует логическую форму эмоции как семиместное отношение $R(\text{Stfactpr})$, «где R означает тип эмоции, S — субъект, t — объект, f — фокальное свойство, а — мотивирующий аспект, c — причину, m — цель, p — пропозицию, уточняющую основание» [De Sousa 1987: 126, 181–184].

стью: когда кто-то смеется, другие тоже начинают смеяться и т. п.¹⁰. Эти примеры заставляют предположить, что Толстой понимает эмоции в физиологическом плане, то есть ощущение чужого смеха как бы каузально вызывает в человеке физиологическую реакцию. Эта традиция в теории эмоций, часто называемая *некогнитивной*, или *чувственной* теорией, восходит к современникам Толстого У. Джеймсу и К. Ланге и продолжается в современных нейробиологических исследованиях и в трудах некоторых культурологов, социологов и политологов, частично взявших ее на вооружение как «теорию аффектов». Поэтому рассмотрение теории эмоций Джеймса — Ланге, ее современных вариантов и их недостатков подготовит нас к рассмотрению столь же односторонней ответной теории — так называемой *когнитивистской* теории эмоций, прежде чем наша диалектическая логика не приведет нас в ходе реконструкции к более перспективной теории эмоций.

Теория Джеймса — Ланге утверждает, что эмоции — это ощущения различных стандартизованных изменений в организме: мышечных, сосудистых, кожных, дыхательных и т. д., а также выражений лица и поведенческих диспозиций¹¹. В оказавшей большое влияние на психологию эмоций статье «Что такое эмоция?» (1884) У. Джеймс утверждает, что телесные изменения, которые мы склонны называть «выражением» эмоции, на самом деле являются первичным компонентом эмоции:

О такого рода стандартных эмоциях принято думать, что восприятие некоторого факта вызывает душевное волнение, называемое эмоцией, и что это психическое состояние приводит к изменениям в организме. Мой тезис, однако, состоит в том, что *телесные изменения следуют непосредственно за восприятием волнующего факта и что наше*

¹⁰ См. [Hatfield et al. 1994]. Обзор некоторых эмпирических исследований эмоциональной инфекции см. в [McIntosh et al. 1994: 251–276].

¹¹ Теория названа, помимо У. Джеймса, по имени голландского врача К. Ланге, в 1885 году независимо от Джеймса выдвинувшего сходную теорию. См. [Ланге 1896].

переживание этих изменений, по мере того как они происходят, и является эмоцией. Обычно принято говорить: нам не повезло — мы огорчены и плачем, нам повстречался медведь — мы испугались и обращаемся в бегство, нас оскорбил соперник — мы разгневаны и наносим удар. Защищаемая здесь гипотеза утверждает, что этот порядок событий является неправильным, что одно психическое состояние не сразу вызывается другим, что между ними необходимо вставить телесные проявления и что правильнее говорить: мы огорчены, потому что плачем, разгневаны, потому что наносим удар, испуганы, потому что дрожим, а не наоборот, — мы плачем, наносим удар и дрожим, потому что огорчены, разгневаны или испуганы. Если бы восприятие не сопровождалось телесным проявлением, оно было бы исключительно познавательным, бледным, лишенным колорита и душевного тепла. В таком случае мы могли бы видеть медведя и приходиться к выводу, что лучше будет обратиться к бегству, или, получив оскорбление, полагать, что мы имеем право ударить, но не могли бы при этом реально переживать страх или гнев [Джеймс 2002: 458].

Таким образом, получается, что эмоция не является изначально когнитивным актом — скажем, перцептивным толкованием, оценкой или суждением, — который потом воздействует на тело: это изначально телесное, физиологическое состояние, которое потом воспринимается или ощущается как эмоция. Согласно этой теории, эмоции — это ощущения, а не акты познания.

Хотя в начале статьи Джеймс делает оговорку, что будет «рассматривать здесь только те эмоции, которые имеют отчетливое телесное выражение» [Там же: 456], далее он обобщает свое утверждение, заявляя, что «полностью лишенная телесного выражения эмоция — ничто» [Там же: 460], то есть все эмоции по определению являются изменениями в организме:

Чем тщательнее я изучаю свои состояния, тем сильнее я убеждаюсь в том, что, каковы бы ни были мои настроения, привязанности и страсти, все они создаются и вызываются теми телесными изменениями, которые мы обычно называем их выражением или следствием. И мне все больше

кажется, что если бы мое тело перестало быть чувствительным, я оказался бы лишен всех эмоциональных переживаний, и грубых, и нежных, и влачил бы существование, способное лишь на познание и интеллектуальную деятельность [Там же: 460].

Приведенный выше фрагмент представляет главный аргумент Джеймса в пользу утверждения, что эмоции — это воспринимаемые физиологические изменения, так называемый аргумент от абстракции: представьте себе, что вы испытываете сильную эмоцию, а затем вычтите из нее все связанные с ней соматические ощущения — состояние, которое вы в результате получите, уже не ассоциируется с данной эмоцией, следовательно эмоции — это ощущаемые телесные изменения. В конце статьи Джеймс заново пересматривает «чисто церебральные» эмоции — нравственные, эстетические и интеллектуальные переживания — и теперь, исходя из своей теории физиологической конституции, приходит к выводу, что такие эмоции вообще не являются эмоциями:

Если в них интеллектуальное чувство действительно не связано с какими-то телесными действиями, если мы не смеемся из-за изыщества некоторого технического приспособления, если мы не дрожим, понимая справедливость акта правосудия, не чувствуем зуда, слыша совершенную музыку, наше психическое состояние приближается к суждению о правильности более, чем к чему-либо еще. Такое суждение следует относить скорее к созданию истины: оно является когнитивным актом [Там же: 464]¹².

Таким образом, с точки зрения Джеймса — Ланге, эмоции — это пассивные ощущения телесных изменений и они полностью

¹² То есть восприятие некоего «возбуждающего факта» вызывает определенное поведение, а ощущение телесных изменений, сопутствующих поведению, как раз и есть эмоция, которая оказывается как бы эпифеноменом, продуктом телесных изменений. Позднее Джеймс так и формулирует: «По моей же теории... телесные изменения следуют прямо вслед за восприятием возбуждающего факта. А эмоции есть наши чувствования этих самых телесных перемен» [Джеймс 1902: 297].

отделены от любых когнитивных актов сознания¹³. В силу «аргумента от абстракции» теория Джеймса представляет собой «чувственную» теорию эмоций, поскольку она утверждает, что эмоции целиком состоят из феноменологических чувствуемых восприятий физиологических изменений.

2. Следуя одному из направлений критики теории Джеймса — Ланге, мы придем к реконструированному понятию эмоции, лучше соответствующему теории, которую я развиваю исходя из Толстого и Витгенштейна. Я говорю о том направлении критики, согласно которому органическая теория не приписывает эмоциям никакой *интенциональности*: согласно этой теории, эмоции не возникают «по поводу чего-то» и не направлены «на что-то»; скорее, они являются внутренними восприятиями телесных каузально-диспозиционных эффектов. Но, как мы видели в главе 3, многие примеры эмоций, приводимые Толстым в работе «Что такое искусство?», и вообще многие эмоции так таковые, по крайней мере отчасти, складываются из интенциональных состояний, направлены на что-то или возникают из-за чего-то. Такие эмоции, как восхищение, страх, сожаление, любовь и ненависть, как правило, направлены на определенные объекты или классы объектов (реальные, воображаемые или хранимые в памяти), тогда как настроения — радость, подавленность и т. п. — не имеют объекта (или имеют в качестве своего объекта все на свете), а ощущения — зуд, боль и т. п. — имеют причины, а не интенциональные объекты. Если эмоции, в отличие от настроений и ощущений, обладают интенциональными объектами или свойствами, то теория Джеймса — Ланге явно не годится для того, чтобы объяснить это измерение эмоций.

¹³ Хотя Толстой, по-видимому, проявлял мало интереса к Джеймсу, для Джеймса он стал любимым писателем, после того как тот в 1896 году прочитал «Войну и мир» и «Анну Каренину». Джеймс, как это ни грустно, посвятил часть одной из глав книги «Многообразие религиозного опыта» Толстому как образчику «больной души». Поскольку письменные свидетельства об этом отсутствуют, велико искушение задаться вопросом, не читал ли Джеймс «Анну Каренину» раньше и не был ли вдохновлен на свою физиологическую теорию эмоций «заразительностью смеха» из романа. О Джеймсе и Толстом см. [Orwin 2003: 59–80].

Возможным ответом было бы предположение, что для джеймсовской эмоции причиной служит то, на что она направлена, и, таким образом, в ней все-таки присутствует отношение интенциональности. Но хотя, конечно, случается, что *причина* и *объект* эмоции совпадают (например, я испугался змеи в саду), это совпадение эмпирическое и случайное, а не смысловое и необходимое. Предположим, к примеру, что я ошибочно принял садовый шланг за змею — тогда причиной моего испуга окажется шланг, но объектом моего испуга будет воображаемая змея. Витгенштейн четко разъясняет различие, которого мы должны придерживаться: «Следует различать предмет страха и причину страха. Так, лицо, внушающее нам страх или восхищение (предмет страха, восхищения), является не его причиной, а, можно сказать, его адресатом» [Витгенштейн 1994, 1: 220]¹⁴. Э. Кенни делает свои выводы из этого фрагмента и последующих примеров того, что эмоции человека, по всей видимости, связаны со знанием или верой, имеющимися у этого человека:

Различие между причиной и объектом эмоции, таким образом, легче всего выявляется посредством обращения к знанию или верованиям субъекта. Встретившись с любым предложением, описывающим возникновение эмоции в форме «А ф-л(ся) из-за р», мы должны задаться вопросом, является ли необходимым условием истинности этого предложения то, что А знает что Р или верит в него. Если это так, то предложение содержит отсылку к объекту эмоции; если нет, то к ее причине [Kenny 1963: 75].

Кенни и другие проводили дальнейшее разграничение между разнообразными видами интенциональных объектов, которыми может обладать тип эмоции: в случае страха, например, это *видимый* объект (конкретная змея, воображаемая или реальная), *формальный* объект (свойство опасности) и, возможно, *глубинный*

¹⁴ См. также [Kenny 1963: 72]. В качестве возражения см. [Gordon 1987]: в главе 4 своей книги Р. Гордон утверждает, что причиной, по его терминологии, «эпистемических эмоций», включая страх и другие «обращенные в будущее» эмоции, служит когнитивное состояние нерассуждающей неопределенности.

объект (первый конкретный объект, который вызвал у меня страх и который служит — сознательно или бессознательно — *образцом* или *прецедентом* для данного типа эмоции)¹⁵. Кроме того, философы отмечают, что формальный объект интенционального отношения эмоции требуется также, чтобы разграничить и индивидуализировать некоторые эмоции, феноменологические и физиологические измерения которых либо идентичны, либо очень схожи. Так, гнев и негодование могут демонстрировать одни и те же ощущаемые свойства, но различаются по признаку формального объекта: негодование, скорее всего, направлено исключительно на нарушение нравственных норм, в то время как гнев обладает более широким формальным объектом¹⁶.

Наконец, интенциональное отношение эмоции служит также *нормативным* отношением, то есть формальный объект эмоции обеспечивает условия *правильности* или *оправданности* эмоции. Мой страх перед садовым шлангом, принимаемым за змею, ошибочен и неоправдан: моя реакция страха может правильно или неправильно согласовываться с соответствующими, подлежащими оценке свойствами внешнего мира — в данном случае опасностью.

¹⁵ О формальных и видимых объектах см. [Kenny 1963]. О «сценариях-образцах» см. [De Sousa 1987]; эту тему развивает А. Байер: «Адекватное описание интенциональности эмоции, такой, как любовь или отвращение, должно тогда не только включать в себя глубинный, а также формальный и видимый объекты, но и, желательно, указывать, совпадает ли глубинный объект с самым первым видимым объектом. Нам нужны не только сценарии-образцы, задающие состояние для последующих воплощений данного типа эмоций, но и окончательные сценарии, в которых этот тип эмоций действительно вступает в свои права, где он, так сказать, находит свое воплощение» [Baier 1990: 14–15].

¹⁶ Джон Дей [Deigh 2008: 34–35] утверждает, что физиологические состояния экстаза и гнева неразличимы, так что для того, чтобы разграничить эти эмоции, необходимо выявить их соответственные интенциональные объекты. Он ссылается на известный эксперимент С. Шахтера и Дж. Зингера [Schachter, Singer 1962: 379–399], эмпирически подтвердивший схожее предположение: что процессы, происходящие в организме человека, переживающего некоторую эмоцию, не дают достаточных свидетельств, чтобы определить тип переживаемой эмоции.

Это говорит о том, что эмоции, как и убеждения, имеют направленность «сознание — внешний мир» и что условие их правильности подразумевает, что оценочные свойства, на которые они реагируют, обладают определенной объективностью. Я вернусь к этому вопросу в разделах 2 и 3 главы 7.

Учитывая отношение интенциональности, присущее главным эмоциям, мы можем оценить недостатки изначальных примеров Толстого: заразительного смеха и плача. Потому что смысловой анализ эмоций, предпринятый Э. Кенни, показывает, что такое «эмоциональное заражение», или бессознательные мимические проявления у заражающего и заражаемого, будучи, возможно, физиологически идентичными (одни и те же телесные или соматические состояния), не сводятся к передаче эмоции, так как реакция реципиента ни на что не направлена, т. е. интенциональное отношение не конкретизируется.

Подобным образом, возвращаясь к шопенгауэровской теории музыки, мы можем увидеть опасность, присущую эмоциональной силе музыки, в том, что такая передача эмоции не включает в себя интенциональность этой эмоции, в результате чего последняя легко подвергается реконтекстуализации, то есть перенаправлению ее на новые интенциональные объекты и мотивы. А. Байер, невольно вторя Шопенгауэру, пишет, что музыка вызывает «выродившиеся эмоции»:

Но если эмоции, чтобы быть эмоциями, а не настроениями, должны иметь видимые объекты и стоящие за ними глубинные объекты, то вызываемое в нас музыкой нельзя считать ничем иным, как выродившимися эмоциями. Потому что, когда музыка заставляет нас радоваться, у нас нет конкретного повода для радости (кроме самой музыки); когда она вызывает у нас слезы, это не горе от какой-то осязаемой утраты; когда она пробуждает в нас мужество и воинственный дух, это не желание противостоять конкретному врагу или ощущаемой угрозе...

<...>

Обычно причиной смутного пробуждения глубинных объектов [эмоций] служат видимые объекты — то, что мы в данный момент любим или к чему испытываем отвраще-

ние. То, на что они [выродившиеся эмоции] способны, — это вызвать «осадок воспоминания» (определение эмоции по Фрейду) кратчайшим путем — не через текущий объект, а посредством более прямого оживления памяти о прошлых привязанностях или утратах или же о неких обобщенных, суммарных чертах этих привязанностей или утрат (формального объекта), — не требуя и не предоставляя нам какого-либо фокуса этой эмоции в данный момент. То есть музыкальные эмоции отличаются от обычных эмоций тем, что направлены непосредственно в глубины эмоций... Версия интенциональности эмоций, в которой находится место и для видимых на данный момент объектов, и для формальных и глубинных объектов (и, следовательно, для смутной памяти обо всех некогда актуальных видимых объектах, связанных с данным глубинным объектом), позволяет нам распознать в эмоциях, пробуждаемых музыкой, как некоторую неопределенность касательно их объектов, так и выраженную направленность [Baier 1990: 11, 12–13]¹⁷.

Итак, гипотеза Байер о музыкальных эмоциях подтверждает предположение о том, что эмоции имеют интенциональные объекты, и в то же время объясняет, каким образом «музыкальные эмоции», которые, как представляется, лишены видимого интенционального объекта, воздействуют на слушателей по-разному, в зависимости от их характеров, то есть конкретных «осадков воспоминаний». Таким образом, объяснение Байер представляет собой целиком фрейдистскую интерпретацию шопенгауэровской картины музыкальных эмоций.

3. Теория эмоций Джеймса — Ланге нашла преемников в современном «аффективном повороте», унаследовавшем недостатки своих предшественников XIX века¹⁸. Опираясь на результаты

¹⁷ Байер приходит к выводу, что интенциональные объекты эмоций, вызываемых музыкой, «так глубоки, что уходят корнями в младенчество», то есть направлены на исходные сценарии-образцы первого в жизни субъекта появления, выраженные во фрейдовской, а возможно, и наследственно-видовой памяти.

¹⁸ См. [Damasio 2003: 57, 88; Damasio 2004: 3–14; Massumi 2005: 36–37]: авторы всех вышеперечисленных работ представляют свои теории как расширенные и углубленные версии теории Джеймса.

когнитивных и неврологических исследований, «теоретики аффекта» постулируют подсознательные, автономные аффективные реакции на окружающую среду, происходящие ниже уровня сознания, познания и суждения. В этом направлении можно выделить две противоположные «школы». Первая — назовем ее «левым аффектизмом» — рассматривает потенциал аффективной реакции, происходящей ниже уровня сознательного суждения, как эмансипирующую, творческую возможность для бегства от идеологии, языка и психоанализа¹⁹.

С другой стороны, «правый аффектизм» считает аффективную реакцию, называемую «базовыми» или «примитивными» эмоциями, результатом эволюционного отбора, представляющим собой универсальное, транскультурное и жесткое единообразие²⁰. С этой точки зрения эмоции — это каузально обусловленные нейрофизиологические события, проявления которых обычно включают мимику, отчетливые телодвижения и физиологические изменения²¹. Обе школы исходят из нейронаучных «программ аффектов» и их положения о том, что аффективные реакции причинно связаны исключительно с вызывающими их стимулами, то есть не зависят от интенциональных состояний, таких как убеждение

¹⁹ В числе работ самых влиятельных представителей «левого аффектизма» можно назвать следующие: [Massumi 2002; Connolly 2002; Ticineto, Clough, Halley 2007; Brennan 2004; Kosofsky, Sedgwick 2003]. Все авторы черпали вдохновение в трудах Ж. Делёза. Подробную библиографию касательно поворота к аффекту, особенно его левого крыла, см. в [Leys 2011: 434–472].

²⁰ Об этой точке зрения см. [Tooby, Cosmides 2008: 114–137].

²¹ См., например, [Ekman 1980: 73–102; Ekman 1984: 319–343]. Этот подход восходит к классическому труду Ч. Дарвина «Выражение эмоций у человека и животных» (1872). Сколько и какие именно эмоции являются основными — вопрос спорный. Большинство ученых сходятся в следующем: гнев, страх, счастье, печаль и удивление (отвращение иногда оспаривается). «Теория чувствительности» (о которой речь пойдет ниже) условно расширяет список, включая в него некоторые эмоции, часто рассматриваемые как «нравственные»: «удовольствие, гнев, презрение, отвращение, смущение, зависть, страх, чувство вины, ревность, радость, жалость, гордость, стыд и горе» [D'Arms, Jacobson 2006: 138], — при этом признавая, что в конце концов эти базовые, или естественные эмоции будут выявлены эмпирической наукой.

или желание. Так, П. Гриффитс считает, что базовые эмоции являются «источниками мотивации, не включенными в систему убеждений или желаний. Характерные свойства состояний системы программ аффектов, их информационная инкапсуляция и произвольное срабатывание обуславливают необходимость введения понятия психического состояния, отдельного от понятий убеждения и желания» [Griffiths 1997: 243]²².

С этой точки зрения базовые эмоции, такие как страх, отвращение, радость, печаль, удивление и т. д., вызываются каузально и, в свою очередь, демонстрируют автономные, физиологические реакции (проводимость кожи, уровень гормонов, частота сердечных сокращений и т. д.), характерные выражения лица и поведенческие диспозиции (например, реакция «бей, беги или замри» в случае страха). Эти аффективные программные состояния и реакции возникают автоматически, предшествуют осознанным актам познания и, таким образом, составляют телесный «субстрат» для эмоций²³. У этой теории есть по меньшей мере одно достоинство: поскольку, согласно ей, эмоции не обязательно включают мышление или оценку, с ее помощью легко подтверждается продиктованная здравым смыслом уверенность в том, что животные и младенцы, у которых отсутствуют пропозиционально артикулированное мышление и средства языкового выражения, тем не менее владеют этими «базовыми» эмоциями, понимаемыми как унаследованные инстинкты или врожденные предрасположенности.

Как недавно показала Р. Лейс, поворот к аффекту как «правой», так и «левой» ориентации включает в себя убежденность, что «аффект независим от означивания и значения»:

²² Гриффитс считает, что эти базовые эмоции являются естественными видами, отобранными эволюционным путем, в силу конкретизирующего характера их физиологических маркеров (мимика, нейрофизиологические механизмы и т. д.).

²³ См. работы Дж. Леду и А. Дамасио [LeDoux1996; Damasio 2003], которые ввели в научный обиход термин «субстрат» в этом контексте. Б. Массуми определяет аффект как ничего не обозначающую, бессознательную «интенсивность» или «энергию» в противовес эмоции, несущей в себе интенциональное отношение или значение [Massumi 1997: 27].

Хотя на первый взгляд работы [«правых»] Томкинса, или Экмана, или Дамасио могут показаться чересчур редуционистскими, чтобы соответствовать задачам [левых] культурологов, которые обязаны своим пониманием аффекта идеям Делёза, на самом деле взгляды обеих групп прекрасно согласуются между собой. Согласуются они в том, что касается предполагаемого отрыва системы следствий, с одной стороны, от интенций, смысла или познания — с другой. Для новых теоретиков аффекта, как и для представителей нейронауки, у которых они много и разнообразно заимствуют, невзирая на все различия в философской подготовке, подходе и ориентации, аффект является вопросом автономных реакций, которые, как считается, происходят ниже порога сознания и познания и коренятся в теле. Новых теоретиков аффекта и представителей нейронауки объединяет приверженность идее о разрыве, существующем между аффектами субъекта и его познанием или оценкой аффективной ситуации или объекта, так что познание или мышление «запаздывает» для того, чтобы причины, убеждения, намерения и значения играли в действиях и поведении ту роль, которая обычно им отводится. В результате получается, что действия и поведение определяются аффективными диспозициями, которые не зависят от сознания и не контролируются разумом [Leys 2011: 443]²⁴.

²⁴ «Аффектом называют то, что ускользает от формы, познания и смысла» [Leys 2011: 450]. «Весь смысл обращения к аффекту со стороны Массуми и его единомышленников — культурологов, таким образом, состоит в том, чтобы перевести внимание со значения, или “идеологии”, или даже представления на субличностные материально-аффективные реакции субъекта, где, как утверждается, политические и другие влияния выполняют свою реальную работу. Разрыв между “идеологией” и аффектом порождает, как следствие, относительное безразличие к роли идей и убеждений в политике, культуре и искусстве в пользу “онтологической” озабоченности телесно-аффективными реакциями разных людей» [Там же: 450–451]. «Коротко говоря, по мнению этих теоретиков, аффект обладает потенциалом изменять личность в хорошую или дурную сторону вне зависимости от содержания обсуждения или спора» [Там же: 451]. Ср. определение, данное на первой странице редакционного предисловия к популярному сборнику статей по теории аффекта: «Аффект, в самом своем антропоморфном смысле, — это слово, которым мы называем те силы — интуитивные силы, лежащие ниже сознательного знания, рядом с ним или вообще *отличные от* сознательного знания,

Как состояния мозга / тела взаимодействуют с традиционно психическими событиями, процессами и состояниями, такими как убеждения, желания, решения и т. д., которые имеют интенциональное отношение к объектам или ситуациям? В качестве примера мы можем рассмотреть работу А. Дамасио об аффекте, учитывая, что авторы недавних исследований о толстовском трактате «Что такое искусство?» берут на вооружение его теорию и, соответственно, предлагают «аффективистскую» интерпретацию эстетической теории Толстого²⁵. Согласно Дамасио, для поддержания гомеостатической саморегуляции живого организма мозг генерирует «карты» телесных состояний, и эти карты, в свою очередь, порождают когнитивную деятельность более

жизненные силы, утверждающие себя за пределами эмоций, — которые способны служить для того, чтобы побуждать нас к движению, к мысли и росту; которые могут также сдерживать нас (как бы сохраняя нейтралитет) через едва регистрируемое нарастание силовых отношений; которые могут даже оставить нас в растерянности перед кажущейся неподатливостью мира» [Gregg, Seigworth 2010: 1]. В последнее время теорию аффекта взяли на вооружение и многие литературоведы, например Х. У. Гумбрехт [Gumbrecht 2012], который, используя широкое семантическое поле немецкого слова «*Stimmung*» (настроение, атмосфера, климат), допускает возможность логически обоснованного перехода от анализа аффективного тона литературного произведения к выводам, касающимся биографии автора (индивидуальное, субъективное настроение), а также преобладающего аффективного *Zeitgeist* (объективный, коллективный климат).

²⁵ В числе этих исследователей — Д. Робинсон [Robinson 2008], предлагающий более обширную и подробную интерпретацию посредством «гипотезы соматических маркеров» Дамасио; еще один заслуживающий упоминания автор — М. Деннер с его завуалированным обращением к нейронауке: «Мы должны понимать, что искусство производит в сознании реципиента почти физиологические изменения. Если бы Толстой писал сегодня, он, несомненно, заменил бы железнодорожную метафору поезда (когда утверждает, что “искусство приучит людей в действительности, при тех же условиях, испытывать те же чувства”) чем-нибудь вроде “искусство перестраивает нейронные цепочки”. Трудно представить себе более точную интерпретацию сталинского лозунга о художнике как “инженере человеческих душ”» [Denner 2003: 285–286]. Метафоры К. Эмерсон указывают в том же физиологическом направлении: она пишет, что «с точки зрения Толстого, каждая важная истина должна проявиться в индивидуальном теле» и что заразительность искусства «почти произвольна, как радиация» [Emerson 2002: 238–239].

высокого уровня, такую как убеждения и желания. Так, например, уровень ферментов и гормонов в пищеварительной системе запускает карту «голода», которая генерирует ощущение голода, желание есть и стратегическую убежденность в необходимости получить пищу. Кроме того, Дамасио считает, что, если в некоторых случаях соматическое «картографирование» биологически фиксировано, в других оно довольно гибко, так что определенные состояния тела могут вызывать обусловленные или усвоенные отображения, которые, подобно «реакциям кишечника», представляют собой импульсы за или против данного поведения.

«Короче говоря, соматические маркеры — это особый случай чувств, порожденных вторичными эмоциями, — пишет Дамасио. — Эти эмоции и чувства были посредством обучения связаны с предсказанными будущими результатами определенных сценариев. Когда соматический маркер сопоставляется с конкретным будущим результатом, сочетание действует как тревожный звонок. Если же сопоставляется положительный соматический маркер, он становится путеводным маяком побуждения»²⁶. Таким образом, соматические маркеры каузально усиливают либо ослабляют определенные поведенческие диспозиции и, следовательно, «направляют» действие. В качестве предисловия к своей интерпретации толстовского «заражения» литературовед Д. Робинсон вкратце излагает теорию следующим образом: в результате повторяющихся случаев такой гомеостатической реакции мы «строим саморегулирующийся режим вокруг соматически вызванных импульсов, вокруг “соматических маркеров”, которые посредством чувств направляют накопленные (усвоенные, обусловленные) поведенческие паттерны, в управляемые мысли и действия» [Robinson 2008: xiii–xiv]. В этом и есть суть соматической теории человеческого поведения, разрабатываемой Дамасио: усвоенные или обусловленные телесные сигналы направляют мышление и действия²⁷.

²⁶ [Damasio 1994: 174]. Цит. в: [Robinson 2008: 29].

²⁷ Сам Дамасио приписывает соматическому маркеру автономную функцию сужения спектра возможных действий человека: «...[соматический маркер] заставляет обратить внимание на отрицательный результат, к которому

Это общее положение о том, что субличные телесные состояния впоследствии «картографически» наносятся на эмоции и сознательные мысли и желания, Дамасио иллюстрирует рассказом о пациентке, которая при электростимуляции определенной части ее мозга неконтролируемо смеялась:

Смех был совершенно неподдельным, так что наблюдатели даже называли его заразительным. Он возникал абсолютно на пустом месте — пациентке не показывали и не рассказывали ничего смешного, и у нее самой не возникало никаких мыслей, которые могли бы вызвать смех. Но смех все же был — беспричинный, но самый настоящий. Примечательно <...> что вслед за смехом, несмотря на его немотивированную природу, у пациентки наступало «ощущение веселости или смешливости». Столь же интересно, что причину смеха пациентка приписывала тому объекту, на котором концентрировалась во время стимуляции. Например, если

может привести данное действие, и функционирует как автоматический сигнал тревоги, который говорит: “Берегитесь — если вы выберете вариант, приводящий к этому результату, вас ждет опасность”. Этот сигнал может заставить вас *мгновенно* отказаться от нежелательного образа действий и, соответственно, выбирать из других вариантов. Автоматический сигнал без долгих церемоний защищает вас от будущих потерь, *после чего позволяет вам выбирать из меньшего числа вариантов*. Еще остается возможность произвести анализ затрат / выгод и использовать надлежащие дедуктивные способности, но только после того, как автоматический шаг резко сократит число вариантов. Для нормального человеческого принятия решений соматических маркеров может быть недостаточно, поскольку во многих, хотя и не во всех случаях последует процесс размышлений и окончательного выбора. Соматические маркеры, возможно, увеличивают точность и эффективность процесса принятия решений» [Damasio 1994: 173]. Этот фрагмент сам по себе уже намекает на некоторые неминуемые проблемы: если соматический маркер представляет собой благоприятную или неблагоприятную оценку вероятного будущего результата возможного действия, то он все же несет в себе интенциональное отношение (он *направлен* на этот вероятный результат), а не является чисто каузальным отношением. Если речь идет о чисто каузальном отношении — например, о том, чтобы немедленно убрать руку с раскаленной плиты, — то, по-видимому, ошибочно будет полагать, что в этом случае было принято *решение* или сделан *выбор*, и рассматривать движение как *направленное на что-то* (скажем, результат), а не *вызванное чем-то* (соматическим маркером как триггером).

ей показывали фотографию лошади, она говорила: «Какая смешная лошадь!» Иногда эмоционально достаточным стимулом оказывались сами исследователи, и она делала вывод: «Это вы, ребята, такие смешные... столпились тут вокруг...» [Damasio 2003: 75]²⁸.

На основе таких экспериментов Дамасио делает вывод, что «связанные с эмоциями мысли появлялись только после начала [телесной] эмоции» [Damasio 2003: 69]²⁹. Таким образом, Дамасио придерживается чувственной теории эмоций Джеймса — Ланге.

Далее Дамасио выдвигает гипотезу, что мозг может *симулировать* свои телесные карты с помощью механизма, который он называет «телесной петлей мнимого действия»: «зеркальные нейроны» отражают поведение, которое один человек видит у другого, и тем самым запускают функцию картографирования тела, так что эмоции и сознательные ментальные состояния, связанные с этим поведением, запускаются сами собой [Damasio 2003: 115; Rizzolatti, Craighero 2004: 169–192].

Отражаемое поведение может быть увидено, услышано или вычитано — в любом случае эмпатическая реакция протекает на телесном уровне человека, имитирующего другого и впоследствии сознательно улавливающего связанные с этим эмоции, мысли и желания. Д. Робинсон называет это «соматическим миметизмом» и применяет идеи Дамасио к Толстому, чтобы прийти к собственной, робинсоновской интерпретации «заразительности» искусства:

Теория заражения Толстого — объективистская, квазисциентистская и основана на предположении, что чувство, живущее, подобно болезни, в некоем теле, каким-то образом

²⁸ См. также [Damasio 2003: 69–70], где описывается аналогичный эксперимент с плачем и последующим ощущением печали. На сходную тему см. [LeDoux 1996].

²⁹ Дамасио рассказывает о похожих экспериментах П. Экмана, при которых испытуемым давалось указание двигать некоторыми лицевыми мышцами, так чтобы у них незаметно для них самих появлялось выражение лица, характерное для той или иной базовой эмоции, — сразу после этого испытуемый начинал ощущать эмоцию, связанную именно с этим выражением лица.

перепрыгивает через разделяющее их пространство к другому телу, внедряется в него и заражает своего нового хозяина. Теория эмпатии Дамасио — конструктивистская, она основана на предположении, что активной стороной в сделке является новый хозяин, что мы постоянно творчески и миметически обращаемся к внешнему миру, где ищем стимулы, которые потом преобразуем во что-то внутренне значимое.

На самом деле не важно, где мы находим эти стимулы: в романах, стихах или пьесах, в критических произведениях, в устных рассказах, в сопровождаемой выразительным «языком тела» речи наших друзей, в узоре гобелена или сервировке стола, в шуме автомобилей на городской улице, в раскачивании деревьев или раскатах грома — при надобности мы конструктивно, конститутивно преобразуем все это в наш собственный соматический материал. Соматическая теория размывает еще одну границу — между устным и письменным словом: очевидно, что мы способны их различать, но только путем наложения более аналитического слоя понимания на наши соматические миметические акты [Robinson 2008: 26]³⁰.

Таким образом, в понимании Робинсона Толстой — ранний предшественник теории аффектов, предвосхитивший идеи Джеймса. Хотя теория аффектов, возможно, и совпадает с точкой зрения Толстого на эмоциональное воздействие искусства, это не делает ее верной, поскольку существует обширная убедительная критика теории аффектов и ее нейробиологической основы, которая, в свою очередь, ставит под сомнение верность интерпретации эстетической теории Толстого в этом ключе.

4. Для настоящего исследования самый важный момент критики теорий, подобных теории Дамасио, состоит в том, что они смешивают каузальные и нормативные отношения — то, что

³⁰ К. Оутли [Oatley 2012] превращает теорию о том, что «зеркальные нейроны» активируются действием и восприятием того же типа действия другого человека, в общий подход к пониманию литературного произведения.

Витгенштейн назвал «взаимопересечением картин» в применении к нормативности значения как «идеально стабильной машине», как мы видели в главе 5. Надежного каузального отношения недостаточно для значения или интенциональности, а в особенности для нормативности, поскольку значение как интенциональность — это нормативное отношение. Эта ошибка была выявлена С. Крипке в его критике каузально-диспозиционных теорий значения, и ее явно допускает Дамасио, когда приписывает нормативные психологические предикаты (мышление, принятие решений, выбор, руководство) каузальным механизмам³¹.

На сегодняшний день наиболее тщательно разработанную философскую защиту теории эмоций Джеймса — Ланге, или органической теории, предоставляет Дж. Принц: он выдвигает теорию «эмоций как телесной оценки», которая берет за отправную точку утверждение Джеймса — Ланге о том, что эмоции — это ощущения или восприятия телесных (или соматических) изменений³².

«Народная психология» (когда речь идет об эмоциях) предполагает, что эмоции — это не просто каузально обусловленные соматические реакции на окружающую среду, но что они, помимо этого, обладают значением и поддаются рациональной оценке с точки зрения правильности или уместности: мой страх перед обычной мышью необоснован или неуместен, и, имея основания считать мышь безвредной, я должен воздержаться от проявления своей эмоциональной реакции. Если я злюсь на коллегу за предполагаемое оскорбление, я должен, если спросят, предъявить причину — то есть оправдание или обоснование — моего гнева. Мои эмоциональные реакции по большей части имеют причину, а не просто каузальны. Принц пытается приспособить к своей теории этот аспект эмоций — их осмысленность, интенциональность и нормативность, — опираясь на современные концепции

³¹ См. сходные замечания П. Хакера в [Bennett et al. 2007: 151].

³² [Prinz 2004]; из этой теории Принц впоследствии выводит свою теорию нравственных чувств [Prinz 2007].

ментальной репрезентации, которые утверждают, что ментальное состояние способно к репрезентации в силу его причинной связи с миром. Согласно информационной семантике (Ф. Дрекке), психосемантике (Дж. Фодор) и биосемантике (Р. Милликен) тот или иной тип ментального состояния или ментального эпизода с большой достоверностью бывает вызван положением дел, и если способность впасть в эти ментальные состояния возникла потому, что они достоверно вызываются именно таким образом, то можно сделать вывод, что данное ментальное состояние или эпизод представляют или указывают на это положение дел. Эти разнообразные натуралистические теории претендуют на сведение интенциональности и нормативности ментальных состояний к номологическим или телеологическим каузальным отношениям. Опираясь на эти концепции репрезентации, Принц утверждает, что если конкретное соматическое восприятие достоверно возникает при определенных обстоятельствах и именно для этой цели было усвоено или развито, то данное восприятие репрезентирует эту ситуацию или связано с ней. Так, например, столкнувшись с опасностью, человеческое тело претерпевает определенные сосудистые, мышечные, циркуляторные и дыхательные изменения, которые возникают, чтобы подготовить его к установке «бей, беги или замри». Вслед за Дамасио Принц утверждает, что человеческое сознание способно на уровне восприятия распознавать этот паттерн изменений и использовать его, чтобы принять решение о дальнейших действиях. Таким образом, восприятие паттерна соматических изменений является репрезентацией опасности, *говорит об опасности*. Вслед за Р. Лазарусом Принц называет эти важнейшие грозящие благополучию взаимоотношения организма и среды, такие как опасность, утрата, обида и т. д., «основными реляционными темами». Тогда согласно теории «эмоций как телесной оценки» основные реляционные темы репрезентируются восприятием паттернов соматических изменений. «Чувственная» теория Джеймса — Ланге реабилитирована, потому что, исходя из каузальных теорий репрезентации, можно показать, что каузально вызванные соматические реакции связаны с основными реляционными темами. Интенциональ-

ность эмоций спасена, и не надо прибегать к обоснованиям и понятиям, о которых говорят когнитивистские теории эмоций.

Но было показано, что каждая из каузальных теорий репрезентации, к которым обращается Принц, либо предполагает интенциональность и нормативность, либо не способна правильно разграничить семантические отношения. Например, произнесение слова «корова» правдоподобно указывает (достоверным образом каузально соизмеряется) на присутствие коровы, но оно также указывает на присутствие лошади в темную ночь, или на пластиковый предмет, отпечатанный на 3D-принтере, или на галлюцинацию, где фигурирует корова, или на проекцию изображения коровы на сетчатку глаза, — таким образом, если мы сочтем каузальное указание эквивалентным значению, то «корова» будет означать потенциально бесконечную дизъюнкцию каузальных источников слова «корова» или, на уровне мышления, понятия «корова»³³. Более того, приравнивание достоверной каузальной ковариации к значению распространяет значение за пределы устоявшихся практик: присутствие коровы достоверно каузально соотносится с присутствием мух, но коровы не означают мух, и наоборот³⁴. Приспособленные для этой цели семантические теории либо не в состоянии адекватно объяснить нормативность значения из-за того, что использование выражения или понятия может быть неправильным или необоснованным, либо эти теории имплицитно опираются на те самые семантические понятия, которые они предположительно стремятся объяснить³⁵. Дж. Дей,

³³ Это «проблема дизъюнкции», см. [Fodor 1990, гл. 3].

³⁴ Это «проблема семантической неразборчивости». См., например, [Adams, Aizawa 1992: 175–183].

³⁵ Эта проблематика доступно изложена в [Crane 2003, гл. 5]. Более подробные объяснения см. в [Dretske 1988; Loewer 1987: 287–317] (об ошибке в информационной семантике). Общий обзор критики — [Adams, Aizawa] (URL: <http://plato.stanford.edu/entries/content-causal/> (дата обращения: 26.02.2021)). Рассмотрев критику в адрес разных причинных теорий, в частности того, что они негласно опираются на семантические понятия, авторы выдвигают теорию Р. Руперта — «лучшую проверочную теорию» для значений терминов естественных классов, в соответствии с которыми «К» как термин некоего

критикуя теорию Принца, указывает, что, как говорит последний, воспринимаемые ощущения телесных изменений «репрезентируют» или «несут информацию» — то есть несут интенциональное отношение — о мире, но это всего лишь фигура речи, так как чувства связаны только с их непосредственной причиной, *какой бы она ни была*. Иллюстрируя свою точку зрения, Дей приводит в пример страх перед возможным нападением:

Ничто в этом отношении репрезентации, однако, не подразумевает, что эти ощущения [страха] направлены на какой-либо объект, реальный или воображаемый. Ничто в отношении не подразумевает, что эти ощущения ориентируют вас на угрозу, с которой вы сталкиваетесь. В частности, пусть даже нападающий на вас грабитель является объектом, о котором ощущения несут информацию в том смысле, в котором понимает «информацию» теория восприятия, ничто в отношении не подразумевает, что ощущения направлены именно на него. Ибо то, что они несут информацию

естественного класса означает некий естественный класс К исключительно в том случае, если компоненты класса К статистически более эффективно вызывают у мыслящего индивида ассоциации с «К». Если вместе с такими мыслящими индивидами, как Гриффитс и Принц, мы предположим, что эмоции — это естественные классы, это может быть многообещающей теорией для объяснения того, как эмоции могут быть связаны с их каузальными возбудителями. Но обратим внимание, что «лучшая проверочная теория» может быть использована для конкретизации каузальных ассоциаций конкретного говорящего либо конкретного сообщества, и в обоих случаях значение термина естественного класса может варьироваться в зависимости от триггеров окружающей среды — в этом случае значение термина естественного класса будет имплицитно связано с референтным классом, который мы выбираем для описания возможных триггеров окружающей среды. Но определение референтного класса означает включение в натуралистическую во всем остальном теорию интенционального понятия; как отмечает Р. Брандом, «применительно к выбору референтного класса мы можем найти смысл в идее объективных вероятностей и, следовательно, объективных фактов о надежности различных когнитивных механизмов или процессов — фактов, поддающихся дефиниции в рамках натуралистического лексикона. Но правильный выбор референтного класса сам по себе объективно не определяется фактами, поддающимися дефиниции в рамках натуралистического лексикона. Значит, что-то остается за бортом» [Brandom 2000: 113].

о нем, просто означает, что он, будучи опасным, служит достоверной причиной этих ощущений, а то, что он служит достоверной причиной ощущений, ничего не говорит о чувствах, направленных на него или испытываемых по отношению к нему. Очевидно, что ничего не изменится, если информация, которую они несут об объекте, ошибочна, если, например, вы приняли курьера с мобильным телефоном в руке за грабителя с ножом. В данном случае у нас ровно столько же оснований считать, что ощущения направлены на их причину или испытываются по отношению к ней, чем в случае, если информация верна. В любом случае эти ощущения репрезентируют опасность в той же степени, в какой звук домашней сигнализации репрезентирует вторжение в дом. Как звук сигнализации не направлен на того, из-за кого она сработала, так и ощущения не направлены на грабителя или на кого бы то ни было, скажем на курьера, ошибочно принимаемого за грабителя [Deigh 2012: 36–37].

То есть ощущение страха в этой модели просто регистрирует каузальное воздействие объекта — любого объекта, — которое достоверно запускает эту регистрирующую реакцию. Понятие ошибки или заблуждения здесь не имеет никакой ценности, и, если мы утверждаем, что причинный механизм функционирует правильно только в тех случаях, когда он регистрирует настоящие опасности, значит, мы незаконно протащили в представление о правильном или уместном функционировании наше понятие правильности. Так, Принц резюмирует свою теорию телесной оценки следующим образом:

В общем, мы можем объяснить, как эмоции репрезентируют проблемы, не предполагая, что эмоции являются суждениями, содержат суждения или вообще как-то связаны с суждениями. Этот вывод вытекает из теории репрезентации Дрецке и других подобных теорий. Эмоции репрезентируют такие явления, как утраты и опасности, потому что они настроены на то, чтобы вызываться такими явлениями. Они репрезентируют эти явления, даже не включая в себя понятий или идей. Подобно звуковому сигналу детектора дыма, эмоции могут репрезентировать, не описывая [Prinz 2007: 64].

Но пример детектора дыма весьма показателен. Детектор обнаруживает, регистрирует дым, имеет интенциональное отношение к дыму, потому что именно для этого он был сконструирован («настроен»). Его интенциональность вытекает из интенциональности его предназначения, цели, для которой он был придуман³⁶. Более того, то, что такой каузальный релейабелизм не объясняет нормативности, доказывается фактом, что мы можем считать детектор дыма именно таким, то есть направленным на дым, лишь молчаливо предполагая, что механизм функционирует правильно, — делая это предположение, мы приписываем каузальному механизму условие правильности, а затем утверждаем, что этому нормативному отношению правильности отвечает сам механизм. Согласно моделям как Принца, так и Дамасио ощущения могут в лучшем случае описать причинную связь или ассоциацию между объектом, ощущением и реакцией, но эти модели не объясняют, каким образом ощущение оправдывает или обосновывает реакцию, поскольку ощущение не находится в нормативном интенциональном отношении ни к «правильному» объекту, ни к «правильной» реакции. Строясь на несбывшихся надеждах, которые подавали подобные каузальные теории репрезентации, соматическая теория эмоций Принца, при всей ее изощренности, не в состоянии адекватно решить проблему каузальности — нормативности, поставленную Витгенштейном.

Конфликт каузальности и нормативности также лежит в основе претензии Лейс, предъявляемой к неоджеймсианским объяснениям Дамасио, Принца и других, по поводу того, что они являются формой имплицитного картезианства. Во-первых, она отмечает, что было выдвинуто несколько *эмпирических* критических замечаний относительно экспериментальной среды и показателей, представленных в поддержку гипотезы Дамасио о соматических маркерах и, в более общем плане, в поддержку выводов нейронауки, приписывающих такую традиционно сознательную и интенциональную психическую деятельность, как принятие решений,

³⁶ О различии между исходной и производной интенциональностью см. [Haugeland 1998].

волеизъявление и мышление бессознательным, имплицитным, каузальным аффективным состояниям и процессам³⁷.

Во-вторых, что более важно для настоящей главы, было выдвинуто несколько *теоретических* возражений против приписывания нейронаукой телу или частям тела (например, мозгу) психологических — то есть интенциональных — свойств и отношений, что равносильно своего рода «криптокартезианству». Иными словами, это направление критики (Лейс и другие) упрекает нейрочелючих и теоретиков, якобы исповедующих спинозистский монизм, в негласном допущении картезианского дуализма между разумом и телом / мозгом, между интенционально направленным ментальным состоянием и каузально действующим телесным состоянием:

Действительно, только приняв в высшей степени идеалистическое или метафизическое представление о разуме как о чем-то совершенно отдельном от тела и мозга, которым он свободно адресует свои намерения и решения, они могут прийти к своим скептическим выводам... Их ошибка состоит в том, что они считают разум идеальным, определяют его как чисто бестелесное сознание, а потом, когда при искусственных требованиях экспериментальной среды оказывается, что осознание воли или намерения в причинной цепи слишком «запаздывает», чтобы служить объяснением изучаемых

³⁷ В [Dunn et al. 2006: 239–271] освещается литература и высказываются важные сомнения на предмет главного эксперимента в пользу гипотезы соматических маркеров (SMH). В частности, 1) экспериментальная среда предусматривает более четкую осознанность и эксплицитное мышление со стороны субъектов, так что «сигнал соматического маркера может быть интерпретирован как следствие эксплицитного знания, а не как имеющий каузальную важность в цепочке принятия решений, что делает SMH неотличимой от других отчетов о действиях по заданию» [Там же: 249]; 2) психофизиологические признаки соматических маркерных сигналов (например, показатели проводимости кожи) могут быть интерпретированы как антиципирующее ожидание поощрения или наказания, которое наступит *после* самостоятельного принятия решений, а не как побуждение к принятию этих решений, так что «эти сигналы могут и не играть каузальной роли при формировании поведения принятия решений» [Там же: 250]. Подобные и другие сомнения, высказанные другими нейробиологами в связи с экспериментами и выводами, сделанными на их основе, рассматриваются в [Pockett et al. 2006; Leys 2011].

движений, делают дуалистический вывод, что в запуске этих движений нет места интенциональности и, следовательно, это мозг выполняет за нас все мышление, чувствование и движение (так сказать, все «воление») [Leys 2011: 455, 456–457; Bennett, Hacker 2003: 85–88, 111–114, 233–235].

Таким образом, эти мыслители — как «левые», так и «правые» аффективисты — исподтишка привносят интенциональность и нормативность в описание каузального управления телесными состояниями (в том числе мозг, миндалевидное тело, автономную нервную систему и т. д.). Так, например, Дамасио утверждает, что «наш мозг часто способен принимать верные решения за секунды или минуты — в зависимости от временных рамок, которые мы устанавливаем в соответствии с целью, которой хотим достичь, — и, если он на это способен, значит он замечательно справляется с чем-то бóльшим, чем просто чистый разум» [Damasio 1994: 173]. Звучит парадоксально, но, таким образом, приписывая телу / мозгу когнитивные функции высшего порядка, в частности принятие решений, эти теории восстанавливают картезианский дуализм между пространственно-временным, каузально-механическим телом и непротяженным, физически трансцендентным, бестелесным разумом. А в главе 1 мы видели, что картезианство лежит в основе одной из версий дилеммы между каузальными и нормативными отношениями.

5. Стандартная реакция на неспособность «чувственных» теорий эмоций объяснить интенциональное и нормативное отношение — просто «перепрыгнуть» через картезианское разделение и включить эмоции в модель убеждения как оценки или пропозиционального суждения. В то время как «чистые» теории такого рода утверждают, что эмоции — это не что иное, как суждения, большинство *когнитивистских теорий* эмоций считают, что эмоции, по сути, имеют и когнитивное измерение суждения, мышления или оценки, а следовательно, это не просто ощущения или другие некогнитивные состояния³⁸.

³⁸ В числе «чистых» когнитивных теорий, приравнивающих эмоции к суждениям, см. [Solomon 1993; Nussbaum 2001; Roberts 2003, гл. 3]

Когнитивистские теории восходят к «Риторике» Аристотеля, где он дает определение нескольким эмоциям, упоминая присущее им суждение о чем-то или по отношению к чему-то, — так, гнев может быть «определен как соединенное с чувством неудовольствия стремление к тому, что представляется наказанием, за то, что представляется пренебрежением или к нам самим, или к тому, что нам принадлежит, когда пренебрегать бы не следовало» (1378a30–32); страх — «некоторого рода неприятное ощущение или смущение, возникающее из представления о предстоящем зле, которое может погубить нас или причинить нам неприятность» (1382a21–22); негодование — «чувство печали при виде незаслуженного благоденствия» (1387a9); зависть — «печаль, являющаяся при виде благоденствия подобных нам людей, наслаждающихся выше указанными благами, — [печаль] не имеющая целью доставить что-нибудь самому завидующему [человеку], но имеющая в виду только этих других людей. Зависть будут испытывать такие люди, для которых есть подобные или кажущиеся подобными. Подобными — я разумею, по происхождению, по родству, по возрасту, по дарованиям, по славе, по состоянию» (387b23–26)³⁹. Согласно этому общему когнитивистскому взгляду, эмоции — это ощущаемые реакции на некое нормативно оцениваемое проявление окружающей человека среды⁴⁰, к которому так или иначе имеют отношение. Например, переживание страха, по сути, включает в себя суждение или оценку того, что человеку угрожает нечто опасное. Так, я боюсь собаки из-за ее острых зубов, рычания и позы. Следовательно, эти теории легко вмещают нормативную, интенциональную зависимость эмоций, чего нельзя сказать об органических теориях, потому что убеждения направлены на мир, санкционированы им (каждое движение направлено от сознания к миру) и несут в себе отношение правильности к своим объектам. Таким образом, мой неоправ-

³⁹ Аристотель дает определения и описывает также стыд (1383b12–14), сострадание (1385b13–16), соревнование (1388a32–5) и др. См. [Аристотель 1976, 1].

⁴⁰ Полезная классификация различных типов когнитивистских теорий содержится в [Solomon 2003].

данный или необоснованный страх перед садовым шлангом — это когнитивное (а не чисто аффективное) состояние, по сути включающее мое ошибочное убеждение или оценку, согласно которым у меня под ногами опасная змея⁴¹. Более умеренный когнитивистский подход утверждает, что речь идет не об эпистемических убеждениях, касающихся фактов окружающего мира, а скорее об оценочных или аксиологических убеждениях или интерпретациях, при которых мир постигается оценочно. Так, мой страх перед собакой — адекватная реакция на оценочное свойство или показатель опасности, которые я как бы воспринимаю в собаке. Таким образом, эмоции могут быть конкретизированы посредством определенного оценочного свойства, которому они отвечают (опасное — для страха, восхитительное — для восхищения, презренное — для презрения и т. д.), и эти оценочные свойства составляют формальные объекты эмоций, обеспечивая им условия правильности и оправданности.

6. Против когнитивистской теории эмоций есть два главных возражения, и оба они сводятся к комплексному утверждению, что оценочное убеждение, суждение или интерпретация не является для эмоции ни необходимым, ни достаточным. Первая часть возражения состоит в том, что эмоции не обязательно подразумевают оценочные убеждения. Бывает, что человек испытывает эмоциональную реакцию, несмотря на то что имеет убеждение, которое не оправдывает эмоции или даже противоречит им. Так,

⁴¹ То есть условие правильности подразумевает ссылку на рациональные нормы, которые могут служить основанием или оправданием эмоционального состояния. Некоторые ученые (например, Р. Милликен, см. [Millikan 1984] и последующие работы) предлагают, напротив, телеологические нормы, то есть эмоция была бы уместна для наших целей, если бы она способствовала биологическому благополучию своего субъекта, социальной группы и т. д. Однако здесь есть по меньшей мере две проблемы: во-первых, это объяснение также сводится к (в данном случае унаследованным или избранным) каузально-диспозиционным причинам интенциональности и, следовательно, вызывает все те же возражения, о которых шла речь выше; во-вторых, телеологические нормы могут быть иррациональными или аморальными нормами (например, страх тех, кто выглядит иначе, чем члены их группы, может быть выбранным, но объясняется аморальным предубеждением и т. п.).

один из примеров, приведенных Кантом для иллюстрации динамически возвышенного, состоит в том, что мы будем охвачены страхом при виде бездны, даже зная, что стоим на твердой земле и находимся в безопасности⁴². Так же многие испытывают «страх полета», хотя разумом признают, что статистически полет вполне безопасен [Stocker, Hegeman 1996]; см. также [D'Arms, Jacobson 2003]. С когнитивистской точки зрения кажется, что наши пропозициональные убеждения противоречивы, но феноменологически в этих ситуациях субъектам не кажется, что их убеждения просто противоречивы, — скорее, телесная, или феноменологическая, или поведенчески-диспозиционная реакция выглядит по-иному, чем спокойная, рефлексивная убежденность, которая подрывает причину аффективной реакции⁴³. Еще категоричнее: если оценочные убеждения служат компонентом эмоций, то, по-видимому, наличие эмоции обязательно требует наличия соответствующих оценочных понятий, которые развертываются в оценочных убеждениях. Но мы обычно полагаем, что животные и младенцы проявляют эмоциональные реакции, хотя и не располагают соответствующим понятийным репертуаром. Таким образом, похоже, что в случае животных и младенцев понятийный аппарат и когнитивная убежденность не являются необходимыми для эмоций, как, по-видимому, подразумевает когнитивистская теория⁴⁴ (мы попытаемся ответить на это возражение в разделе 4 главы 7, при рассмотрении эволюционной теории приобретения и развития эмоций).

⁴² «Однако можно считать предмет *страшным*, не испытывая страха перед ним, если мы судим о нем только *мысля* такой случай, когда мы захотели бы оказать ему сопротивление и всякое сопротивление оказалось бы совершенно тщетным» [Кант 1994: 131]. См. также [Morreall 1993].

⁴³ Содержательный анализ этого общего возражения, которое автор называет «проблемой смешанных эмоций», см. в [Greenspan 1988].

⁴⁴ Автор этого возражения — Дж. Дей [Deigh 2008: 17–38]. В более общем виде оно выступает как возражение против интеллектуалистских концепций опыта, то есть теорий, согласно которым для переживания опыта требуется владение понятийным аппаратом. См. об этом [Lurz 2009], в частности главы, написанные Э. Зайделем (С. 35–51) и Р. Робертсом (С. 218–236).

И наоборот (вторая часть возражения), воспользуемся джеймсовским «аргументом от абстракции» как бы от противного: по-видимому, можно обладать адекватным типом оценочного убеждения, не приходя в соответствующее аффективное состояние: в некоторых случаях убеждение оставляет нас эмоционально равнодушными. Когнитивистская точка зрения, по всей вероятности, игнорирует то, что зачастую эмоции сопровождаются конкретными физиологическими реакциями, готовностью к определенному виду действий и имеют типичную феноменологию, определенный способ их переживания. Отсюда должно следовать, что наличие оценочного убеждения, суждения или интерпретации не является достаточным для возникновения соответствующей эмоциональной реакции.

Итак, в ходе нашего обзора традиционных теорий эмоций мы пришли к своего рода дилемме. С одной стороны, причисляя эмоции к телесным, аффективным состояниям, органические теории охватывают такие измерения эмоций, как их феноменология, физиология и готовность к действию, но поскольку они основываются на каузальной связи между возбуждающим фактором и реагирующей эмоцией, то неспособны учесть интенциональность, а также условие правильности и оправданности для многих эмоций. С другой стороны, уподобляя эмоции ментальным, эпистемическим или доксистическим (специфическим для определенной точки зрения) состояниям, когнитивистские теории эмоций фиксируют отношение интенциональности, а также условия правильности и оправданности эмоций, но не отдают должного измерениям феноменологии, физиологии и готовности к действию и, похоже, переоценивают рациональный компонент эмоций, так что получается, будто у животных и младенцев они невозможны. Источником этой дилеммы служит «криптокартезианство» — жесткое разграничение между ментальными и телесными состояниями, о чем речь шла выше.

Витгенштейновская альтернатива этому криптокартезианству состоит в том, чтобы принимать целостное понимание психологических концепций, включая концепцию эмоций, в которую входят ментальные репрезентации, феноменологические и физио-

логические качества и поведенческие диспозиции. П. Хакер, энергично отстаивающий эту витгенштейновскую картину в противовес нейронаучной теории аффектов, цитирует «Философские исследования»: «Отсюда следует вот что: только о живых людях и о том, что их напоминает (ведет себя таким же образом), можно говорить: они ощущают, видят, слышат, они слепы, глухи, находятся в сознании или без сознания» [Витгенштейн 1994, 1: 179]⁴⁵.

Это альтернатива картезианству, потому что «характерной чертой картезианского дуализма было приписывание психологических предикатов сознанию, а человеку — лишь как производному от него. Но третье поколение исследующих мозг нейроученых [таких как Леду, Дамасио и другие], наоборот, не рефлексировав, наделяют мозг теми предикатами, которые дуалисты приписывали нематериальному разуму» [Bennett, Hacker 2003: 72]⁴⁶. Витгенштейновская альтернатива предполагает, что психологические предикаты должны применяться к человеку в целом, а не только к *какой-либо одной* стороне декартова разделения — например, только о человеке в целом можно сказать, что он испытывает боль: ее испытывает не рука (случайно-механически, материально), не афферентные нервы, не подкорковые структуры — и не разум (нормативно, нематериально), этот изолированный, поддающийся-

⁴⁵ В книге «Нейронаука и философия» Хакер открыто уподобляет эту картину аристотелевской, например: «Вообще ошибочным будет полагать, что люди “воплощены” — эта концепция принадлежит к платоновской, августиновской и картезианской традиции, от которой следует отказаться. Гораздо правильнее было бы сказать вместе с Аристотелем, что люди *одушевлены* (*ἐμψυχος*), что это животные, наделенные такими способностями, которые придают им в естественной для них форме жизни статус личностей» [Bennett et al. 2007: 160; см. также 131–132].

⁴⁶ Ср. другую формулировку тех же авторов: «...третье поколение [нейроученых] сохранило основную картезианскую структуру, трансформировав ее в дуализм мозга и тела: субстанциальный дуализм был отброшен, структурный — сохранен. Так что представители нейронаук сегодня приписывают мозгу почти тот же набор ментальных предикатов, что Декарт приписывал разуму, и постигают отношения между мыслью и действием, опытом и его объектами почти так же, как Декарт, по сути просто заменяя разум мозгом» [Bennett et al. 2007: 131].

ся интроспекции театр самосознания. Континуум ментального и физического, ощущений, убеждений, мыслей, намерений, желаний, с одной стороны, и готовности к действию, поведенческих диспозиций и действий — с другой составляет целостную область, которой можно приписывать психологические предикаты⁴⁷. То есть с этой точки зрения по крайней мере главные эмоции, такие как страх, гнев, чувство вины, гордость и т. д., должны рассматриваться как единственные в своем роде состояния, в которых неразрывно сплетены когнитивное измерение (которое включает интенциональность и, следовательно, отношение нормативности), конативное измерение (которое включает конкретные желания и отталкивания), зачастую — характерная феноменология (то, как это ощущается), тенденции готовности к действию и характерные физиологические изменения (мимика, изменения в вегетативной нервной системе и т. д.). Эта концепция эмоций контрастирует с тем, что П. Голди неодобрительно называет «наслаивающими» теориями, согласно которым одно состояние (обычно либо когнитивное / конативное, либо аффективное, то есть телесное измерение) принимается за сущность эмоции, а другие измерения просто случайным образом агрегируются, чтобы можно было отличить

⁴⁷ Логическими критериями для применения этих предикатов служат поведение в частности и физические процессы в целом. По причине этой критериальной связи между психическими состояниями и поведением не следует отделять психические явления от их внешнего проявления, если только речь не идет об особых обстоятельствах (например, фантомные боли в конечностях, галлюцинации и т. д.). Но отметим, что Дж. Серл возражает против использования Хакером в этом контексте Витгенштейна: «...подобно тому, как бихевиористы прошлого путали поведенческие свидетельства ментальных состояний с наличием самих ментальных состояний, так и витгенштейнцы допускают более тонкую, но все же по своей сущности сходную ошибку, путая критериальную основу для применения ментальных понятий с самими ментальными состояниями. То есть они путают поведенческие критерии приписывания психологических предикатов с фактами, приписываемыми этими психологическими предикатами, и это очень глубокая ошибка» [Searle 2003: 103]. То есть «народная психология» — это одно, а натуралистическое описание человеческой психологии — совсем другое. На мой взгляд, это различие подтверждает обсуждаемый нами разрыв между нормативностью и каузальностью.

эмоциональное состояние от неэмоционального; см. [Goldie 2000: 40–41]. Напротив, с рассматриваемой здесь точки зрения все измерения неразрывно и сущностно связаны с эмоцией, так что эмоция не может быть проанализирована с помощью сведения ее сути просто к определенному виду убеждения, желания или аффективного состояния.

Мы видели, что прозрение Толстого, предвосхитившее Витгенштейна, состоит в том, что он признает возможность эпизода понимания, который эпистемологически не опирается на акт инференции. Каузальная теория репрезентативной функции ментальных состояний могла бы дать объяснение такого эпизода, если бы он истолковывался просто как непосредственное возникновение аффективного состояния, но мы только что видели, что преобладающая каузальная теория эмоций — теория Джеймса — Ланге, — как и ее современные версии — Дамасио и Принца, — не способны объяснить интенциональность и нормативность, характеризующие когнитивное измерение — будь то убеждение, суждение, интерпретация или оценка — эмоциональных ментальных состояний: пропасть между натуралистическим, каузальным порядком и интенциональным, нормативным порядком кажется непреодолимой. И этот тупик можно было бы охарактеризовать как еще одну версию или следствие имплицитного картезианства: разум, обиталище интенциональности и нормативности, не соотносится с естеством, понимаемым как обиталище причинного порядка. И мы видели, что Витгенштейн предлагает альтернативную точку зрения, согласно которой психологические предикаты, включая атрибуцию эмоций, должны применяться целостно как к телу, так и к разуму существ, которых мы признаем достаточно похожими на нас, чтобы эта атрибуция была оправданной. Когда мы обратимся к сфере собственно нравственности, то увидим, что это понимание помогает разрешить еще одну дилемму, проистекающую из скрытого картезианства.

Глава 7

Реконструкция Толстого II: нравственность эмоций

Каким образом я испытываю сострадание к *этому человеку*? Как выявляется форма сострадания? (Можно сказать, сострадание — форма уверенности, что другой человек испытывает боль).

*Витгенштейн*¹

В предыдущей главе я показал, как концепция основных эмоций как единственных в своем роде состояний, несводимых к когнитивным, конативным и аффективным (физиологическим, феноменологическим, деятельностным) аспектам, может разрешить дилемму между каузальными и интенциональными отношениями, возникающую в современных спорах об эмоциях. Обратившись к сфере нравственности, мы обнаружим здесь сходную версию сформулированной ранее дилеммы, и в этой главе я выдвигаю аналогичную концепцию сугубо нравственных эмоций, согласно которой с минимальной противоречивостью определяю нравственные эмоции как эмоции, возникающие в нравственно значимых ситуациях и отвечающие на них².

¹ «Философские исследования», § 287 [Витгенштейн 1994, I: 181].

² См. [Vagnoli 2011: 1–36]. «Нравственные эмоции поощряют или выявляют поведение, которое нарушает или подтверждает моральное правило» [Prinz 2007: 68]; я бы расширил это определение, включив в него поощрение или выявление не только нравственного действия, но и характера. Аристотель раскрывает связь между эмоцией и добродетелью, утверждая, что добродетель сказывается не только в хороших «поступках», но в правильных

Далее я представлю еще одну дилемму отчетливо эпистемологического характера, существующую в метаэтике, — дилемму между нравственной объективностью и нравственной субъективностью, — и покажу, что она может быть разрешена путем принятия *теории чувствительности*, которая основывается на определенных аналогиях между нравственно-эмоциональной отзывчивостью и восприятием вторичных качеств, таких как цвета, и согласуется с толстовской картиной непосредственного, неинференциального понимания эмоций в эстетическом опыте. Наконец, рассмотрение одной из новейших версий теории чувствительности, *неосентиментализма*, позволит нам объяснить толстовское различие между «всеобщими чувствами» и «религиозными чувствами» и их возможную взаимосвязь в рисуемой Толстым картине эстетико-нравственного воспитания.

1. То, что М. Смит назвал «моральной проблемой», представляет собой своего рода дилемму, возникающую из стандартной картины человеческой психологии, которую принято называть юмовской теорией мотивации. Согласно стандартной картине, существуют два основных вида психологических состояний:

С одной стороны, существуют убеждения — состояния, претендующие на отображение того, как устроен мир. Поскольку наши убеждения претендуют на то, что они отображают мир, их можно оценить с точки зрения истинности и ложности в зависимости от того, удастся ли им представить мир таким, каков он есть [то есть направление соответствия — «разум — мир»]. А с другой стороны, существуют желания — состояния, отображающие то, каким должен быть мир. Желания отличаются от убеждений тем, что они даже не претендуют на то, чтобы представлять мир

«страстях», наличествующих в должной мере и направленных должным образом на должный предмет («Никомахова этика», II,6, 1106b [Аристотель 1983, 3: 86]). См. [Kosman 1980]. Понимание природы и этической значимости эмоций будет зависеть от конкретного понимания нравственности как таковой — поэтому утилитаризм и кантианство объясняют нравственные эмоции по-разному. Об этом см. [Oakley 1992: 70–121].

таким, каков он есть [то есть направление соответствия — «мир — разум», поскольку человек пытается «подогнать» мир под свои желания]. Поэтому они не поддаются оценке по критерию истинности — ложности. Юм приходит к выводу, что убеждение и желание, следовательно, являются различными сущностями — то есть мы всегда можем разделить убеждение и желание, по крайней мере модально. Рассматривая любую пару «убеждение — желание», мы всегда можем вообразить кого-то, у того имеется желание, но нет убеждения, и наоборот [Smith 1994: 7]³.

Таким образом, согласно стандартной картине, есть два вида психологического состояния — убеждение и желание, которые полностью отличаются друг от друга. И эти два психологических состояния, по-видимому, соотносятся с двумя совершенно разными свойствами нравственности, как их понимает наш обыденный нравственный опыт. С одной стороны, мы как будто думаем, что на нравственные вопросы имеются правильные ответы, правильность которых обусловлена объективными нравственными фактами, — поэтому мы участвуем в спорах и рассуждениях о нравственности. Смит называет это «объективностью морального суждения». С другой стороны, мы также думаем, что моральное суждение имеет практические последствия: если мы рассудили, что действие А нравственно необходимо, это само по себе дает нам мотивацию совершить действие А — то есть моральное суждение (и практическое суждение в целом), по-видимому, демонстрирует *мотивационный интернализм*: принятие морального суждения, по всей вероятности, внутренне связано с наличием причины, мотива для совершения соответствующего действия⁴. Смит называет это «практичностью морального суждения». «Моральная проблема» состоит в том, что свойство

³ Следует отметить, что «юмовская картина» — это упрощение значительно более сложных взглядов самого Д. Юма (например, признания им существования «спокойных страстей»). Сходное изложение дилеммы см. в [Stocker 1976: 453–466].

⁴ О понятии мотивационного интернализма (иногда называемого «интернализмом суждения») см. [Brink 1989].

объективности предполагает, что моральное суждение — это форма убеждения, когнитивное состояние, в то время как свойство практичности предполагает, что моральное суждение — это форма желания, конативное состояние. Смит полагает, что это и есть «центральная организующая проблема в современной метаэтике», и резюмирует:

Но проблема заключается в том, что, как предполагает обыденный нравственный опыт, моральные суждения имеют две особенности, которые тянут в совершенно противоположные стороны. Объективность морального суждения предполагает, что существуют нравственные факты, целиком детерминированные обстоятельствами, и что наши моральные суждения выражают наши убеждения о том, каковы эти факты. Это позволяет нам хорошо понимать рассуждения о нравственности и тому подобное, но оставляет совершенно загадочным, как или почему наличие моральных взглядов должно каким-либо образом влиять на нашу мотивацию к каким-либо действиям. А практичность морального суждения предполагает как раз обратное: что наши моральные суждения выражают наши желания. Хотя это позволяет нам хорошо понимать связь между моральными взглядами и мотивацией, это оставляет совершенно загадочным, о чем, собственно, рассуждается в рассуждениях о нравственности и в каком смысле нравственность должна быть объективной [Smith 1994: 11].

Таким образом, если моральное суждение рассматривает нравственные факты и положения дел, то это своего рода убеждение, и потому оно будет мотивационно инертным. Если моральное суждение демонстрирует мотивационный интернализм, то это, по-видимому, своего рода желание, и потому оно теряет какие-либо претензии на оценочную объективность. Эта дилемма между когнитивизмом и некогнитивизмом существует в метаэтике, и она параллельна дилемме между когнитивистской и некогнитивистской (или органической) теориями эмоций. Смит приходит в отчаяние от того, что «для того, чтобы разобраться в моральном суждении, требуется, чтобы вселенная предостави-

ла нам факт странного рода — факт, признание которого в обязательном порядке влияет на наши желания», ибо наличие такого рода факта сняло бы дилемму между когнитивизмом и некогнитивизмом в метаэтике, как сняло бы и аналогичную дилемму в теориях эмоций⁵.

Но мы уже видели, что концепция эмоций как неразрывного единства когнитивных, конативных и аффективных измерений в результате дает именно тот самый факт странного рода, который ищет Смит, и, если мы определим конкретно *нравственные* эмоции как эмоциональные реакции на нравственно значимые ситуации, мы сумеем разрешить метаэтическую дилемму («моральную проблему»), потому что эмоции включают в себя когнитивное суждение, или оценку, или истолкование, требуемые «объективностью морального суждения», и конативное измерение — скажем, готовность к действию как своего рода мотивационный интернализм, — требуемое «практичностью нравственного суждения». Эмоциональная отзывчивость на ценностные особенности ситуации, поступка или характера человека — это

⁵ Дилемму Смита можно рассматривать как вариант влиятельного «аргумента от необычности» Дж. Л. Мэки, согласно которому, если бы ценности были частью «ткани мира», они бы представляли собой сущности или свойства очень необычного типа, совершенно непохожие на что-либо другое во вселенной, потому что одним тем, что о них известно, они заставляли бы знающего о них поступать определенным образом, тем самым преодолевая пропасть между когнитивной оценкой и дезидеративной мотивацией [Mackie 1977: 38]. Вслед за ним и другие философы делали изошренные попытки преодолеть разрыв между познанием и мотивацией. С одной стороны, Смит [Smith 1994: 177–180] предполагает, обладание нормативным разумом означает, что, будь мы абсолютно рациональны, мы бы желали действовать исходя из своего разума, а мы рациональны лишь в той степени, в какой наши желания соответствуют тому, чего требует моральная нормативность с рациональной точки зрения. Он пытается преодолеть разделение, утверждая, что (абсолютная) рациональность влечет за собой наличие у человека мотивирующих желаний, которые совпадают с правильным этическим познанием. С другой стороны, Д. Веллеман [Velleman 1989, гл. 7] полагает, что определяющим компонентом человеческой деятельности как раз и является наличие мотива подчиняться тем оценкам, которые дает разум; он пытается преодолеть разделение, утверждая, что человеческая деятельность влечет за собой подчинение желаний познанию. На эту тему см. [Helm 2001].

одновременно и когнитивный способ восприятия характеристик окружающего мира, и конативный способ переживать за них и получить от них мотивацию. По удачному выражению Л. Загзебски, «ценить — значит не просто понимать, но *чувствовать* силу того, что ценится» [Zagzebski 2003: 107]. Поскольку оценка нравственно значимой ситуации служит выражением нравственной эмоции, а эмоции внутренне мотивируют, нравственно-эмоциональная отзывчивость является одновременно когнитивным состоянием и конативным, внутренне мотивирующим состоянием⁶.

То есть согласно этой теории нравственная эмоция — это «целостное психическое состояние, одновременно когнитивное и аффективное, где когнитивный и аффективный аспекты нераздельны... когда я считаю нечто грубостью, я чувствую обиду на оскорбительные свойства ситуации, и эти свойства невозможно полностью описать в отрыве от их характеристики как интенциональных объектов [а не просто поводов] чувства обиды» [Zagzebski 2003: 109, 113]. Поскольку мое чувство обиды направлено на обидные для меня свойства, оно несет интенциональное отношение к этим свойствам как к своему интенциональному объекту; в свою очередь, это интенциональное отношение влечет за собой условие правильности, возможность ошибки и логическое пространство для приведения доводов, оправдывающих мое чувство. И поскольку мое чувство обиды является также аффективным состоянием, оно внутренне мотивирует, то есть порождает тенденции готовности к действию. С этой точки зрения эмоции — это состояния, которые аффективно воспринимают свои интенциональные объекты как подпадающие под категорию «плотных понятий», неразрывно включающих в себя описательные и оценочные аспекты⁷. Свой взгляд на эмоции как на «разновидность ценностного восприятия,

⁶ Конечно, мотивационное состояние не обязательно приводит к соответствующим действиям: оно может быть подавлено другими мотивационными состояниями, условием *акрасии* («слабоволия») и т. п.

⁷ О «плотных понятиях» («thick concepts») см. [Williams 1985].

которое дается нам в характерных ощущениях» Загжебски обобщает следующим образом:

Поскольку мое [моральное] суждение выражает эмоцию, оно выражает внутренне мотивирующее состояние. И поскольку суждение также утверждает, что некий человек, объект или положение дел подпадает под категорию плотных понятий [например, «грубый» или «вызывающий жалость»], которые могут быть применены к интенциональному объекту этой эмоции, оно пропозиционально по форме, относится к интенциональному объекту эмоции, и я нахожусь в когнитивном состоянии категоризации интенционального объекта как плотного понятия. Если объект действительно подпадает под эту категорию понятий, то суждение истинно; если нет, то оно ложно. Следовательно, суждения типа «это грубо» или «она достойна жалости» являются одновременно когнитивными и внутренне мотивирующими в тех случаях, когда эти суждения оказываются выражением эмоций [Zagzebski 2003: 115, 116–117]⁸.

Поскольку эмоции — целостные психологические состояния, по сути своей содержащие в себе когнитивные, конативные и аффективные аспекты, ситуацию невозможно увидеть как оскорбительную, не пребывая в эмоциональном состоянии обиды, и человек выражает эту эмоцию, выдвигая пропозицию вроде «это оскорбительно».

2. Эта концепция морального эмоционального реагирования как метафорической формы восприятия ценности восходит к аристотелевской характеристике человека «рассудительного» (наделенного практической мудростью и добродетелью) как способного воспринимать непосредственно — неинференциально и не обращаясь к готовым правилам или принципам, а с помощью «ока души» — то, как нужно поступать в конкретной ситуации⁹, и именно это описание лучше всего соответствует

⁸ Об эмоциях как нераздельном сплаве когнитивного, конативного и аффективного измерений см. также [Goldie 2004: 249–267; Hanna, Maiese 2009, гл. 5].

⁹ См. «Никомахова этика» 1144a30–1144b1 [Аристотель 1983, 3: 188].

толстовскому эпистемологическому критерию непосредственного, неинференциального понимания. Здесь тоже построение дилеммы, на сей раз между моральной объективностью и моральной субъективностью, может диалектически раскрыть достоинства предпочтительного объяснения — *теории чувствительности*, которая основывается на четком понимании аналогии между нравственно-эмоциональной реакцией и восприятием локковских вторичных качеств, таких как цвета¹⁰. С одной стороны, нравственные реакции на ситуации не следует воспринимать в русле восприятия первичных качеств (физических свойств, таких как форма). Аналогия с первичными качествами легко объяснила бы моральную объективность в терминах непререкаемого реализма в отношении ценностей, поскольку с этой точки зрения ценность, как и форма предмета, не зависит от нашего восприятия. Но этот реалистический взгляд превращает восприятие ценности в загадочное шестое чувство этического интуиционизма, так что «модель первичного качества превращает эпистемологию ценности в обычную мистификацию» [McDowell 1998: 132]¹¹.

С другой стороны, цвета — это не просто проекции наших субъективных состояний, как галлюцинации, что было бы *антиреалистичным* воззрением на цвет и по аналогии — на ценность. На самом деле, согласно Локку, цвета реальны, но по существу

¹⁰ Термин «теория чувствительности» был введен в употребление в статье [Dargwall 1992] для описания теорий, выдвинутых Дж. Макдауэллом [McDowell 1998: 131–150], Д. Уиггинсом [Wiggins 1998: 185–214] и Д. Макнотонном, утверждающим, что «сама точка зрения на ситуацию может быть формой равнодушия или чувства» [McNaughton 1988: 113].

¹¹ Варианты этического интуиционизма приписываются Г. Э. Муру и Х. А. Причарду. Мур утверждал, что «ценности — это метафизически независимые, но внутренне мотивирующие качества», тогда как, согласно Причарду, постичь свой долг — значит сразу же признать абсолютную нравственную истину и быть побужденным ею к действию. Таким образом, интуиционизм выдвигает два сомнительных условных утверждения: что существуют неестественные качества, непосредственно доступные «нравственному чувству», и что эти качества являются внутренне мотивирующими (мотивационный интернализм).

относительны, так как они обладают способностью вызывать в нас ощущения. Точно так же, по аналогии, наши эмоциональные реакции не являются целиком внутренними и субъективными: они достоверно вызываются ситуациями, с которыми мы сталкиваемся. Таким образом, наши эмоциональные реакции, так же как и реакции на цвета, — это не просто ошибочные проекции наших внутренних чувств на окружающий мир¹². Скорее, аналогия ценности с вторичным качеством, которую проводит теория чувствительности, призвана повлечь за собой вывод о *внутреннем реализме*: факты, касающиеся ценностей, существуют, но определяются сознанием¹³. То есть теория чувствительности эксплицирует аналогию с восприятием цвета следующим образом. Иметь зеленый цвет для объекта означает иметь предрасположенность к тому, чтобы при подходящих условиях представляться зрению обычного человека внешне зеленым. Однако зеленый цвет объекта не сводится к микрофизическим свойствам, которые вызывают такой внешний вид, — напротив, согласно этой теории цвет по сути своей определяется внешним видом. Предрасположенность или способность вызывать у человека цветовые реакции, с одной стороны, есть факт внешнего мира, но, с другой стороны, конституируется и конкретизируется субъективными состояниями, которые она вызывает у человека. Поэтому цвета считаются качествами, «определяющимися реак-

¹² Это объяснение охватывает как теорию моральных ошибок Дж. Л. Мэки, так и некогнитивистские / экспрессивистские теории ценностей (экспрессивизм нормы А. Гиббарда и квазиреализм С. Блэкберна). Первый утверждает, что все ценностные суждения ложны, поскольку они не соответствуют никакому фактическому положению дел. Второй рассматривает ценностные суждения скорее как директивные или экспрессивные, чем ассерторические, следовательно они не имеют истинностного значения, — таким образом, ценностные суждения больше похожи на команды или увещевания, чем на утверждения факта. См. об этом [D'Arms, Jacobson 2006: 186–218].

¹³ О внутреннем реализме см. [Putnam 1980]: то, что книга зеленого цвета, или то, что кто-то поступил жестоко, — это факты, но эти факты связаны с тем, что мы воспринимаем цвет книги как зеленый, а поступок человека — как жестокий. Внутренний реализм — это фактуализм, определяющийся сознанием.

цией»¹⁴. Приписывать предмету «зеленость» — значит приписывать ему свойство при подходящих условиях представляться обычному человеку внешне зеленым¹⁵. Точно так же приписывать чьему-либо поступку жестокость — значит приписывать этому поступку свойство при подходящих условиях вызывать у обычного человека реакцию неодобрения поступка с точки зрения морали («это жестоко») и морально-эмоциональную реакцию: восприятие жестокого поступка располагает наблюдателя испытывать негодование или возмущение по отношению к агенту и сострадание или сочувствие к жертве такого поступка. Как пишет Д. Уиггинс, «мы постигаем смысл [ценностного предиката], обретая чувствительность, все аспекты которой определенным образом реагируют на некие конкретные качества того, что они замечают в любом данном действии, человеке или ситуации» [Wiggins 1990: 74]¹⁶.

¹⁴ О разногласиях по поводу понятий и свойств, определяющихся реакцией, см. [Casati, Tappolet 1998].

¹⁵ Таким образом, определение цвета должно звучать так: «X является зеленым в том и только в том случае, если X выглядит зеленым для обычного человека, наблюдающего X в стандартных условиях». Это определение содержит логический круг (понятие «зеленый» присутствует по обе стороны двусторонней импликации), но этот круг не порочен, поскольку оно дает субстанциональное (нетавтологическое) объяснение «зелености»: определяет расширение предиката «зеленый», апеллируя к частному виду качественного состояния («видеть зеленое»). В этом отношении перцептивные суждения подобны обычным предикациям: счесть что-либо зеленым — значит просто приписать ему свойство зелености.

¹⁶ Здесь есть тонкий, но важный нюанс. Можно было бы утверждать, что ценностные или оценочные свойства, такие как «смешной» или «жестокий», супервентны по отношению к неоценочным или природным / физическим свойствам, и тем самым подтолкнуть приверженца теории чувствительности к модели нравственной отзывчивости как восприятия первичных качеств. Так, можно утверждать, что «смешное» супервентно относительно качеств «несообразности» или «неожиданного сопоставления», а «жестокое» супервентно относительно «неоправданного вреда». Но наши паттерны реагирования слишком разнообразны, чтобы их можно было свести к предлагаемому отношению супервентности. Либо неоценочные свойства слишком разнообразны, чтобы поддаваться какой-либо категоризации (например, собачьи зубы и налоговая проверка «опасны»), либо категоризация неле-

Эта внутренне-реалистическая картина оценочных свойств, по аналогии с вторичными качествами, допускает возможность ошибки и заблуждения (что-то выглядит зеленым, но на самом деле таковым не является [из-за нестандартного освещения]; что-то кажется жестоким, но на самом деле таковым не является [это игра]) и поэтому включает условие правильности. Подобно тому как цвета демонстрируют некоторую степень независимости от субъективных реакций (эта степень допускает ошибку или незнание, но независимость от восприятия не так абсолютна, как в случае первичных качеств), так и оценочные свойства демонстрируют некоторую степень независимости: оценивая поступок как жестокий или добрый, можно ошибиться. Условие правильности задается в определении цветов путем разъяснения, что должно входить в «стандартные условия» (например, отсутствие источников света с цветными фильтрами) и в понятие «обычных людей» (например, отсутствие дальтонизма)¹⁷.

гально «протаскивает» с собой человеческие реакции и поэтому ведет к порочному кругу. Таким образом, представляется, что реакция и свойство являются коррелятивными понятиями, взаимно зависимыми в своих определениях. Ср. у Уиггинса: «часто невозможно точно сказать, какую реакцию вызовет предмет с сопутствующим свойством без прямого или косвенного намека на само свойство. Например, веселье — это реакция, которую мы должны характеризовать, ссылаясь на ее собственный объект, через нечто воспринимаемое как смешное (или несообразное, или комичное, или какое-то еще). Для веселья не существует объяснения, независимого от объекта и от свойств, “чисто феноменологического” или “чисто интроспективного” объяснения» [Wiggins 1990: 195]. То есть нет никакого первенства между эмоциональными реакциями (такими, как веселье, стыд и негодование) и их сопутствующими свойствами / понятиями (смешное, постыдное, безнравственное), — скорее, эти оценочные свойства / понятия и реакции возникают вместе, парно, посредством коэволюции, при которой характер реакции и расширение предиката влияют друг на друга. Следовательно, без логического круга невозможно дать определение ни понятию, ни реакции, так как одно из них по сути своей определяется через другое. Сходные соображения содержатся в [McDowell 1998: 158]. Критику этой круговой природы см. в [Gibbard 1990: 148].

¹⁷ То есть, как и восприятие, нравственная реакция в своем когнитивном измерении (как суждение, оценка, истолкование и т. д.) имеет направление «разум подгоняется к миру»; но в своем конативном / аффективном изме-

Постановка условия правильности приводит к тому, что в рассмотрении каузального отношения «реакция — возбудитель» включается *нормативное* отношение: ценности не просто побуждают нас по ходу дела реагировать посредством нравственных чувств, но *должны в обязательном порядке* вызывать эти реакции. Таким образом, на этом этапе возникает первое расхождение с восприятием цветов: цвет может пониматься как предрасположенность вызывать определенные субъективные переживания без какого-либо существенного нормативного отношения. Так, Макдауэлл пишет: «Это расхождение... в том, что добродетель (к примеру) понимается не просто как нечто вызывающее определенное “отношение к себе” (как цвет — это просто нечто вызывающее соответствующие ощущения), но скорее как нечто *заслуживающее* его» [McDowell 1998: 143].

С этой точки зрения нравственное восприятие ситуации добродетельным человеком предусматривает анализ или оценку ситуации и, следовательно, является когнитивным состоянием — состоянием, включающим интенциональный объект (в данном случае оценочные свойства рассматриваемой ситуации), который представляется нравственно значимым¹⁸. Кроме того, в нашей

рении (например, как тенденция готовности к действию) она имеет направление «мир подгоняется к разуму». Следует также отметить, что с учетом условий правильности аналогия между моральным восприятием и восприятием цвета натянута, поскольку неясно, насколько легко могут быть определены «стандартные условия» и «обычные люди». Обращение к идеалу, как например у А. Смита («Теория нравственных чувств»), превращает проблему в общее место, потому что идеал в этом случае определяется как нечто вызывающее правильные нравственно-эмоциональные реакции. Проблема заключается в определении субъективных и объективных условий, лежащих в основе этой идеальной отзывчивости, а это отнюдь не общее место. Поэтому такие теоретики, как Уиггинс и Макдауэлл, признают неизбежность в соотношении между нравственным предикатом и нравственным свойством логического (но не порочного) круга.

¹⁸ Дж. Принц [Prinz 2007: 111–115] критикует «идею заслуг» Уиггинса и Макдауэлла за «отход от чисто каузальной модели взаимосвязи между нравственными свойствами и нравственными чувствами» — модели, лежащей в основе его теории эмоций как телесной оценки. Помимо того, что «метакогнитивная» (термин Принца) точка зрения Уиггинса и Макдауэлла вводит

повседневной нравственной практике мы часто расходимся друг с другом в своих нравственных оценках поступков, личностей и ситуаций (реальных или литературных) и приводим доводы и контраргументы, оправдывающие нашу нравственно-эмоциональную реакцию. Мы пытаемся заставить друг друга «видеть вещи именно так», воспринимать нравственную значимость ситуации так же, как мы. Общепринято полагать, что нашу нравственную отзывчивость можно натренировать, усовершенствовать, расширить посредством образования, искусства, путешествий и т. д. По мере взросления мы начинаем понимать тончайшие различия между, например, чувством вины, стыдом, сожалением и раскаянием. Макдауэлл заключает, что эти повседневные практики и обыденные убеждения приобщают нас к реальности ценностей — не как первичных природных качеств, а скорее как «второй природы», того, что Гегель называл *Sittlichkeit*: культурных норм, ценностей, оправдывающих причины и практики, составляющие «объективный идеальный» мир для тех, кто в этом мире живет [McDowell 1998: 196–197]¹⁹. И конеч-

в теорию чувствительности интенциональные и нормативные отношения, «согласно этому взгляду моральное суждение само по себе оказывается не эмоциональной реакцией, а скорее суждением о том, что эмоциональная реакция была бы уместной. Иными словами, знаки нравственных понятий скорее упоминают эмоции, чем используют их» [Там же: 112]. Но атакуемая таким образом теория чувствительности может ответить на это обвинение двумя способами: во-первых, с этой точки зрения эмоции являются единственным в своем роде сплавом когнитивных, конативных и аффективных состояний и, следовательно, включают когнитивный компонент первого порядка (оценка, мышление, представление и т. д.); во-вторых, суждение о том, что та или иная эмоциональная реакция является подходящей или уместной, выносится не вместо конкретной эмоциональной реакции, а скорее *по размышлению*, поэтому такое суждение в лучшем случае вытекает из нормативной правильности конкретной эмоциональной реакции.

¹⁹ Д'Армз и Джейкобсон [D'Arms, Jacobson 2006: 203–204] возражают, что идея заслуг «должна обеспечивать нетривиальное, некрутовое объяснение условий правильности, чтобы отличать, например, заслуженную реакцию стыда от незаслуженной реакции стыда, то есть объяснение, содержащее в себе нечто большее, чем «реакция стыда заслуженна, когда вызывающие ее действие / личность / ситуация действительно постыдны». Макдауэлловский

но же, второе расхождение с восприятием состоит в том, что нравственные реакции демонстрируют мотивационный интернализм, так как они, по крайней мере диспозиционно, внутренне мотивируют: оценивать или «видеть» поступок как жестокий — значит получить стимул к нравственному осуждению поступка и к сочувствию, и человеку, против которого этот поступок был направлен²⁰.

3. Отметим, что эта концепция нравственных эмоций как единства когнитивного, конативного и аффективного измерений и связанная с ней теория чувствительности уже отвечает двум толстовским условиям адекватности, которые мы определили в начале главы 6. С этой точки зрения нравственные эмоции онтологически имеют интенциональное отношение к оценочным, определяющимся реакцией свойствам, которые они выявляют, и, следовательно, они удовлетворяют условию правильности или оправданности. А поскольку теория чувствительности постигает осознание нравственно значимых качеств ситуации по аналогии с восприятием, эпистемологически это осознание непосредственно и неинференциально, так как оно обеспечивает

ответ отказывается поощрять наблюдение *Sittliche Welt* с позиции «над схваткой»: вопрос и ответ об оценочных свойствах имеет значение только для того, кто участвует в этой «схватке». Хотя мы должны пристально рассматривать свои этические реакции, «необходимая пристальность не предполагает выхода за пределы точки зрения, конституируемой этической чувствительностью»; скорее, причины для действий, выявленные нашей этической чувствительностью, «оправдывают себя изнутри соответствующего образа мышления» [McDowell 1998: 162–163]. Для Макдауэлла позиция внешнего наблюдателя — это иллюзия, позиция человека, который, с одной стороны, владеет оценочными понятиями и эмоциональными реакциями (то есть находится внутри второй природы), а с другой — может пребывать вне второй природы и оценивать ее практику. Эта мифическая позиция служит ответом на соблазн, который Макдауэлл усматривает в современности: «...современность впала в соблазн, которого мы можем избежать, — соблазн желать обоснования для этики такого рода, что Аристотелю и в голову не пришло его выработать» [McDowell 1998: 195].

²⁰ С. Блэкберн [Blackburn 1993: 149–165], критикуя Уиггинса и Макдауэлла, намечает шесть расхождений между нравственными качествами и качествами цвета.

непосредственное, подверженное ошибкам знание без инференциального обоснования. Добродетельный человек воспринимает поведение другого *как* грубое или *как* жестокое; он не делает логических выводов, но сразу же схватывает нравственно значимые качества²¹.

Эпистемологическая аналогия с восприятием включает в себя еще один аспект, выходящий за рамки непосредственного, неинференциального знания: эмоциональная чувствительность, как и острота восприятия, может быть усовершенствована как *навык* посредством тренировки и привычки. Многие философы различают пропозициональное знание (или «знание, что...») и непропозициональное знание, проявляющееся в навыках и способностях (или «знание, как...»). Например, шахматный гроссмейстер «видит» следующий ход в игре, даже если не может сформулировать свое видение как пропозиционально артикулированное убеждение или правило. Уровень восприятия выражает себя невербально — это «знание, как...», умение или способность: человек начинает «видеть», что следует делать. Точно так же привыкание к какой-либо практике можно рассматривать как приобретение навыка или способности; как отмечает Макдауэлл, «если человек не может сформулировать то, что он узнал, осваивая практику, к примеру, применения понятия, естественно сказать, что он что-то “увидел”» [McDowell 1998: 72–73].

Аналогия с навыками предполагает аналогичную линию рассуждений относительно перцептуальности нравственных эмоций: владение нравственной чувствительностью одновременно позволяет человеку видеть, что нужно делать, и побуждает его к этому действию. Высоконравственный человек — это человек, чьи нравственно-эмоциональные реакции «правильным» образом настроены на ситуацию, так что он действует правильно с нравственной точки зрения. Так, добрый человек видит, что от него требуется в данной конкретной ситуации, и обладает моти-

²¹ Ср. у Д. Юма: «Мы не делаем заключения, что характер добродетелен, из того, что он нравится нам, но, чувствуя, что он нам нравится особым образом, в сущности чувствуем и то, что он добродетелен» [Юм 1996, 1: 512].

вацией поступить именно так без эксплицитных размышлений о кодексах, нормах или правилах.

Неотъемлемой частью такого объяснения нравственных эмоций должно быть положение о том, что отношение человека к этическим ситуациям зависит не от универсальных объективных правил, а от его нравственного воспитания, проходившего в виде процесса привыкания. Как пишет Макдауэлл, «в процессе нравственного воспитания человек учится не вести себя в соответствии с правилами этикета, а видеть ситуации в особом свете, как руководства к действию» [McDowell 1998: 85].

Этот особый способ видения, свойственный высоконравственному человеку, больше напоминает навык, чем набор убеждений. Обладать этим навыком — чувствительностью, присущей высокой нравственности, — значит обладать одновременно способностью видеть, что нужно делать, и мотивацией делать именно это²². Человека можно обучить восприимчивости к фонемам родного языка или к тонкой мимике, выражающей удивление, страх или изумление — точно так же и высоконравственный человек привычен к восприятию подлежащих оценке свойств поступков, людей и ситуаций. Более когнитивно заостренные эмоциональные реакции поддаются также рациональному осмыслению. Если эмоциональные реакции раскрывают оценочные качества мира как второй природы, то что происходит при столкновении «вторых природ»? Макдауэлл дает следующий ответ:

Не только добродетель, но и любая вторая природа соответствующего свойства будет восприниматься ее носителем как открывающая ему глаза на причины для действия. Отличительной чертой добродетели, с точки зрения Аристотеля, является то, что причины, которые вычленяет для себя добродетельный человек, действительно являются причинами; добродетельный человек хорошо разбирается в таких вещах [McDowell 1998: 189].

²² О нравственной восприимчивости как разновидности навыка см. [Jacobson 2005: 387–409; Goldie 2007: 347–361; Döring 2007: 363–394].

С эпистемологической точки зрения в эпоху мультикультурализма это может показаться безнадежно своекорыстным, но то, что отрицает Макдауэлл, — это возможность внешнего, несубъективного обоснования оправданности действий, когда эмоциональный отклик обнаруживает их подлинную причину: «необходимый анализ не включает в себя выход за пределы точки зрения, конституируемой этической чувствительностью», — напротив, подлинность оснований для действия, распознаваемых нашей чувствительностью, «подтверждается соответствующим образом мышления» [McDowell 1998: 162–163]. Учитывая предположение, что нравственная отзывчивость — это навык, один из способов преобразования или усовершенствования этого навыка — прибегнуть к помощи эксперта, который может посредством тренировки и обучения укрепить нравственно-перцептивный навык новичка, помочь ему «увидеть чувством» (то есть эмоционально отреагировать уместным или должным образом) правильный для данной ситуации поступок. Те произведения искусства, которые расхваливает Толстой, могут играть роль таких «экспертов», приучая людей к этическому знанию (то есть знанию, что нужно делать, и побуждению к этим действиям), описывая людей, действия и ситуации на языке (вербальном, визуальном или музыкальном), несущем аффективную нагрузку, вызывающую эмоциональные реакции и одновременно соотносящем эти реакции с тонкими описаниями нравственно значимых качеств личности, действия или ситуации.

Таким образом, аналогия с навыками делает правдоподобным утверждение адепта теории чувствительности о том, что подлежащие оценке аспекты мира в целом и нравственные аспекты в частности могут быть «увидены чувством», то есть воспринимаются как значимые благодаря эмоциональной реакции, проявляющейся в особой чувствительности. Итогом этого объяснения служит вывод, что нравственные эмоции — это состояния, уникальные в своем роде: не просто когнитивные (убеждения, суждения, интерпретации, оценки и т. д.) и не просто конативные (желания), но несводимые ни к одной из их сторон целостные

состояния, включающие познание, мотивацию (тенденции готовности к действию) и зачастую также феноменологию и отчетливые физиологические состояния, события и процессы. И все это соотносится с теми явлениями мира, на которые они реагируют и которые отмечают, «так как ценности тоже первичны, уникальны в своем роде, неизбежно антропоцентричны и составляют для нас не большую тайну, чем могут составлять какие-либо другие свойства» [Wiggins 1998: 197]²³.

4. У нас остается еще одно онтологическое ограничение для нравственных эмоций, следующее из обсуждения Толстого в предыдущих главах. Напомним, что Толстой провозглашает наличие двух видов хорошего искусства, различающихся по типу чувств, которые они передают и прививают: «всемирное» искусство передает «самые простые житейские чувства, такие, которые доступны всем людям всего мира», а «религиозное искусство» передает «чувства, вытекающие из религиозного сознания положения человека в мире, по отношению к Богу и ближнему» (30: 159)]. Таким образом, «всемирные чувства», по всей видимости, есть нравственные эмоции, общие для человеческой природы, тогда как религиозные чувства — это нравственные чувства, которые в некотором смысле обусловлены культурной спецификой и являются усвоенными или приобретенными, как вторая

²³ Эту концепцию нравственных эмоций можно выдвинуть в поддержку переосмысления С. Кавеллом скептической проблемы чужих сознаний с точки зрения не познания, а «признания» другого (к примеру, его боли) как уяснения его потребности в моем понимании, моей отзывчивости. Кавелл, судя по всему, обосновывает эту отзывчивость ощущаемым родством между собой и подобным себе созданием, с которым человек отождествляет себя посредством, по выражению Кавелла, «эмпатической проекции», что предполагает как минимум более индивидуалистическую позицию, чем позиция Уиггинса и Макдауэлла относительно «второй природы»: так, Кавелл пишет: «Я должен обосновать верность своей проекции изнутри моего нынешнего состояния, изнутри, так сказать, моей изоляции от вас. Потому что у меня нет возможности выйти за пределы своих проекций» [Cavell 1979: 423; см. также Cavell 1976: 238–266]. О теориях Кавелла см. [Mulhall 1994; Hammer 2002; Altieri 2011].

природа²⁴. И если наше изложение теории чувствительности, по всей вероятности, может объяснить действие религиозных чувств — ведь навык их распознавать и реагировать на них может быть приобретен и развит, — то что происходит с чувствами «всемирными»? В этом смысле многообещающим выглядит современный вариант теории чувствительности, называемый сентиментализмом (точнее было бы «неосентиментализм»). Согласно сентименталистским теориям, распознавание и анализ оценочных признаков основывается не на нравственной отзывчивости, понимаемой как благоприобретенная вторая натура, а скорее, цитируя Д. Юма, «на некотором внутреннем ощущении или чувстве, которым природа снабдила весь род человеческий» [Юм 1996, 2: 181]²⁵. С этой точки зрения универсальные чувства — это *сентименты*, составляющие человеческую природу, так называемые базовые, или антропологически универсальные эмоции. Вопросы о том, действительно ли существуют такие эмоции, сколько их, как они конкретизируются, есть ли они у животных и т. д., остаются открытыми. Но для наших целей достаточно очевидного общего согласия, что в число этих сентиментов входят по меньшей мере радость, печаль, гнев, страх, удивление и отвращение²⁶. Будучи нравственными эмоциями «второй природы», эти сентименты основываются на реакциях на соответственные оценочные признаки (так, страх основан на

²⁴ Такое понимание религиозных эмоций контрастирует с общепринятой точкой зрения, согласно которой религиозные чувства включают такие эмоции, как священный трепет или благоговение (нем. *Ehrfurcht*), духовная жажда, любовь к Богу и т. д. Толстой, конечно же, пишет и о таких эмоциях, например в «Исповеди» и применительно к Левину в «Анне Карениной». Анализ этих эмоций в возможном сочетании с конкретными догматами разных религий выходит за рамки нашего исследования. Об эмоциях этого рода см. [Goldie 2011].

²⁵ Детальное рассмотрение неосентиментализма см. в [D'Arms, Jacobson 2000].

²⁶ Это перечисление содержится в ключевой работе П. Экмана «Универсалии и культурные различия в мимике, выражающей эмоции» [Ekman 1972]. С тех пор вопросы о списке базовых эмоций и их конкретизация остаются предметом непрерывных споров. Пересмотр проблемы см. в [Ekman 1994; Lazarus 1994].

реакции на опасность и т. п.), но не являются культурными конструктами, так как привязаны к антропологически универсальным ощущениям²⁷. Зависящие от реакции, подлежащие оценке качества являются исходным предметом, общим для всех, что не препятствует нормативным разногласиям в том, как эти качества должны конкретизироваться в каждом отдельном случае. То есть общая, разделяемая всеми оценочная реакция страха и ее взаимосвязь с признаком «опасности» (подлежащее оценке свойство, вызывающее страх) принимаются единогласно, составляя необходимую почву для настоящих разногласий по поводу того, следует ли испытывать страх в конкретной ситуации, то есть служит ли конкретная ситуация причиной ощущать страх, *уместен* ли общий сентимент страха для данной ситуации²⁸.

²⁷ Таким образом, если адепты теории чувствительности, такие, как Макдауэлл и Уиггинс, считают, что любое объяснение отзывчивости и оценочного признака должно быть круговым, не сводясь при этом к порочному кругу, то теоретики сентиментализма утверждают первичность сентиментов. Это антропологически универсальное отношение между предметом и сентиментом, однако, не влечет за собой единообразного проявления чувств всеми людьми по целому ряду причин (о некоторых см., например, [D'Arms, Jacobson 2010]). Отметим, что Д'Армз и Джейкобсон определяют сентименты так же, как Загжебски определяет нравственные эмоции, — как единственные в своем роде состояния, представляющие собой неразрывное единство когнитивного, конативного и аффективного аспектов: «Сентименты — это комплексы мысли, чувства и мотивации, составляющие основную подгруппу широкой и разнообразной группы состояний, которые обычно называют эмоциями» [D'Arms, Jacobson 2006: 101]. «[Базовые эмоции, такие как веселье, отвращение и страх] — это синдромы когнитивных, аффективных, мотивационных и поведенческих изменений, которые возникают в паттернах, демонстрирующих некоторую степень согласованности во все эпохи и во всех культурах, возможно благодаря нашей общей эволюционной истории. Эти естественные эмоции поддаются изучению как отчетливые психологические синдромы» [D'Arms, Jacobson 2006: 206].

²⁸ «Мы можем сосредоточиться на реакции... а потом уже спорить, каковы признаки свойства, вызвавшего реакцию. Теперь, не нанося серьезного ущерба однозначности предиката, можно всерьез спорить о том, каким должен быть предмет, чтобы имелись причины присвоить ему это конкретное наименование, и, соответственно, о том, как далеко может простираться этот предикат» [Wiggins 1998: 198]. «Общая реакция, или сентимент, каким-то образом привязывает нас к общему для всех предмету, но позволяет

Поэтому вполне допустимо толковать «всемирные чувства» Толстого как определенную подгруппу этих сентиментов²⁹.

Более того, вполне допустимо, что по крайней мере некоторые нравственные эмоции сами по себе связаны с базовыми эмоциями или сентиментами и, возможно, развиваются из них. Например, нравственное негодование как гнев на того, кто, по нашему мне-

существенно расходиться во мнениях о том, каким должен быть предмет, чтобы мы испытывали по отношению к нему *именно этот* сентимент. <...> Поскольку наши оценочные критерии имеют особую связь с общими человеческими чувствами, мы способны осмысленно участвовать в спорах о применении этих критериев. Общий сентимент привносит общий элемент в нашу оценочную умственную деятельность» [D'Arms 2005: 13].

²⁹ Здесь имеется разногласие, которое необходимо признать, хотя оно и не может быть должным образом раскрыто в данном контексте. Сторонники теории чувствительности считают, что эмоциональная реакция и вызывающее ее оцениваемое свойство коррелируют друг с другом, в то время как сторонники теории сентиментализма полагают, что базовые эмоциональные реакции логически и онтологически предшествуют вызывающим их свойствам. Некоторые адепты теории чувствительности, например Макдауэлл, утверждают, что отвратительность — свойство, вызывающее базовую эмоцию отвращения, — вовсе не оценочное, а скорее просто диспозициональное свойство: отвратительное — это то, что достоверно вызывает отвращение, а не то, что достойно или заслуживает отвращения [McDowell 1998: 157]. Эта точка зрения согласуется с нашей критикой «правого» аффектизма (см. выше), а именно что эти базовые эмоции не имеют интенционального отношения и интенционального (формального) объекта, а следовательно, и не отвечают условию правильности: отвратительное — это именно то, что достоверно вызывает базовую реакцию отвращения. С другой стороны, Д'Армс и Джейкобсон утверждают, что даже отвращение несет в себе нормативное отношение, так как между сентиментом (эмоциональной реакцией) и ценностью (нормативным свойством, связанным с реакцией) может возникнуть разрыв: «Не все, что вызывает тошноту, даже регулярно, считается отвратительным. Сильно отравившись много лет назад, я с тех пор не могу есть салат из сига; но, хотя он вызывает у меня отвращение, я все же считаю его деликатесом, хотя сам не могу им наслаждаться. В целом, люди часто оспаривают подобные суждения... таким образом, похоже, что касается отвращения... теория чувствительности должна быть готова признать приоритет эмоциональной реакции над оцениваемым свойством» [D'Arms, Jacobson 2006: 206]. Думаю, на это возражение можно ответить так: автор сперва описал диспозиционное свойство (отвратительное как то, что достоверно вызывает реакцию отвращения), а затем оценочное свойство (принадлежность к деликатесам), но нормативное отношение (достоинство, за-

нию, плохо с нами поступил³⁰, может быть более когнитивно развитой формой или ответвлением базовой эмоции обычного гнева (вызванной фрустрацией желаний); еще одной подобной формой может быть возмущение³¹. Таким образом, по мере взросления ребенка ему прививаются пропозиционально артикулированные суждения и понятия, такие как обида, возмущение и несправедливость, которые обогащают когнитивные и конативные измерения базовой эмоции гнева. Попутно ребенок усваивает все более разветвленные паттерны вызывающих реакцию признаков

слуга, обоснование) прилагается только ко второму. Или: автор колебался между описательным пониманием понятия «отвратительный» (= достоверно вызывающий отвращение) и нормативным пониманием того же понятия (= достойный или заслуживающий отвращения). Либо, предваряя эволюционную историю, о которой речь пойдет ниже, нормативное отношение является вторичным, понятийным ответвлением базовой эмоции отвращения, так что каузальная реакция отвращения может фактически отделиться от суждения «это [не] отвратительно».

³⁰ Нравственное негодование, конечно, следует отличать от негодования, вызываемого завистью, и ницшевского *ressentiment* (злая враждебность от бессилия). Мысль о том, что нравственные эмоции проистекают из более базовых эмоций, восходит к А. Смиту («Теория нравственных чувств», 7.III.3) и получила современное выражение в книге Дж. Принца «Эмоциональное конструирование морали» («The Emotional Construction of Morals»): «Негодование — не базовая эмоция: оно проистекает из гнева. Негодование — это гнев, подогнанный под [то есть соотносимый с ней посредством приобретенного навыка] несправедливость» [Prinz 2007: 69]; «Полагаю, чувство вины — это расширение [базовой эмоции] печали» [Там же: 77]; «Сочувствие можно определить как негативную эмоциональную реакцию на страдания других. Сочувствующий человек чувствует себя плохо из-за того, что плохо вам. Опыт не дает четкого представления, всегда ли в основе сочувствия лежит одна и та же эмоция. Если да, то это, вероятно, разновидность печали» [Там же: 82].

³¹ Дж. Роулз доходчиво разъясняет разницу между эмоцией и нравственной эмоцией: «Человек, лишенный чувства справедливости, может разозлиться на того, кто поступает несправедливо. Но гнев и раздражение отличаются от негодования и возмущения — они не являются, в отличие от последних, нравственными эмоциями» [Rawls 1971: 488]. «В целом, неотъемлемая черта нравственных чувств и одно из их отличий от естественных установок состоит в том, что объяснение человеком своих переживаний сопряжено с нравственными понятиями и соответствующими принципами. Рассказ человека о своих чувствах отсылает к общепринятым представлениям о хорошем и дурном» [Там же: 481].

и, соответственно, больше разветвленных паттернов эмоционального реагирования. В отличие от простого фактора, вызывающего базовую эмоцию печали (порождаемую ощутимой потерей чего-то или кого-то дорогого), эти развитые и тонкие паттерны, в свою очередь пополняясь, ведут к дальнейшему уточнению понятий, реакций и поведения: например, человек учится отличать сожаление и раскаяние от чувства вины. Согласно предположению Дж. Дея воспитание чувств отчасти состоит в том, что эти базовые эмоциональные реакции путем тренировки приобретают нормативное отношение. Младенец, от природы с отвращением реагирующий на испорченное молоко, привыкает распространять эту эмоциональную реакцию, скажем, на нравственно отвратительное поведение, например предательство [Deigh 2008: 62–69]. Одно из достоинств этой эволюционной теории состоит в том, что она опровергает главный аргумент против когнитивистских теорий эмоций (рассмотренных в предыдущей главе), демонстрируя, что и животные, и младенцы могут испытывать эмоции (то есть некоторые или все из «базовых» эмоций), а также объясняет развитие у зрелых людей более утонченных нравственных эмоций. И это объяснение прекрасно увязывается с тем, что Толстой упирает именно на универсальные, или «всемирные» эмоции: жалость, сострадание, материнская поддержка — все они, по-видимому, теснее связаны с универсальными «базовыми эмоциями», чем, скажем, более разветвленные эмоции, такие как праведное возмущение, боязнь общественного осуждения и т. п.

Это в целом эволюционное мнение, что внекультурные, физиологические «базовые» эмоции или эмоции «программы аффекта» могут служить основой для более «окультуренных», специфически «нравственных» эмоций, восходит к аристотелевской теории добродетели; М. Бернит предполагает:

[Хорошо воспитанный молодой человек], поскольку он человек, обладает также физиологически обоснованными желаниями. Они направлены, конечно, на удовольствие... но их можно модифицировать и воспитать, превратив в желание наслаждаться телесными радостями должным образом, — это... необходимое условие приобретения добродетели воз-

держания. Существуют также инстинктивные реакции, такие как страх, из которых необходимо воспитывать добродетель мужества. Эти человеческие чувства невозможно устранить, поэтому их нужно воспитывать [Burnyeat 1980].

Дж. Принц отстаивает аналогичный (правда, культурно-исторический, а не личностно-аретаический) взгляд на развитие отчетливо нравственных эмоций из эмоций обычных и предлагает точно такое же генеалогическое объяснение:

Представьте себе, что некое поведение вызывает эмоции, еще не относящиеся к специфически нравственной сфере. Акт жестокости может вызвать гнев со стороны жертвы и сочувствие со стороны окружающих. Преступник может быть подвергнут остракизму, порицанию и наказанию. Это может вызвать у преступника чувство печали. Если эти реакции устойчивы, значит жестокость подчиняется некоему правилу. Правило состоит в том, что эти эмоциональные реакции отбивают охоту к жестокости. Эмоции гарантируют предсказуемую модель поведения. Проявления жестокости становятся менее вероятными, а когда они имеют место, то влекут за собой определенные эмоции и соответствующее поведение. После того, как устанавливается этот паттерн, эмоции, некогда не имевшие нравственного значения, приобретают новый смысл. Теперь печаль — это не просто типовая реакция на утрату, а чувство, связанное с нарушением правила. Гнев — это не типовая реакция на угрозу, а чувство, обращенное на нарушителей правил. Так рождаются чувство вины и праведный гнев. Как только рождаются эти эмоции, правило приобретает новый смысл. Теперь это правило подкрепляется нравственными эмоциями. Оно становится моральным правилом [Prinz 2007: 118–119]³².

Такое объяснение допускает отдельное истолкование толстовского раздвоения сферы нравственных эмоций на всемирные и религиозные чувства, поскольку эти две категории могут быть

³² Использование в качестве примера «жестокости» — понятия, уже, несомненно, принадлежащего к сфере морали, — позволяет упрекнуть Принца в наличии в его объяснении логического круга; этого не случится, если заменить «жестокость» «насилием».

поняты как стоящие на противоположных концах онтогенетически развивающегося спектра: от неморальных универсальных базовых эмоций, с одной стороны, до эмоций с культурной, религиозной спецификой — с другой. «Всемирными чувствами» окажутся те эмоции, которые представляют собой как бы наименее нравственно модулированные формы неморальных базовых эмоций: например, счастье, минимально модулированное чувством ожидания (на пути к тому, чтобы стать полномасштабным нравственным обязательством), — как, скажем, толстовский пример материнской помощи, переходящий в следующий пример: беда чужого человека, вызывающая стремление помочь. То, что после кризиса Толстой посвятил себя сочинению детских сказок и притч, также подпадает под это истолкование. Другой крайностью окажутся чувства, претерпевшие максимальное институциональное или культурное модулирование специфическими нравственными аспектами, как когнитивными, так и конативными: христианское бескорыстие, праведное негодование, чувство вины и т. д. Эти «плотные понятия» включают оценочное отношение и спецификацию с точки зрения нравственного поведения (как проступки или обязательства), и применение этих понятий предполагает более сложные повествовательные стратегии. Так, праведное возмущение тем, что кто-то нарушил обещание, требует понимания практики обещания и т. д. В свою очередь, «плотность нарратива» дает понять, что привитие и введение в привычку этих «религиозных чувств» требует более тщательно разработанного повествования, чем когда речь идет о «всемирных чувствах».

Этот онтологический анализ природы нравственных эмоций в рамках спектра от универсальных до религиозных чувств, наряду с эпистемологическим объяснением нравственной отзывчивости как вариантом теории чувствительности, предоставляет возможность реконструкции, необходимой, чтобы понять смысл положения Толстого о типах эмоций, которые передает произведение искусства или которыми оно заражает аудиторию. Именно к этому эстетическому утверждению способности произведения искусства выражать и вызывать эмоции мы и обратимся в следующей главе.

Глава 8

Реконструкция Толстого III. Выражение в искусстве

Искусство — это выражение.
Хорошее произведение искусства — это завершённое
выражение.

Витгенштейн¹

У темы не меньше вариаций, чем выражений у лица.

Витгенштейн²

Очертив вкратце понимание эмоций в целом и нравственных эмоций в частности, так чтобы оно удовлетворяло онтологическим и эпистемологическим ограничениям, описанным в предыдущих главах исследования, я перехожу к теме выражения, или проявления эмоций, в произведении искусства и продемонстрирую на удивление сходные противоречия между каузальными и нормативными отношениями в области философской эстетики, называемой «эстетическим экспрессивизмом»³.

Как и ранее, говоря об эмоциях, начну с необходимых оговорок. Во-первых, некоторые теоретики справедливо предостерегают от чрезмерных обобщений и абстрагирования в рассуждениях об искусстве, даже в рамках *одного* эстетического средства или

¹ Дневники 1914–1916 годов [Витгенштейн 2015: 138].

² «Культура и ценность» [Витгенштейн 1994, 1: 459].

³ См. [Gracyk, Kania 2011; Ridley 2004; Kania 2012], где содержится введение в тему и обзор литературы, посвященной этому вопросу.

жанра (например, инструментальной музыки), и предполагают, что эстетический опыт будет варьировать в зависимости от произведения искусства, аудитории и обстоятельств⁴. Эти конкретизирующие предостережения означают, что любая теоретическая позиция, если она не оговорена во всех деталях, может быть подтверждена (или опровергнута) на практике. Во-вторых, некоторые теоретики утверждают, что эмоции, выражаемые или вызываемые произведениями искусства, — это в некотором смысле не подлинные и не полноценные эмоции: с одной стороны, они лишены мотивационных состояний или тенденций «готовности к действию», а с другой — у них часто отсутствуют интенциональные объекты, а ведь все это неотъемлемые компоненты эмоций⁵. Эти редуктивные объяснения эмоций в эстетике служат параллелью «наслаивающим» теориям в философии эмоций, и ответить на них можно аналогичным образом. Мы увидим, что толкование эмоции как просто каузально вызванных чувств совпадает с «чувственными» теориями эмоций, рассмотренными в главе 6 и таящими в себе «нищезанскую угрозу», которую Толстой усмотрел в шопенгауэровской философии искусства. Что же касается отсутствия в эмоциональном восприятии искусства поведенческого акта, вспомним, что мотивационное состояние, сопровождающее подлинную эмоцию, понимается как диспозиция «готовности к действию». Мотивационное состояние как диспозиция может быть подавлено, отвергнуто или заглушено другим мотивационным или когнитивным состоянием (состояние гнева может вызывать диспозицию бросаться на людей, но обычно до этого не доходит); точно так же знание

⁴ А. Ридли предостерегает от чрезмерного обобщения и абстрагирования и выступает за разумно прагматичный подход к теоретическим размышлениям о конкретных произведениях искусства; см. [Ridley 1995; Ridley 2007].

⁵ См. [Davies 1994: 299–307; Levinson 1990: 319–322; Radford 1989: 69–76]. П. Киви в главе 12 своей книги [Kivy 1989] утверждает, что музыка вызывает особую «музыкальную» эмоцию. К. Уолтон [Walton 1990: 240–255] определяет наши эмоциональные реакции на экспрессивную музыку как «квазиэмоции» — каузально вызываемые аффективные элементы эмоций, которые мы *воображаем* настоящими эмоциями.

о том, что мы переживаем эстетический опыт, можно сказать, «контекстуально сдерживает» актуализацию диспозиции готовности к действию. Таким образом, в дальнейшем предполагается, что эмоции, вызываемые или выражаемые искусством, относятся к тому же типу эмоций, что был описан и обоснован в предыдущих двух главах.

1. Ясно, что художественные произведения, которые *изображают* нравственные эмоции (например, называют или описывают нравственные эмоции, испытываемые литературными или театральными персонажами) или подчеркивают нравственную значимость персонажей и их поступков (например, пользуясь оценочными коннотациями в языке и образности), способны прививать аудитории привычку и умение тонко воспринимать и реагировать на нравственно значимые ситуации. В широком смысле «аристотелевская» традиция литературной критики разрабатывает, а иногда и провозглашает способы такого нравственно-эмоционального чтения как возможного и должного. Так, М. Нуссбаум пишет в одной из своих программных статей:

Взгляд на воспитание, содержащийся в аристотелевской концепции [теории добродетели], полностью подкрепляет притязания литературы. Учить и учиться здесь означает не просто передавать и усваивать правила и принципы. Воспитание связано преимущественно с переживанием конкретного опыта. Такое эмпирическое воспитание, в свою очередь, требует развития восприимчивости и отзывчивости: умения прочитывать ситуацию, выделяя то, что имеет отношение к мысли и действию. Эта активная задача не является техникой; человек учится ей, руководствуясь указаниями, а не формулами. [Генри] Джеймс, вероятно, прав, предполагая, что романы воплощают и содержат в себе именно такой вид воспитания: подавая пример деятельностью персонажей и автора, они порождают в читателе ответную реакцию, побуждая к столь же сложной деятельности [Nussbaum 1990: 44]⁶.

⁶ В числе других репрезентативных текстов в этой традиции см. [Trilling 1950; Booth 1988; Price 1983; Feagin 1996].

Исполненная психологическим реализмом художественная проза Толстого, как более современный пример этой традиции — произведения Г. Джеймса, как правило, столь же явно воплощает в себе принципы этого способа чтения: публика, читая, слышит и представляет себе персонажей, их нравственные ситуации, выбор и последствия, с которыми они сталкиваются; читатель таким образом обучается и привыкает к грамотному нравственному реагированию, в духе изложенного в предыдущей главе. Но если бы дело ограничивалось психологической прозой, теория Толстого звучала бы отнюдь не так провокационно. А она, похоже, подразумевает, что передача и пробуждение нравственно значимых эмоций не зависит от жанра и от того, являются ли рассматриваемые формы искусства *предметно-изобразительными*.

Поэтому в этой заключительной главе я обращаюсь к «трудному случаю» — инструментальной музыке, не являющейся предметно-изобразительной формой искусства, и доказываю, что даже это, по определению Витгенштейна, «самое рафинированное из всех искусств» [Витгенштейн 1994, 1: 420] подтверждает толстовскую теорию эмоционально выразительного искусства.

2. Современные философские размышления о соотношении искусства и эмоций сосредоточены на «чистой», или «абсолютной» музыке, то есть инструментальной музыке без текста, названия или программы, поскольку эта музыка представляет собой «трудный случай» — вид искусства, который, в отличие от словесных и визуальных искусств, ничего не *изображает*, в том числе эмоций, и все же способен *выражать* и постоянно *выражает* эмоции: едва ли можно отрицать, что инструментальная музыка демонстрирует эмоции и пробуждает их у слушателей. Понимание и объяснение соотношения чистой музыки и эмоций, по-видимому, логически предшествует пониманию и объяснению того, как соотносятся с эмоциями «смешанные» или «нечистые» формы искусства, — поэтому, полагают философы музыки, философское объяснение эмоциональной выразительности чистой музыки должно предварять более сложные объяснения, касаю-

щиеся смешанных форм искусства⁷. Проблему легко сформулировать: мы воспринимаем музыку как демонстрацию выражения эмоций — например, говорим, что похоронный марш печален; однако музыка ничего не чувствует, она не относится к типу объектов, способных испытывать те эмоции, которым дают выражение. Итак, требуется объяснение эмоциональной выразительности музыки⁸.

Теоретики, похоже, сходятся во мнении, что речь идет как минимум об определенном опыте: называть музыкальное произведение или фрагмент печальными — значит, собственно, утвер-

⁷ Эту проблему хорошо формулирует П. Киви: «Я поднимаю вопрос о том, каким образом нас эмоционально возбуждает, выражаясь в терминах XIX века, абсолютная музыка... Об этом важно помнить, потому что, когда к музыкальному произведению добавляются ресурсы языка, условия аргументации радикально меняются. Я не спорю, например, с тем, кто говорит, что, скажем, слушая в театре «Травиату», испытывает искреннюю и сильную скорбь из-за смерти Виолетты... Это не значит, что способ, которым эмоции печали и любви могут быть вызваны судьбами вымышленных персонажей, не является философской проблемой... Но наличие языка со всеми его возможностями выражать понятия и присутствие конкретных персонажей, таких, как Виолетта и Альфред... дают гораздо больше материала для возбуждения обычных эмоций, чем все, что может быть рационально постулировано в абсолютной музыке. И именно поэтому для тех, кто хочет утверждать, что абсолютная музыка вызывает обычные эмоции, она составляет проблему, далеко выходящую за пределы оперы, оратории, песни и программной музыки» [Kivy 2001: 101–102]. Другие рассуждения и поводы к рассуждениям в этом духе см. в [Matravers 2007]. Притом что проблема выражения эмоций в музыке восходит к Пифагору, Платону и Аристотелю и проходит через всю философию XIX века, она была возрождена в современном изводе во влиятельной работе М. Бадда «Музыка и эмоции» [Budd 1985].

⁸ Р. Скрутон [Scruton 1997: 96, 141] характеризует музыкальную выразительность как неизбежно метафорическую и необъяснимую, чем просто переформулирует проблему: почему о музыкальных произведениях и о реакции на них слушателей с такой легкостью и охотой говорят в терминах эмоций, причем эти термины, как можно заметить, используются в их прямых значениях? Этого тупика можно избежать, если считать свойства музыки обусловленными реакцией: см. [Boghossian 2007: 122–124]. О недавнем, основанном на эмпирических данных когнитивистики предположении, что музыкальная структура «изображает» внешние поводы для эмоциональных реакций, см. [Charles Nussbaum 2007].

ждать, что опыт его прослушивания обладает определенной аффективной (феноменологической, возможно, также физиологической и поведенческой) характеристикой, к которой приложимо обозначение такой эмоции, как «печаль». Здесь, как и выше, слова, обозначающие эмоции, относятся к зависящим от реакции понятиям или свойствам: утверждать, что музыка печальна — значит, как минимум, утверждать, что понимающие слушатели, переживая эту музыку, обычно испытывают эмоцию печали. Тут необходимо небольшое уточнение: среди эмоциональных реакций на искусство можно выделить реакцию эмпатии (например, публике грустно, потому что музыка грустна), симпатии (слушатели сочувствуют вымышленному персонажу, которому грустно) и даже антипатии (публика раздражена странным для нее проявлением эстетической гармонии); ради ясности и простоты я в этой главе, говоря о музыкальной выразительности и эмоциональной реакции, не учитываю этих тонкостей.

3. Дж. Левинсон в своем обзоре теорий эмоционального реагирования на чистую музыку удобным образом делит эту область на два подхода, общий смысл которых уже знаком читателям главы 6 этой книги. Согласно Левинсону, существует два разных вида механизмов, ответственных за возбуждение эмоций у слушателей. Первый, «сенсорный, или когнитивно неопосредованный путь» связан со

способностью [музыки] в силу своих основных музыкальных свойств вызывать ощущения, чувства и даже настроения практически без осмысления или интерпретации со стороны слушателя. Эта способность наиболее явно выражается в конкретных тембрах, ритмах, интервалах, динамике и темпе. Чтобы эти свойства оказывали воздействие, их достаточно просто улавливать, по крайней мере для слушателя, привычного к данной музыкальной культуре [Levinson, 1997: 27–28].

В литературе, объясняющей этот «когнитивно неопосредованный путь», наиболее распространен каузально-диспозиционный подход: так называемая теория возбуждения в примене-

нии к искусству. Эта теория объясняет эмоциональную реакцию через ее причину — приведем самый простой и банальный пример: печальная музыка — это музыка, вызывающая у слушателей эмоцию печали. Выразительное свойство или свойства печальной музыки состоят в ее диспозиционных свойствах вызывать у понимающих слушателей переживание печали⁹. Например, Дж. Робинсон в своей недавней, тщательно разработанной версии теории возбуждения пишет, что «*экспрессивные качества — это качества, которые могут быть постигнуты через вызываемые ими эмоции*» [Robinson 2005: 291–292] (курсив автора). Таким образом, порядок объяснения идет от следствия к причине: эмоции, вызванные у слушателя, принимаются за указание на экспрессивные качества музыки, понимаемые как диспозиция достоверно вызывать именно эти эмоции. Такие эмоции «предупреждают слушателей о том, что *выражается в музыке*» [Там же: 366], потому что вызванные эмоции — конститутивный признак музыкальной выразительности. Таким образом, основное положение теории возбуждения состоит в том, что музыка обладает некими свойствами, которые вызывают некие эмоциональные реакции, и возникающее в результате переживание (музыки и эмоций) конститутивно для музыкальной выразительности.

Читатели этого исследования опознают в теории возбуждения вариант каузально-диспозиционного объяснения значения, рассмотренного в главе 1, перенесенного здесь в философскую эстетику. Этот вариант сохраняет все изъяны первоисточника¹⁰.

⁹ Уточнение «понимающие» должно указывать, что в успешной реализации этой диспозиции может играть роль культурный фактор. О вариантах теории возбуждения см. [Mew 1985: 33–42; Matravers 1998].

¹⁰ У этой теории есть и другие недостатки, о которых здесь следует только упомянуть. Во-первых, теория возбуждения не является ни необходимой, ни достаточной для обоснования выразительности. Она не является необходимой, потому что «сухари-критики» воспринимают выразительность музыки, не испытывая при этом аффективного чувства; см. [Bouwsma 1954: 73–99]. Она не является достаточной, потому что многое вызывает чувства, не будучи выразительным. Человек может испытывать тревогу из-за вне-

Прежде чем утверждать, что эмоциональный отклик каузально вызывается именно выразительными свойствами музыкального фрагмента, теория должна принять во внимание «ложные причинно-следственные цепочки». Если явно радостное музыкальное произведение вызывает у меня грусть из-за личных ассоциаций (скажем, я впервые услышал эту музыку, когда у меня умерла собака), из этого должно следовать, что на самом деле музыка печальна. Здесь и статистические обобщения не помогут: можно ожидать, что сходные ассоциации возникнут сразу у многих (скажем, исполнение этой музыки по радио прервалось сообщением о терактах 11 сентября); тем не менее высказывание, будто музыка обладает свойством выражать печаль, мы сочтем нормативно ложным. Поэтому для желаемого вывода мало простой причинно-следственной связи. Если я спотыкаюсь о корень дерева и испытываю раздражение, из этого не следует, что корень выражает раздражение или обладает выразительным свойством раздражения¹¹. Каузального отношения недостаточно, потому что оно исключает *интенциональное* отношение: если я испытываю не просто ощущение, а эмоцию, она должна быть направлена на что-то или возникать по поводу чего-то, иметь интенциональный объект или интенциональное свойство. И именно этим интенциональным отношением обусловлена рациональность и понятность нашей эмоциональной реакции. Если эмоциональная реакция носит чисто каузальный характер, то бессмысленно спрашивать, нужно реагировать на звуки так, как мы на них реагируем, является ли наша эмоциональная реакция *правильной* или *уместной* или *соответствует* ли она выразительному характеру музыки, — а ведь мы считаем пока-

запного шума, отнюдь не находя его выразительным (см. следующее примечание). Наконец, теория возбуждения, по-видимому, не согласуется с «прикладной» эпистемологией эмоциональной реакции: если, скажем, музыка воспринимается как печальная, теория анализирует не непосредственное переживание, а слушание музыки и наступившее следом чувство печали, то есть два отдельных переживания; см. [Matravers 2007].

¹¹ Источник этого примера — [Ridley 1986: 69–70].

зателем понимания музыки именно правильную эмоциональную реакцию¹².

Дж. Робинсон в своей усовершенствованной версии теории возбуждения старается «привить» ей интенциональное отношение и условие правильности с помощью, так сказать, «разделения труда», разложив реакции по полочкам и разнеся во времени, — она называет это свойственным музыкальной выразительности «эффектом джаз-аэробики»:

Как может радостная музыка пробуждать в людях радость, а безмятежная — успокаивать? Ответ в двух словах состоит в том, что музыка радостного, печального, спокойного или беспокойного характера вызывает *физиологические изменения, двигательную активность и тенденции к действию*, которые переживаются как радость, печаль, безмятежность или беспокойство. Это состояния не просто физиологические, но скорее эмоциональные, — в том смысле, что влекут за собой не только особые субъективные чувства, но и особую когнитивную активность: склоняют людей смотреть на мир особыми способами. Однако, хотя гештальты «смещаются», так что мы становимся более склонны принимать определенную точку зрения или смотреть на мир определенным образом, это происходит при отсутствии аффективной оценки конкретного события или ситуации (и, конечно же, при отсутствии «когнитивного объекта» эмоции), которая запускала бы процесс эмоции. Точки зрения, которые мы принимаем, имеют тенденцию к обоб-

¹² См. [Boghossian 2007]. Ср. у Витгенштейна: «Понимание музыки — это ни ощущение, ни сумма ощущений. Назвать его переживанием верно в той мере, в какой это понятие понимания обладает родством с другими понятиями переживания. Говорят: “Сегодня я переживал это место совершенно особенно”». [Витгенштейн 2020, § 165]. «Вопросы эстетики не имеют ничего общего с психологическими опытами. Ответы на них надо искать на совершенно других путях». «Объяснение загадки эстетического впечатления находится не на путях открытия психологической причины произнесения эстетического суждения. Это совсем не то, что подразумевается под экспериментальным суждением в эстетике» [Витгенштейн 2002: 40, 41].

ценности [то есть выступают как настроения]: мы смотрим на себя и на мир в целом положительно или отрицательно, спокойно или с сомнением [Robinson 2005: 403].

Это объяснение сильно напоминает органическую теорию эмоций Джеймса — Ланге: музыка вызывает в слушателе «аффективные» (физиологические, феноменологические, поведенческо-диспозиционные) изменения, которые, однако, влекут за собой лишь некую точку зрения или настроение, но еще не эмоцию¹³. С помощью последующего «когнитивного мониторинга» аффективное состояние маркируется — конкретизируется именно в эту, а не в другую эмоцию (вспомним из главы 6, что для конкретизации эмоций «аффективных» изменений недостаточно: возбуждение, восторг и гнев физиологически проявляются одинаково).

Коротко говоря, эмоции начинаются с телесных изменений, которые, в свою очередь, влекут за собой настроение и увеличивают нашу готовность впасть в какое-либо эмоциональное состояние. И это эмоциональное состояние оказывается результатом интерпретации нашего телесного состояния с оглядкой на контекст, в котором мы находимся [Там же].

В завершение книги Робинсон обобщает этот вывод, употребив знаменитую метафору Толстого:

«Эффект джаз-аэробики» — это общее свойство любой музыки, будь то Брамс, рок или народная музыка, «заражать» нас настроением путем своеобразной передачи или моторной мимики. Музыка порождает настроения, вызывая вегетативные изменения, двигательную активность и склонность к действию и приводя слушателей в такое расположение духа, при котором они с большей готовно-

¹³ Другие сторонники теории возбуждения в данном случае скрепя сердце признают, что музыка может вызывать только аффективные «чувства», а не подлинные эмоции. См. примечание 3 к этой главе.

стью присваивают себе эмоции. Разные слушатели дают определения своим состояниям исходя из разных контекстов, и это важнейшая причина, по которой разные люди говорят, что одна и та же музыка вызывает в них несколько разные эмоциональные состояния [Там же: 405]¹⁴.

То есть, поскольку аффективное чувство, вызванное экспрессивным музыкальным фрагментом, недостаточно детерминировано как эмоция (в нем отсутствует интенциональное отношение, присущее когнитивному измерению эмоций), сущность эмоции, которую «когнитивный мониторинг» припишет данному настроению, будет по сути своей определяться контекстуальными факторами, в том числе, по всей вероятности, характером слушателя¹⁵. Робинсон также признает, что ее теория ведет к нежелательному следствию: любое познание, интенциональное отношение или условие правильности так глубоко коренится в личном опыте, что нет смысла приписывать какую-то конкретную эмоцию именно выразительности музыки¹⁶.

¹⁴ С. Дэвис [Davies 1994, гл. 6; Davies 2006] также говорит об «эмоциональном заражении» и «зеркальных реакциях» при отсутствии какого-либо интенционального объекта или свойства.

¹⁵ Ср. суждение Левинсона о теориях музыкальной выразительности, признающих исключительно «сенсорный, или когнитивно неопосредованный путь»: «Если бы способность музыки вызывать эмоции исчерпывалась непосредственными эффектами восприятия основных свойств музыки, это была бы убогая способность, далекая от пробуждения собственно эмоций или хотя бы их подобия» [Levinson 1997: 28].

¹⁶ Дж. Робинсон признает и другое нежелательное следствие: невозможно приписать выразительности музыки какие-либо эмоции «высшего порядка», или «когнитивно сложные» эмоции вопреки «когнитивному мониторингу» и контексту, в котором пребывает слушатель. Таким образом она пересматривает свою прежнюю попытку приписать музыкальному произведению сложную эмоцию — «ложную надежду». См. [Robinson, Karl 1995] и возражения Дэвиса [Davies 2003: 161–166]. Дж. Левинсон выдвигает несколько убедительных предположений, каким образом музыка может вызывать когнитивно сложные эмоции: (1) общая совокупность и взаимосвязанность некогнитивных аспектов (физиологических, феноменологических, поведенческих и т. д.), легко выражаемых и вызываемых музыкой, может оказаться определяющей для конкретной сложной эмоции; (2) выразительная музыка

Музыка в лучшем случае служит каузальным триггером смутного психологического состояния, возможная конкретизация которого как определенного типа эмоции определяется личным контекстом слушателя, а не свойствами музыки. Таким образом, теория Робинсон вновь формулирует и обостряет «ницшеанскую угрозу», которую мы выявили в главе 5.

4. Осознавая эти и другие недостатки некогнитивной теории возбуждения в разных ее вариантах, некоторые философы выбирают вторую категорию из альтернативы Левинсона: «перцептивно-образный, или когнитивно опосредованный путь». В дополнение к анализу звуковых особенностей эта группа теорий утверждает, что

музыка дает видимость человеческих эмоций или людей, внешне проявляющих эмоциональные состояния... степень сходства между формой музыки и формами поведения, посредством которых эмоции обычно выражаются в жизни... связана с нашей склонностью слышать музыку именно так, как мы ее слышим... Именно перцептуально-образный аспект, проявляющийся в нашей предрасположенности слышать в музыке эмоции или выражение эмоций, несомненно, в первую очередь отвечает за сложные, более отчетливо эмоциональные реакции на музыку [Levinson 1997: 28].

Существует несколько разновидностей перцептуально-образных, когнитивистских теорий музыкальной выразительности. Их критический анализ приведет нас к позиции, напоминающей аргументацию из главы 1.

Одно из направлений когнитивистских теорий можно назвать инференциалистским: выразительность музыкального фрагмента объясняется тем, что слушатель инференциальным путем прихо-

может пробуждать типы интенциональных объектов (если не конкретные их символы); (3) музыкальные свойства и их проявления — такие, как темпоральная последовательность пассажей разной степени выразительности, — могут обеспечить определенный контекст для конкретизации той или иной эмоции. Этот последний пункт хорошо согласуется с описательными аспектами некоторых эмоций (таких, как горе, надежда и т. д.), о чем шла речь в начале главы 6. См. [Levinson 1990: 336–375].

дит к наилучшему объяснению — в результате воображаемому «носителю» фрагмента или герою, возникающему в воображении в ходе общей интерпретации произведения, приписывается психологическое состояние. Либо выбирается самая подходящая гипотеза о том, какое состояние духа по замыслу композитора слушатель должен был уловить в данном фрагменте¹⁷.

Общее возражение против этих теорий состоит в том, что они фальсифицируют эпистемологию эмоциональной реакции слушателя. На самом деле он не принимает свойства музыки или свой опыт их восприятия за *свидетельство*, на основе которого делается вывод или выносятся суждение о том, что музыка эмоциональна, — скорее он *воспринимает (слышит)* эмоцию *в самой* музыке или *слышит* музыку как выразительную. Здесь очевидна аналогия с перцептивным знанием: скажем, говоря, что яблоко красное, человек не выводит это из своего опыта — он просто видит его красный цвет или воспринимает его как красное. Перцептивное знание непосредственно и неинференциально. Переход от восприятия музыкального фрагмента как печального или яблока как красного к уверенности, что отрывок печален, а яблоко красного цвета, оправдан, инференция тут не требуется. Если спросить человека, почему он в этом уверен, ответ будет примерно таким: «Потому что я слышу (или вижу), что это так» или «Потому что я знаю, как звучит печаль (или как выглядит красный цвет)»¹⁸.

Ко второму, более перспективному направлению когнитивистских теорий относится «теория сходства», выдвинутая и энергично отстаиваемая С. Дэвисом [Davies 1994; 2006]¹⁹. Согласно Дэвису, предикаты эмоций в первую очередь называют чувствен-

¹⁷ Эти теории представлены соответственно в [Vermazen 1986; Robinson 1998; Stecker 2001].

¹⁸ Инференциалистские, или «основанные на суждении» теории музыкальной выразительности подвергает критике Дж. Левинсон [Levinson 1996: 98–102; Levinson 2006: 199–201].

¹⁹ Еще одна «теория сходства» принадлежит М. Бадду [Budd 1995]. П. Киви выдвинул похожую «теорию контуров» [Kivy 1989], однако впоследствии признал ее неудовлетворительной [Kivy 2001].

ные эмоциональные состояния, а в своем вторичном, но буквальном значении описывают внешность людей («Она выглядит печальной»), животных («Бассет-хаунд выглядит печальным»), природных объектов («Плакучая ива выглядит печальной») и произведений искусства («Этот музыкальный отрывок звучит печально»). В этом вторичном употреблении предикаты эмоций описывают «характеристики эмоций по внешнему проявлению», которые и составляют музыкальную выразительность:

Выразительность музыки состоит в том, что дает нам характеристики эмоций по внешнему проявлению... характеристики эмоций по внешнему проявлению не зависят от истинных чувств или мыслей того, кому или чему они приписываются. Эти выразительные внешние проявления не являются эмоциями, которые можно ощущать, которые обладают объектами и имеют в своем составе желания или убеждения: они вообще не принадлежат к реально проявляющимся эмоциям. Это эмерджентные свойства вещей, которым они приписываются [Davies 1994: 228].

Понимаемая таким образом музыкальная выразительность «опирается главным образом на сходство, которое мы усматриваем между динамическим характером музыки и человеческими движениями, походкой, осанкой или манерой держаться». Сравнение, таким образом, кроссмодально, так как, согласно Дэвису, «сходство между музыкой и человеческим голосом невелико» [Там же: 229]²⁰. Таким образом, основное положение теории сходства состоит в том, что эмоции «слышатся в музыке, как будто они присущи ей, точно так же, как внешние проявления эмоций видятся в осанке, походке или манере людей и других живых существ [Там же: 239]. Согласно Дэвису, кроссмодальное сходство свойств музыкального фрагмента и выразительных черт человека отмечается в первую очередь в аспекте движения (так, медленность

²⁰ «Я полагаю, что музыка экспрессивна постольку, поскольку она напоминает походку, позы, внешний настрой, осанку, манеру держаться и поведение человеческого тела» [Davies 2006: 182].

музыки может уподобляться медленной походке человека). П. Богосян, однако, придерживается более инклюзивного варианта этой теории и допускает также сходство между звучанием и голосом: «Фрагмент Ф демонстрирует выражение В только в том случае, если Ф звучит так, как *звучал бы* голос человека, выражающего В голосом, или звучит так, как *выглядел бы* человек, выражающий В жестами» [Boghossian 2007: 124]. Формулировка Богосяна полезна еще и потому, что это, безусловно, онтологическое описание природы музыкальной выразительности, понимаемой как род свойства, зависящего от реакции. Онтологическими порой представляются и утверждения Дэвиса, но временами он, напротив, соскальзывает в эпистемологические рассуждения, в частности о том, что слушатель «переживает опыт сходства между музыкой и миром человеческих эмоций» [Davies 1994: 181]. Если Дэвис здесь утверждает, что слушатель переживает и распознает сходство и эмоционально реагирует, *основываясь на этом* распознании, то мы снова получаем инференциалистское объяснение, проблематичность которого мы уже видели выше. Предпочтительнее сделать из этого вывод, что эмоциональная реакция, по сути, непосредственна и неинференциальна, но по размышлению слушатель может приобщить к содержанию своего восприятия еще одну составную часть — отношение сходства. Перцептивная аналогия — это примерно то же, что на вопрос, почему яблоко красное, человек ответил бы: «Потому что оно похоже на пожарную машину». Таким образом, это объяснение придает нашим эмоциональным реакциям на музыку измерение рациональности и осмысленности (то, что остается за бортом в каузально-диспозиционных теориях) без необходимости включать в аргументацию инференциальное мышление.

Дж. Левинсон выдвигает против теории сходства Дэвиса следующее онтологическое возражение:

[Теория] работает, когда фрагмент демонстрирует эмоцию, которая выделяется из своей среды звуковых последовательностей тем, что внешне *похожа* на проявляемую чело-

веком в некотором состоянии. Но так как все в какой-то степени похоже на все, то возникает вопрос о том, *насколько* похожим должно быть это внешнее проявление на представляемое в человеческом поведении, чтобы составить «звуковую эмоциональную характеристику» рассматриваемой эмоции, или же, используя выражение Дэвиса, насколько сходным должен быть *опыт переживания* музыкального движения и экспрессивного поведения, чтобы внешнее проявление, порожденное этим движением, составило «звуковую эмоциональную характеристику» рассматриваемой эмоции [Levinson 2006: 197].

По сути, Левинсон выражает озабоченность тем, что отношение сходства никогда не бывает окончательно детерминированным или что правило для определения приемлемой степени сходства между музыкальным фрагментом и типом экспрессивного поведения человека не является окончательно детерминированным. Это вполне узнаваемая версия беспокойства, высказываемого Крипке (см. главу 1) по поводу недостаточной детерминированности правила сложения, и Левинсон выбирает вариант «скептического решения» Крипке (см. 1. 11): приемлемой степенью сходства считается лишь та, которую посредством своей реакции сочтет таковой сообщество понимающих слушателей. Богоссян дает полезное пояснение:

Если вы говорите, что печальная музыка — это музыка, которая похожа на печальный звук, отмечает Левинсон, то вы должны сказать также, насколько похожа, поскольку в какой-то степени все похоже на все. Но требуемая степень сходства не может быть определена как некая фиксируемая степень сходства между двумя величинами. Она может быть определена только как любая степень сходства, достаточная для того, чтобы побудить адекватных слушателей воспринимать музыку как печальную [Boghossian 2007: 125].

Левинсон обнаруживает нормативность отношения сходства в причинно-диспозиционных реакциях слушателя на музыкальные фрагменты:

На мой взгляд, ясно, что на это нет ответа, кроме ссылки на нашу диспозицию *слышать* в музыке именно эту эмоцию, а не другую или вообще никакую, — то есть диспозицию акустически интерпретировать музыку как образчик личного выражения, воспринимая в музыкальных проявлениях человеческие... Только при таком восприятии музыка обладает пресловутой выразительностью независимо от степени сходства между внешними проявлениями музыки и внешними проявлениями человека, относительно которых она оказывается выразительной, или, иными словами, независимо от того, насколько сходен опыт переживания этих проявлений [Levinson 2007: 197].

Первоначально Левинсон так формулирует свою диспозиционную теорию:

Музыкальный фрагмент Φ демонстрирует выражение эмоции или другое психическое состояние \mathcal{E} в том и только в том случае, если в контексте слушатель из соответствующей культурной среды быстро и безошибочно опознает в Φ выражение \mathcal{E} , переданное особым в своем роде «музыкальным» способом от лица неопределенного агента, персонажа музыки [Levinson 1996: 107].

«Персонаж» музыки — это спроецированный в воображении «выразитель» экспрессивной музыки: «Если экспрессивная музыка, как я утверждаю, легко воспринимается как или как будто выражение и если, плюс к тому, выражению требуется выразитель, то при стандартном опыте переживания такой музыки персонажи или агенты просто *должны* предполагаться, пусть и в минимальной степени» [Levinson 2007: 201]. Вопрос о персонажах музыки я рассмотрю ниже, пока же для нас главный момент — включенное в цитированную выше формулировку определение «безошибочно», так как оно являет собой очередной пример нормативности, незаконно проникшей в предположительно каузально-диспозиционное объяснение: ведь «безошибочно» означает уточнение, что диспозиция «слушабельности»

функционирует *правильно*²¹. В ответ на подобные возражения Левинсон переформулировал свою теорию следующим образом: «Музыкальный фрагмент Φ демонстрирует выражение эмоции \mathcal{E} в том и только в том случае, если в контексте сведущий в данном жанре слушатель быстро опознает в Φ выражение \mathcal{E} » [Levinson 2007: 193]²².

Таким образом, теперь у Левинсона носителем нормативности оказывается не диспозиция, а искусленный слушатель или сообщество «сведущих в данном жанре слушателей», под которыми подразумеваются «слушатели, явно компетентные в понимании такой музыки, чья компетентность проявляется в навыках распознавания, дополнения и описания и чьи прочие суждения о выразительности в непротиворечивых случаях совпадают с общепринятыми». Но это лишь переводит проблему контрабандной нормативности в другое русло, но не решает ее.

Почему Левинсон невольно выбирает вариант «скептического решения» Крипке, которое, как мы видели в главе 1, вообще не является решением? Потому что Левинсон видит перед собой дилемму: с одной стороны, подозрительные на предмет метафизического платонизма фиксированные степени сходства, с другой — коллективный диспозиционализм.

Вот в чем загвоздка: ведь, как всем известно, все похоже на все, однако степень сходства с эмоцией, необходимая, чтобы внешнее музыкальное проявление сделалось музыкальной эмоцией, внешне похожей на настоящую эмоцию, не может быть определена как некая фиксированная степень сходства. По-видимому, ее можно определить лишь как любую степень сходства, достаточную для того, чтобы побудить должным образом подготовленных слушателей *слышать* музыку как печальную или выражающую печаль [Levinson 2007: 198].

²¹ Это же возражение в другой форме выдвигает Р. Стекер [Stecker 2001: 91–94].

²² Левинсон опустил уточнение «особым в своем роде... способом» в ответ на возражение, что оно отдает ретроградством, но анализ возражений подобного рода не входит в мою линию аргументации.

Левинсон, по-видимому неосознанно, воспроизвел дилемму между семантическим платонизмом и коллективным диспозиционализмом, которую мы рассмотрели в контексте теорий значения в главе 1. Как утверждал Витгенштейн, эта дилемма ложна, потому что упускает из виду, что картина значения — в данном случае перенесенная в философскую эстетику как картина сходства — есть не более, но и не менее чем постоянная практика, конституируемая интересами, человеческой «естественной историей» как второй природой; практика, привитая через воспитание и руководство, благодаря чему соответствующие сходства воспринимаются непосредственно, без видимого обоснования. Таким образом, слушатели непосредственно воспринимают музыкальные эмоции, основанные на сходстве между экспрессивными характеристиками музыки и экспрессивными характеристиками человека.

5. Почему все теоретики говорят о выразительности, о выразительных характеристиках, качествах или свойствах произведения искусства, а не о прямом выражении; откуда утверждение, что произведение искусства *демонстрирует выражение* эмоции, а не *выражает* эмоцию? В этом, я полагаю, состоит последняя проблема для успешной реконструкции теории Толстого, поскольку Толстой (по крайней мере в некоторых высказываниях), похоже, подразумевает, что произведение искусства не просто демонстрирует выражение эмоции, а выражает эмоции своего создателя и что аудитория реагирует (обычно путем эмпатии или симпатии) на эти выраженные эмоции. Вне контекста художественного творчества то, что человек выражает, раскрывает для нас его психологическое состояние, а психологическое состояние объясняет то, что он выражает. Говоря категоричнее, между многими психологическими состояниями и их выражениями существует логическая, то есть неслучайная и *конститутивная* связь: испытывать состояние печали означает, в числе прочего, выражать печаль (или, по меньшей мере иметь диспозицию к выражению печали). Человек эксплицирует состояние печали, выражая печаль, и мы видим эту печаль, поскольку она выражается. Однако в случае художественного произведения традици-

онно утверждается, что связь между выражением и психологическим состоянием отсутствует. Чтобы подтвердить отсутствие такой связи в контексте музыкального выражения, П. Киви производит быструю редукцию:

Зачастую, возможно, даже в большинстве случаев, наши эмотивные описания музыки логически не зависят от состояния души сочинителей этой музыки. Служит ли мой сжатый кулак выражением злости, логически зависит от того, злюсь я или нет. Трудно представить, что я перестану воспринимать начальные такты соль-минорной симфонии Моцарта (К. 550) как мрачные, задумчивые и меланхоличные, если вдруг узнаю, что Моцарт пребывал в радостном настроении... когда ее сочинял. Но произойти должно именно это, так же как я должен перестать воспринимать сжатый кулак как выражение злости, если узнаю, что тот, кто его сжал, не злится. Это вопрос логики [Kivy 1980: 14–15]²³.

Именно этот аргумент от «логической независимости» мотивирует различие между *выражением* эмоции и *демонстрацией выражения* этой эмоции. Первое показывает логически зависимое или конститутивное отношение между выражением и психологическим состоянием, тогда как второе — нет. Красноречивый пример, часто приводимый в литературе, — сенбернар или бассет-хаунд, чья морда демонстрирует выражение печали независимо от того, в каком психологическом состоянии находится собака. Произведения искусства, если строить аргумент по аналогии, могут, таким образом, демонстрировать выражение эмоций, не выражая эмоциональных состояний их создателей. Если произведения искусства логически независимы от эмоциональных состояний их создателей, то экспрессивистская теория искусства Толстого требует существенных уточнений: в *менее категоричной* версии теории можно было бы говорить об экспрессивности, или суггестивности произведения искусства в плане

²³ Киви основывается на тщательном развертывании этого аргумента А. Торми [Tormey 1971: 39–62]. См. мой анализ Торми в главе 3.

эмоций, в то время как *более категоричная* версия утверждала бы, что произведение искусства может передавать или внушать аудитории эмоцию, выражая эту эмоцию.

Для тщательного и успешного анализа утверждения о «логической независимости» требуется выявить и устранить три направления мысли, которые могут ввести в заблуждение. Первая ошибочная мысль состоит в том, что экспрессивное произведение искусства имеет лишь *инструментальное* отношение к эмоциям, которые оно передает или вызывает. Логическая независимость понимается как условное соотношение между экспрессивными свойствами произведения искусства, с одной стороны, и передачей эмоций — с другой. Если эмоция отделима от природы произведения искусства, потому что последнее всего лишь инструмент или средство для первой, то функция произведения искусства может осуществляться любым другим средством — с помощью другого произведения искусства, или наркотика, или гипноза, — которое достоверно вызывает ту же эмоциональную реакцию. Считать, что эмоциональный отклик, вызываемый произведением искусства, можно таким образом отделить от самого произведения, означает, по всей вероятности, фальсифицировать подлинный эстетический опыт; так, например, Витгенштейн пишет:

Иногда говорят, что музыка сообщает нам ощущение веселья, меланхолии, триумфа и т. д. и т. п., и от такого описания музыки нас отталкивает именно то, что, как кажется, оно говорит, что музыка является инструментом для создания в нас последовательности ощущений. И отсюда можно вывести заключение, что любые другие средства создания таких ощущений подойдут нам вместо музыки. На такое описание мы склонны ответить: «Музыка передает нам саму себя!» [Витгенштейн 2008: 232].

Вторая вводящая в заблуждение мысль — это линия рассуждений, ведущая от наблюдения, что люди могут порой скрывать или имитировать эмоциональное состояние, к выводу, что внешняя выразительность и внутреннее психологическое состоя-

ние поэтому неконститутивны, просто случайны. Этот аргумент ошибочен, поскольку имитация эмоционального состояния паразитирует на подлинном выражении эмоций, логически первичном: понятие притворной эмоции, как и понятие лживого обещания, логически предполагает понятия подлинного эмоционального выражения и правдивых обещаний.

Допустим, Моцарт сочинил мрачную симфонию, пребывая в радостном настроении, аналогично тому, как человек, испытывая радость, может симулировать мрачность: сама возможность, не говоря уже об успехе, имитации основывается на логически предшествующем отношении эмоционального состояния, конститутивно проявляемом в выражении эмоций²⁴. Третья ошибочная мысль исходит из наблюдения, что выражение эмоций людьми, как правило, естественно, в то время как выразительные способности художественных произведений искусственны в том смысле, что нередко целиком строятся на условностях. Но такой ход мысли основывается на двусмысленности слова «искусственный»: значение, антонимичное «естественному», подменяется значением, антонимичным «подлинному». Но хотя некоторые выражения эмоций у людей действительно естественны (например, лицо краснеет от гнева), другие представляют собой чистые условности, например словесные выражения («Как ты смеешь!») или жесты (поднятие того или другого пальца). И в бытовых, не имеющих отношения к искусству контекстах мы считаем эти условные выражения не менее подлинными, чем естественные выражения тех же состояний²⁵.

До сих пор я стремился разрушить аргументы в пользу различия между выражением и демонстрацией выражения (выразительностью) с точки зрения, так сказать, личностного выра-

²⁴ Было бы полезно рассмотреть это конститутивное отношение в терминах диспозиций или умений. Диспозиция или умение, к примеру, говорить на иностранном языке не исключает того, что человек иногда допускает ошибки или намеренно притворяется, будто не умеет или плохо умеет говорить на этом языке.

²⁵ Соображениями, изложенными в этом абзаце, я обязан А. Ридли [Ridley 2003].

жения; но можно сделать это также с точки зрения эстетического выражения. Вспомним: «теория персонажа», выдвинутая Дж. Левинсоном и рассмотренная выше как предполагаемая поправка к «теории сходства» С. Дэвиса, утверждает, что при восприятии эмоций в музыкальных фрагментах слушатель должен представить себе «неопределенного агента», или персонажа, субъекта, которому можно в воображении приписать эмоциональное состояние, потому что «если экспрессивная музыка... легко воспринимается как или как будто выражение и если, плюс к тому, выражению требуется выразитель, то при стандартном опыте переживания такой музыки персонажи или агенты просто *должны* предполагаться, пусть и в минимальной степени» [Levinson 2007: 201]²⁶.

Воображаемая проекция персонажа — ступень отстранения от восприятия в художественном произведении эмоционального состояния автора; в ней отражается постоянная оглядка на утверждение о «логической независимости». Но это ненужное осложнение, которое возникает только в определенных ситуациях. Представим, что я получил от друга написанное от руки письмо и нахожу, что его почерк выглядит «сердитым». Следуя Левинсону, я имею право спроецировать в воображении «персонажа» или «неопределенного агента», отличного от автора письма, которому я в воображении приписываю состояние гнева (Левинсон утверждает, что это обычно происходит бессознательно).

Но эти рекомендуемые или требуемые философские кульбиты указывают, что здесь что-то не так: ведь в повседневной жизни я непосредственно вижу, что мой друг рассержен, потому что его гнев проявляется, делается очевидным в его почерке. Только если я приму во внимание другие соображения (что из-за недавней травмы руки у него изменился почерк, или он притворяется рассерженным, чтобы манипулировать моими чувствами, или придумал новую игру в «притворный почерк» и т. д.), я отступлю на более осмотрительные и скептические позиции постулирова-

²⁶ Дж. Робинсон, как и Левинсон, полагает, что мы слышим экспрессивную музыку как выражение эмоций некоего персонажа [Robinson 2005: 320].

ния промежуточного «персонажа», а потом спрошу себя, в какой степени этот персонаж может быть тождествен моему другу. Напомним, что в главе 3 мы рассмотрели наблюдение Витгенштейна об обыденном понимании языкового символа:

Не то чтобы этот символ далее не мог быть истолкован, просто я этого не делаю [*Ich deute nicht*]. Я не истолковываю его, поскольку чувствую себя в нынешней картине как дома [*heimisch*]. Если я что-то толкую, то перехожу с одного уровня мысли на другой. [Витгенштейн 2020 § 234].

То есть я, можно сказать, чувствую себя как дома, видя, что гнев моего друга выражен в его почерке. Такое восприятие непосредственно и неинференциально, и я оказываюсь «изгнанным» из этого знакомого мира только в силу действия исключительных обстоятельств, которые вызывают у меня *желание* задавать вопросы и интерпретировать. Витгенштейн предлагает аналогично мыслить и в случае понимания музыкальной темы:

Понимание предложения в речи значительно более родственно пониманию темы в музыке, чем можно предположить. Я имею в виду вот что: понимание высказанного предложения и то, что принято называть пониманием музыкальной темы, по своему характеру куда ближе друг другу, чем думают [Витгенштейн 1994, 1: 228]²⁷.

Эта музыкальная фраза для меня жест. Она прокрадывается в мою жизнь. Я присваиваю ее («Культура и ценность») [Витгенштейн 1994, 1: 479].

В данном случае происходит то же самое: когда человек чувствует себя «как дома» в музыке, он слышит эмоцию *в самой* музыке, не испытывая скептической склонности искать объяснение или обоснование: «Когда тема, фраза внезапно говорит тебе

²⁷ «Философские исследования», § 527. См. также «Zettel», § 161, § 175, «Культура и ценность»: 420, 423, 458. Уподобление Витгенштейном музыки слышимому проявлению речевых актов развивает Дж. Левинсон [Levinson 2003].

что-то, ты не обязан объяснять себе, что произошло. Вдруг этот жест также становится доступным» [Витгенштейн 2001:105]²⁸.

6. Чем же порождаются философское различие между выражением эмоции и демонстрацией выражения эмоции или предположение о воображаемой проекции персонажа при переживании эмоционально экспрессивной музыки? Я утверждаю, что это, по сути, еще один вариант картезианства, постулируемый разрыв между внутренним ментальным состоянием и внешним, телесным или поведенческим, проявлением, так как наличие этого разрыва подразумевает, что внешнее проявление может быть отделено от эмоции, так что эмоция теперь отнесена к независимой и исключительно интроспективной внутренней сфере, а не к человеку в целом. Витгенштейновская альтернатива такому картезианству состоит в том, чтобы принять целостный взгляд на психологические понятия, в том числе понятие эмоций, как включающие в себя ментальные репрезентации, феноменологические и физиологические свойства и поведенческие диспозиции: «Отсюда следует вот что: только о живых людях и о том, что их напоминает (ведет себя таким же образом), можно говорить: они ощущают, видят, они слепы, глухи, находятся в сознании или без сознания» [Витгенштейн 1994, 1: 179].

Можно возразить, что в случаях притворства, физического недостатка (например, паралича лицевого нерва) и т. п. нам только *кажется*, что лицо человека выражает эмоцию (скажем, печаль): в таких случаях, как у бассет-хаунда, человеческое лицо демонстрирует выражение или *внешнее проявление* печали, но не выражает печаль *на самом деле*; хочется сказать, что сопутствующее внутреннее, ментальное состояние вовсе не печаль. Поэтому общая черта как ложных (неискренних и т. д.), так и истинных выражений эмоций — это просто одинаковое, ни с чем не связанное *внешнее проявление*, и познанию наблюдателя доступно только внешнее проявление, а не внутреннее эмоциональное состояние человека. Можно было бы далее экстраполировать этот

²⁸ См. также «Zettel», § 158.

ход рассуждений на эстетическое переживание произведений искусства, а также сделать вывод, что публике доступны только экспрессивные качества произведения искусства («характеристики эмоций по внешнему проявлению»), но само произведение искусства эмоций не выражает.

Отметим, что при таких возражениях ход мысли оппонента ведет к нежелательному следствию: мы вообще не можем знать, каково эмоциональное состояние другого, — в лучшем случае мы можем сделать об этом предположение с некоторой степенью уверенности, исходя из внешнего вида другого. Внешнее проявление — ложное или правдивое — всегда будет независимым эпистемическим посредником между наблюдателем и внутренним состоянием другого и, таким образом, всегда будет оставлять место скептицизму. Ошибка оппонента в том, что он понимает внешние проявления (ложное и правдивое) одинаково, а не допускает двух разных истолкований внешнего проявления: как демонстрации субъектом эмоционального состояния либо как возникающей у наблюдателя иллюзии такой демонстрации. Принятие этой альтернативной, дизъюнктивной концепции эмоционального выражения также показывает, насколько ошибочны рассуждения оппонента. Да, иногда выражение человеком эмоции неадекватно, но из этого *не следует*, что, когда оно адекватно (человек не притворяется, его лицевые мышцы в порядке и т. д.), внешность не отражает напрямую его эмоционального состояния и другой человек не воспринимает его эмоциональное состояние непосредственно по внешнему проявлению. С необходимыми поправками аналогичный аргумент может быть применен к выражению эмоции произведением искусства и опознанию этой эмоции реципиентами произведения искусства²⁹. Музыкальная тема, как и лицо, может иметь выражение, утверждает Витгенштейн, и это означает не просто демонстрацию

²⁹ Более подробно я развиваю этот аргумент в еще не опубликованной работе «К вопросу о дизъюнктивистской теории эстетического выражения» («Towards a Disjunctivist Conception of Aesthetic Expression»). Об эпистемическом дизъюнктивизме см. [McDowell 2009].

эмоциональной выразительности, а скорее выражение определенной эмоции.

Итак, я привел самостоятельные аргументы в пользу правдоподобия утверждения Толстого, что произведение искусства может выражать или передавать отчетливые эмоции — даже в трудном случае «чистой» музыки. Более того, мое разъяснение природы эмоций и роли нравственных эмоций в теории добродетели, интерпретируемой как теория чувствительности и неосентиментализм, обеспечивает теоретическую основу, достаточную, чтобы объяснить, как произведение искусства может передавать нравственные эмоции или вызывать их у реципиента. Таким образом, моя реконструкция в этой и двух предыдущих главах также подтверждает высказывание Витгенштейна, процитированное в начале этого исследования: «У Толстого с его пустым теоретизированием по поводу того, как произведение искусства передает “чувства”, можно *многому* научиться».

Заключение

Цель музыки — передать чувства.

В связи с этим мы вполне можем сказать: «У него сейчас такое же выражение лица, как прежде», хотя результаты измерения в том и другом случаях различны.

Как мы пользуемся словами «одно и то же выражение лица»?

— Как узнают, что некто употребил их правильно?

А знаю ли я, что я употребил их правильно?

Витгенштейн¹

Теперь мы можем вернуться к Толстому и изложить его теорию исходя из нашей реконструкции. Его программное определение в «Что такое искусство?» таково:

Вызвать в себе раз испытанное чувство и, вызвав его в себе, посредством движений, линий, красок, звуков, образов, выраженных словами, передать это чувство так, чтобы другие испытали то же чувство, — в этом состоит деятельность искусства. Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их (30: 65) (курсив Л. Т.).

Эстетические средства, которые Толстой перечисляет и обобщает как «внешние знаки», следует понимать как условности художественных средств, форм и жанров — это искусственные в значении «неестественные», но не в значении «неподлинные» виды выражения эмоционального состояния художника, которое

¹ «Культура и ценность» [Витгенштейн 1994, 1: 447].

по умолчанию и выражается произведением искусства (или соответствующей частью произведения искусства), и их только деривативно, контекстуально можно отнести к экспрессивным свойствам или воображаемому «персонажу» произведения².

Нечто подобное Витгенштейн говорит об архитектуре как виде искусства: «Архитектура — своего рода жест. Не всякое целесообразное человеческое движение — жест. Так же, как не всякое здание, отвечающее цели, — архитектура» [Витгенштейн 1994, 1: 451]. О музыке же он пишет: «Я напеваю ее [мелодию] с вполне определенным выражением». Это выражение не является чем-то, что можно отделить от самого фрагмента. Это — другое понятие. (Другая игра.)» [Там же: 267]. И еще категоричнее: «У темы есть выражение лица, весьма похожее на выражение человеческого лица» [Витгенштейн 2001: 76]. Таким образом, для Витгенштейна произведение искусства (по крайней мере отчасти) конституируется тем, что оно, по аналогии с человеческими выразительными жестами, служит выразительным жестом: эстетические и человеческие жесты понимаются в одинаковой целостности³. Поскольку выразительность произведения искусства состоит в его эмоциональных, зависимых от реакции свойствах, аудитория переживает эмоции непосредственно и неинференциально и, следовательно, воспринимает эмоции художника⁴ (или «персонажа» как его производного) *внутри* произведения, как самовыражение автора:

² Теория «персонажа» может оказаться востребованной в случае коллективного или спорного авторства. Вспомним, что два толстовских примера успешных произведений искусства — это традиционная крестьянская свадебная песня и шаманское драматическое представление (см. главу 3, раздел 2) — в этих случаях у публики может возникнуть потребность спроецировать для себя персонажа или воображаемого автора.

³ Вопреки мнению Р. Скрутона [Scruton 2004], который утверждает, что Витгенштейн отстаивает исключительно экспрессивность искусства и отрицает, что искусство способно выражать эмоции.

⁴ «Вот одна из таких возможностей: я слышу, что кто-то пишет картину “Бетховен за сочинением Девятой симфонии”. Я мог бы с легкостью представить себе все, что будет на этой картине. А что, если кто-то попытается изобразить, как смотрелся бы Гете за сочинением Девятой симфонии? Здесь

Такие понятия, обозначаемые словами «помпезный» или «величественный», могут быть выражены с помощью мимики. Различное выражение лица создает более подвижные и разнообразные дескрипции, чем это можно было бы сделать с помощью прилагательных. Если я называю отрывок из Шуберта меланхолическим, это подобно тому, как я придал бы ему определенное выражение лица [Витгенштейн 2002: 38–39].

Из теории нравственных эмоций, рассмотренной в главе 7, следует, что произведения искусства могут «заражать» аудиторию определенными моральными эмоциями двумя способами. Произведения для маленьких детей должны выражать «базовые», надкультурные эмоции (наша реконструкция «всемирных» чувств Толстого), которые, по мере взросления ребенка, будут окультуриваться и разветвляться, включая в себя более изощренные когнитивные аспекты, благодаря чему эмоции будут более тонко конкретизироваться, приобретая выраженный нравственный характер. Эти более утонченные и когнитивно разветвленные эмоции, которые уже могут включать в себя специфические модуляции определенной культуры, соответствуют в моей реконструкции «религиозным чувствам» Толстого.

Таким образом, на основе базовой эмоции гнева будут, благодаря эстетическому и неэстетическому внушению, развиваться более нравственно тонкие эмоции — такие, как негодование, чувство оскорбленного достоинства, праведное возмущение и т. д. Мое понимание главных эмоций, в особенности нравственных эмоций, как единственных в своем роде состояний, в которых неразрывно слиты когнитивное, конативное, поведенческо-диспозиционное, физиологическое и феноменологическое измерения, и их роли в теории добродетели как теории чувстви-

я не сумел бы представить себе ничего, что не выглядело бы неуклюжим и смешным» [Витгенштейн 1994, 1: 268]. «Познакомившись со стилем композитора, я слышу его мелодию совершенно по-другому. Раньше я мог бы назвать ее, например, радостной, но теперь чувствую, что это выражение великого страдания. Теперь я описываю ее по-другому, ассоциирую ее с совершенно другими сущностями» [Wittgenstein 1982, 1: § 774].

тельности полностью удовлетворяет этому эволюционному объяснению. Таким образом эстетический экспрессивизм как чувственное восприятие нравственных эмоций в эстетическом переживании способен воспитывать добродетель и, следовательно, попадать под категорию искусства, по знаменитому определению Ф. Шиллера, «как нравственного учреждения». Такое воспитание неизбежно будет контингентным, обусловленным как свойствами конкретных произведений искусства, так и конкретными характерами реципиентов, потому что общей моделью здесь служит не столько усвоение принципов, норм или правил, сколько выработка навыка — практической, нравственно-эмоциональной отзывчивости. Именно в этой неизбежной контингентности и состоит «нищезанесенная угроза», которую Толстой усмотрел в шопенгауэровской концепции деконтекстуализированного воздействия музыкальных эмоций и которая побудила его вернуться к семантическому платонизму. Нам же следует понимать это воспитание навыка как непосредственную, неинференциальную эмоциональную реакцию на нравственно значимые свойства ситуации, человека или поступка.

Отступление к интерпретации, то есть эксплицитному обоснованию нравственно-эмоционального отклика, обычно в форме выявления доказуемого сходства между эстетическим выражением и человеческим выражением, может иметь место только в случае, если непосредственного понимания не произошло или если его оправданность ставится под сомнение контекстом, побуждающим к принятию скептической точки зрения. Это значит, что только очень конкретные контексты будут побуждать или вызывать волю к интерпретации, что, в свою очередь, может побудить к потенциально бесконечному поиску «последнего» обоснования — поиску, проистекающему из дерридианского семантического скептицизма.

Но если такое произойдет, мы уже не будем думать и чувствовать вместе с Толстым и Витгенштейном, а скорее останемся без них.

Источники

Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений в 90 томах [юбилейное издание 1828–1928] / Под общ. ред. В. Г. Черткова. М.; Л.: Госиздат, 1928–1958.

Библиография

Автономова 2000 — Автономова Н. С. Деррида и грамматология // Деррида Ж. О грамматологии / Пер. Н. Автономовой. М.: Ad marginem, 2000. С. 7–110.

Аристотель 1983 — Аристотель. Сочинения: в 4 т. М.: Мысль, 1983.

Биллингтон 2001 — Биллингтон Дж. Икона и топор: Опыт истолкования истории русской культуры / Пер. с англ. С. Ильина, И. Гуровой и др. М.: Рудомино, 2001.

Витгенштейн 1994 — Витгенштейн Л. Философские работы. Часть 1, 2 / Пер. с нем. М. С. Козловой, Ю. А. Асеева. М.: Гнозис, 1994.

Витгенштейн 2002 — Витгенштейн Л. Лекции и разговоры об эстетике, психологии и религиозной вере / Пер. В. Прозерского // Современная западноевропейская и американская эстетика. М.: Книжный дом Университет, 2002. С. 40–41.

Витгенштейн 2007 — Витгенштейн Л. Заметки по основаниям математики. Ч. VI / Пер. с нем. В. Суровцева, В. Ладова // Эпистемология и философия науки. 2007. Т. 12. № 2. С. 220–240.

Витгенштейн 2008 — Витгенштейн Л. Голубая и коричневая книги / Пер. с нем. В. Суровцева, В. Иткина. Новосибирск: Сибирское университетское издательство, 2008.

Витгенштейн 2009 — Витгенштейн Л. Дневники 1914–1916 / Пер. с нем. А. Суровцева. М.: Канон+, 2009.

Витгенштейн 2020 — Витгенштейн Л. Zettel / Пер. с нем. В. Анашвили. М.: Ad Marginem 2020.

Ганслик 2021 — Ганслик Э. О музыкально-прекрасном / Пер. с нем. Г. Лароша. М.: УРСС, 2021.

Гегель 1968–1973 — Гегель Г. Лекции по эстетике: в 3 т. / Пер. с нем. Б. Столпнера. М.: Искусство, 1968–1973.

Гинзбург 1977 — Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л.: Художественная литература, 1977.

Гольденвейзер 1939 — Гольденвейзер А. Б. Толстой и музыка // Литературное наследство. Т. 37–38. М.: АН СССР, 1939. № 591–594.

Гудзий 1936 — Гудзий Н. К. Послесловие к «Крейцеровой сонате» // Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений, юбилейн. изд. Т. 27. М.: Госиздат, 1936. С. 561–624.

Гуссерль 2001 — Гуссерль Э. Логические исследования. Ч. 2 (1) // Гуссерль Э. Собрание сочинений. Т. III (I) / Пер. В. Молчанова. М.: Дом интеллектуальной книги, 2001.

Деррида 1991 — Деррида Ж. Шпоры. Стили Ницше / Пер. с франц. А. Гараджи // Философские науки. 1991. № 2–3. С. 116–142 (№2); 114–129 (№ 3).

Деррида 1996 — Деррида Ж. Подпись — событие — контекст / Пер. В. Мароши // Дискурс. Коммуникация, образование, культура. 1996. № 1. С. 39–55.

Деррида 1999а — Деррида Ж. «Голос и феномен» и другие работы по теории знака Гуссерля / Пер. С. Кашиной, В. Сулова. СПб.: Алетейя, 1999.

Деррида 1999б — Деррида Ж. *Différance* / Пер. Е. Гурко // Гурко Е. Н. Тексты деконструкции. Томск: Водолей, 1999. С. 124–158.

Деррида 2000 — Деррида Ж. О грамматологии / Пер. Н. Автономовой. М.: Ad marginem, 2000.

Джеймс 1902 — Джеймс У. Научные основы психологии / Пер. с англ. под ред. Л. Оболенского. СПб.: Санкт-Петербургская электропечатня, 1902.

Джеймс 2002 — Джеймс У. Что такое эмоция? // Общая психология: Тексты: в 3 т. Т. 2. Кн. 1 / Пер. с англ. Ред. В. Петухов. М.: УМК «Психология»; Генезис, 2002. С. 456–465.

Жданов 1967 — Жданов В. А. От «Анны Карениной» к «Воскресению». М.: Книга, 1967.

Кант 1994 — Кант И. Критика способности суждения / Пер. с нем.; ред. М. Левина. М.: Искусство, 1994.

Коллингвуд 1999 — Коллингвуд Р. Принципы искусства / Пер. с англ. А. Г. Раскина; ред. Е. И. Стафьева. М.: Языки русской культуры, 1999.

Крипке 2005 — Крипке С. Витгенштейн о правилах и индивидуальном языке / Пер. В. Ладова, В. Суровцева. Томск: Изд-во Томского университета, 2005.

Ланге 1896 — Ланге К. Эмоции: Психофизиологический этюд / Пер. В. Линда. М.: маг. «Книжное дело», 1896.

Лиотар 1997 — Лиотар Ж.-Ф. Возвышенное и авангард / Пер. с франц. В. Мазина // *Метафизические исследования*. 1997. № 4. С. 224–241.

Ломунов 1972 — Ломунов К. Н. Эстетика Льва Толстого. М.: Современник, 1972.

Лотман 2002 — Лотман Ю. М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. СПб.: Искусство, 2002. С. 233–254.

Мейлах 1973 — Русская повесть XIX века: История и проблематика / Ред. Б. С. Мейлах. Л.: Наука, 1973.

Монк 2018 — Монк Р. Людвиг Витгенштейн. Долг гения / Пер. с англ. А. Васильевой. М.: Дело, 2018.

Ницше 1990 — Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. / Пер. с нем. Ю. М. Антоновского, Н. Полилова и др.; ред. К. Свасьян. М.: Мысль, 1990.

О возвышенном 1966 — О возвышенном // Пер. с древнегреч. Н. Чистяковой. М.: Наука, 1966.

Опульская 1979 — Опульская Л. Д. Лев Николаевич Толстой: Материалы к биографии с 1886 по 1892 год. М.: Наука, 1979.

Остин 1987 — Остин Дж. Л. Чужое сознание / Пер. с англ. М. Дмитриховской // *Философия, логика, язык* / Ред. Д. Горский, В. Петров. М.: Прогресс, 1987. С. 48–95.

Скафтымов 1972 — Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. М.: Художественная литература, 1972.

Смит 1997 — Смит А. Теория нравственных чувств / Пер. с англ. и подгот. текста А. Грязнова. М.: Республика, 1997.

Сонтаг 2014 — Сонтаг С. Против интерпретации / Пер. В. Голышева // Сонтаг С. Против интерпретации и другие эссе. М.: Ad Marginem Press, 2014.

Толстой 1939 — Толстой Л. Н. О том, что называется искусством // *Литературное наследство: в 104 т. Т. 37–38*. М.: АН СССР, 1939. С. 60–80.

Хабермас 1987 — Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне / Пер. с нем. М. Беляева и др. М.: Весь мир, 2003.

Хайдеггер 2003 — Хайдеггер М. Бытие и время / Пер. с нем. В. Библихина. Харьков: Фолио, 2003.

Шопенгауэр 1993 — Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / Пер. с нем. под ред. М. Левиной. Кн. 1, 2. М.: Наука, 1993.

Шопенгауэр 2001 — Шопенгауэр А. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Терра — Книжный клуб, Республика, 2001.

Эйхенбаум 1935 — Эйхенбаум Б. М. Толстой и Шопенгауэр: К вопросу о создании «Анны Карениной» // Литературный современник. 1935. № 11. С. 134–149.

Эйхенбаум 1974 — Эйхенбаум Б. М. Лев Толстой. Семидесятые годы. Л.: Художественная литература, 1974.

Эйхенбаум 2009 — Эйхенбаум Б. М. Работы о Толстом. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2009.

Юм 1996 — Юм. Д. Сочинения: в 2 т. / Пер. с англ. С. Церетели. М.: Мысль, 1996.

Abrams 1971 — Abrams M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York: Oxford UP, 1971.

Adams, Aizawa — Adams F., Aizawa K. *Causal Theories of Mental Content* // *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. URL: <http://plato.stanford.edu/entries/content-causal/> (дата обращения: 27.11.2020).

Adams, Aizawa 1992 — Adams F., Aizawa K. «X» Means X: Semantics Fodor-Style // *Minds and Machines*. 1992. № 2. P. 175–183.

Alexandrov 2004 — Alexandrov V. E. *Limits to Interpretation: The Meanings of «Anna Karenina»*. Madison: University of Wisconsin Press, 2004.

Altieri 2011 — Altieri Ch. *Cavell and Wittgenstein on Morality: The Limits of Acknowledgment* // *Stanley Cavell and Literary Studies: Consequences of Skepticism* / Ed. by R. Eldridge and B. Rhie. London: Continuum, 2011. P. 62–77.

Anscombe 2000 — Anscombe G. E. M. *Intention*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 2000.

Baehr 1976 — Baehr S. *Art and «The Kreutzer Sonata»: A Tolstoian Approach* // *Canadian-American Slavic Studies*. 1976. № 10. P. 39–46. [То же]: *Tolstoy's Short Fiction* / Ed. by M. Katz. New York: W. W. Norton, 1991. P. 448–456.

Bagnoli 2011 — Bagnoli C. *Introduction* // *Morality and the Emotions* / Ed. by C. Bagnoli. Oxford: Oxford UP, 2011. P. 1–21.

Baier 1990 — Baier A. *What Emotions Are About* // *Philosophical Perspectives*. 1990. V. 4. P. 1–29.

Barran 1992 — Barran Th. Rousseau's Political Vision and Tolstoy's «What Is Art?» // *Tolstoy Studies Journal*. 1992. V. 5. P. 1–12.

Bennett et al. 2007 — Bennett M. R. et al. *Neuroscience and Philosophy: Brain, Mind, and Language*. New York: Columbia UP, 2007.

Bennett, Hacker 2003 — Bennett M. R., Hacker P. M. S. *Philosophical Foundations of Neuroscience*. Oxford: Blackwell, 2003.

Blackburn 1993 — Blackburn S. *Essays in Quasi-Realism*. New York: Oxford UP, 1993. P. 149–165.

Blackburn 1994 — Blackburn S. *The Oxford Dictionary of Philosophy*. Oxford: Oxford UP, 1994.

Boghossian 2007 — Boghossian P. *Explaining Musical Experience // Philosophers on Music: Experience, Meaning, Work / Ed. by K. Stock*. Oxford: Oxford UP, 2007. P. 117–129.

Booth 1988 — Booth W. *The Company We Keep*. Berkeley: University of California Press, 1988.

Bouwsma 1954 — Bouwsma O. K. *The Expression Theory of Art // Aesthetics and Language / Ed. by W. Elton*. Oxford: Blackwell, 1954. P. 73–99.

Brandom 2000 — Brandom R. *Insights and Blindspots of Reliabilism // R. Brandom. Articulating Reasons: An Introduction to Inferentialism*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 2000. P. 97–122.

Brennan 2004 — Brennan T. *The Transmission of Affect*. Ithaca, N. Y.: Cornell UP, 2004.

Brink 1989 — Brink D. *Moral Realism and the Foundations of Ethics*. Cambridge: Cambridge UP, 1989.

Budd 1985 — Budd M. *Music and the Emotions: The Philosophical Theories*. London: Routledge and Kegan Paul, 1985.

Budd 1995 — Budd M. *The Values of Art: Pictures, Poetry, and Music*. London: Allen Lane, Penguin Press, 1995.

Burnyeat 1980 — Burnyeat M. F. *Aristotle on Learning to Be Good // Essays on Aristotle's Ethics / Ed. by A. O. Rorty*. Berkeley: University of California Press, 1980. P. 69–92.

Carroll 1999 — Carroll N. *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*. London: Routledge, 1999.

Casati, Tappolet 1998 — *Response-Dependence / Ed. by R. Casati, Ch. Tappolet*. Stanford: CLSI Publications, 1998.

Cavell 1976 — Cavell S. *Must We Mean What We Say?* Cambridge: Cambridge UP, 1976.

Cavell 1979 — Cavell S. *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*. Oxford: Oxford UP, 1979.

Clough, Halley 2007 — *The Affective Turn: Theorizing the Social* / Ed by P. T. Clough, J. Halley. Durham, N. C.: Duke UP, 2007.

Coetzee 1985 — Coetzee J. M. *Confession and Double Thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky* // *Comparative Literature*. 1985. V. 37. P 193–232.

Conant 1989 — Conant J. *Must We Show What We Cannot Say?* // *The Senses of Stanley Cavell* / Ed. by R. Fleming, M. Payne. Lewisburg: Bucknell UP, 1989. P. 242–283.

Conant 2004 — Conant J. *Varieties of Scepticism* // *Wittgenstein and Scepticism* / Ed. by D. McManus. New York: Routledge, 2004. P. 97–136.

Connolly 2002 — Connolly W. E. *Neuropolitics: Thinking, Culture, Speed*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

Crane 1998 — Crane T. *Intentionality as the Mark of the Mental* // *Current Issues in Philosophy of Mind* / Ed. by A. O'Hear. Cambridge: Cambridge UP, 1998. P. 229–251.

Crane 2003 — Crane T. *The Mechanical Mind: A Philosophical Introduction to Minds, Machines and Mental Representation*. London: Routledge, 2003.

D'Arms 2005 — D'Arms J. *Two Arguments for Sentimentalism* // *Philosophical Issues*. 2005. Vol. 15. P. 1–21.

D'Arms, Jacobson 2000 — D'Arms J., Jacobson D. *Sentiment and Value* // *Ethics*. 2000. Vol. 110. P. 722–748.

D'Arms, Jacobson 2003 — D'Arms J., Jacobson D. *The Significance of Recalcitrant Emotion (or Anti-Quasijudgmentalism)* // *Philosophy and the Emotions* / Ed. by A. Hatzimoysis. Cambridge: Cambridge UP, 2003. P. 127–136.

D'Arms, Jacobson 2006a — D'Arms J., Jacobson D. *Sensibility Theory and Projectivism* // *The Oxford Handbook of Ethical Theory* / Ed. by D. Copp. Oxford: Oxford UP, 2006. P. 186–218.

D'Arms, Jacobson 2006b — D'Arms J., Jacobson D. *Anthropocentric Constraints on Human Value* // *Oxford Studies in Metaethics*. 2006. № 1. P. 99–126.

D'Arms, Jacobson 2010 — D'Arms J., Jacobson D. *Sentimental Values and the Instability of Affect* // *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion* / Ed. by P. Goldie. Oxford: Oxford UP, 2010. P. 585–613.

Damasio 1994 — Damasio A. R. *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*. New York: Putnam, 1994.

Damasio 2003 — Damasio A. *Looking for Spinoza: Joy, Sorrow, and the Feeling Brain*. New York: Harourt, 2003.

Damasio 2004 — Damasio A. *William James and the Modern Neurobiology of Emotion // Emotion, Evolution and Rationality* / Ed. by D. Evans, P. Cruse. Oxford: Oxford UP, 2004. P. 3–14.

Darwall 1998 — Darwall S. *Empathy, Sympathy, Care // Philosophical Studies*. 1998. Vol. 89. P. 261–282.

Darwall et al. 1992 — Darwall S., Gibbard A., Railton A. *Toward Fin de Siècle Ethics: Some Trends // Philosophical Review*. 1992. Vol. 101. P. 115–189.

Davies 1994 — Davies S. *Musical Meaning and Expression*. Ithaca, N. Y.: Cornell UP, 1994.

Davies 2003 — Davies S. *Themes in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford UP, 2003.

Davies 2006 — Davies S. *Artistic Expression and the Hard Case of Pure Music // Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art* / Ed. by M. Kieran. Oxford: Blackwell, 2006. P. 179–191.

Davison 1978 — Davison R. M. *Wittgenstein and Tolstoy // Wittgenstein and His Impact on Contemporary Thought* / Ed. by E. Leinfellner et al. Vienna: Hölder, Pichler, Tempsky, 1978. P. 50–53.

De Sousa 1987 — De Sousa R. *The Rationality of Emotion*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1987.

Deigh 2008 — Deigh J. *Emotions, Values, and the Law*. Oxford: Oxford UP, 2008.

Deigh 2012 — Deigh J. *Concepts of Emotions // The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion* / Ed. by P. Goldie. Oxford: Oxford UP, 2012. P. 17–40.

Denner 2003 — Denner M. A. *Accidental Art: Tolstoy's Poetics of Unintentionality // Philosophy and Literature*. 2003. Vol. 27. P. 284–303.

Deonna, Teroni 2012 — Deonna J., Teroni F. *The Emotions: A Philosophical Introduction*. London: Routledge, 2012.

Derrida 1988 — Derrida J. *Limited Inc.* // Transl. by S. Weber and J. Mehlman. Evanston, Ill.: Northwestern UP, 1988.

Derrida 1992 — Derrida J. *The Force of Law: The 'Mystical Foundation of Authority' // Deconstruction and the Possibility of Justice* / Ed. by D. Cornell et al. New York: Routledge, 1992. P. 3–67.

Dewey 1934 — Dewey J. *Art as Experience*. New York: Putnam's, 1934.

Diamond 2000 — Diamond C. *Ethics, Imagination and the Method of Wittgenstein's Tractatus // The New Wittgenstein* / Ed. by A. Crary, R. Read. London: Routledge, 2000. P. 149–173.

Diffey 1985 — Diffey T. J. *Tolstoy's «What Is Art?»*. London: Croom Helm, 1985.

Dixon 2003 — Dixon Th. *From Passions to Emotions: The Creation of a Secular Psychological Category*. Cambridge: Cambridge UP, 2003.

Döring 2007 — Döring S. *Seeing What to Do: Affective Perception and Rational Motivation* // *Dialectica*. 2007. Vol. 61. P. 363–394.

Dretske 1988 — Dretske F. *Explaining Behavior: Reasons in a World of Causes*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1988.

Ducasse 1966 — Ducasse C. J. *The Philosophy of Art*. New York: Dover, 1966.

Dunn et al. 2006 — Dunn B. D., Dalgleish T., Lawrence A. D. *The Somatic Marker Hypothesis: A Critical Evaluation* // *Neuroscience and Biobehavioral Reviews*. 2006. Vol. 30. P. 239–271.

Ekman 1971 — Ekman P. *Universals and Cultural Differences in Facial Expressions of Emotion* // *Nebraska Symposium on Motivation 1971* / Ed. J. Cole. Lincoln: University of Nebraska Press, 1971. P. 207–283.

Ekman 1980 — Ekman P. *Biological and Cultural Contributions to Body and Facial Movement in the Expression of Emotions* // *Explaining Emotions* / Ed. by A. O. Rorty. Berkeley: University of California Press, 1980. P. 73–102.

Ekman 1984 — Ekman P. *Expression and the Nature of Emotion* // *Approaches to Emotion* / Ed. by K. Scherer, P. Ekman. Hillsdale, N. J.: Lawrence Erlbaum, 1984. P. 319–343.

Ekman 1994 — Ekman P. *All Emotions Are Basic* // *The Nature of Emotion: Fundamental Questions* / Ed. by P. Ekman, R. Davidson. New York: Oxford UP, 1994. P. 15–19.

Emerson 2002 — Emerson C. *Tolstoy's Aesthetics* // *Cambridge Companion to Tolstoy* / Ed. by D. Tussing Orwin. Cambridge: Cambridge UP, 2002. P. 237–251.

Engelmann 1967 — Engelmann P. *Letters from Ludwig Wittgenstein: With a Memoir*. Oxford: Oxford UP, 1967.

Feagin 1996 — Feagin S. *Reading with Feeling: The Aesthetics of Appreciation*. Ithaca, N. Y.: Cornell UP, 1996.

Felman 1997 — Felman Sh. *Forms of Judicial Blindness, or the Evidence of What Cannot Be Seen: Traumatic Narratives and Legal Repetitions in the O. J. Simpson Case and in Tolstoy's The Kreutzer Sonata* // *Critical Inquiry*. 1997. Vol. 23. P. 738–788.

Ferrara 1996 — Ferrara L. *Schopenhauer on Music as the Embodiment of Will* // *Schopenhauer, Philosophy, and the Arts* / Ed. by D. Jacquette. Cambridge: Cambridge UP, 1996. P. 183–199.

Ficker 1954 — Ficker L. von. *Rilke und der unbekannte Freund* // *Der Brenner*. 1954. № 18. P. 234–248.

Finkelstein 2003 — Finkelstein D. H. *Expression and the Inner*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 2003.

Fischer 1989 — Fischer M. *Stanley Cavell and Literary Skepticism*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

Fodor 1990 — Fodor J. *A Theory of Content and Other Essays*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990.

Fogelin 1995 — Fogelin R. *Wittgenstein*. New York: Routledge, 1995.

Forbes 2002 — Forbes G. *Skepticism and Semantic Knowledge // Rule-Following and Meaning / Ed. by A. Miller, C. Wright*. Montreal: McGill-Queen's UP, 2002. P. 16–27.

Friedlander 2001 — Friedlander E. *Signs of Sense: Reading Wittgenstein's «Tractatus»*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 2001.

Frijda 1986 — Frijda N. H. *The Emotions*. Cambridge: Cambridge UP, 1986.

Gasché 1986 — Gasché R. *The Tain of the Mirror*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1986.

Gasché 1994 — Gasché R. *Inventions of Difference: On Jacques Derrida*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1994.

Gibbard 1990 — Gibbard A. *Wise Choices, Apt Feelings: A Theory of Normative Judgment*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1990.

Gibson 2007 — Gibson J. *Fiction and the Weave of Life*. Oxford: Oxford UP, 2007.

Glover 2000 — Glover J. *Anna Karenina and Moral Philosophy // Well-Being and Morality: Essays in Honour of James Griffin / Ed. by R. Crisp, B. Hooker*. New York: Oxford UP, 2000. P. 159–176.

Goldie 2000 — Goldie P. *The Emotions: A Philosophical Exploration*. Oxford: Clarendon, 2000.

Goldie 2004 — Goldie P. *Emotion, Reason, and Virtue // Emotion, Evolution, and Rationality / Ed. by D. Evans, P. Cruse*. Oxford: Oxford UP, 2004. P. 249–267.

Goldie 2007 — Goldie P. *Seeing What Is the Kind Thing to Do: Perception and Emotion in Morality // Dialectica*. 2007. Vol. 61. P. 347–361.

Goldie 2011a — Goldie P. *Grief: A Narrative Account // Ratio*. 2011. Vol. 24. P. 119–137.

Goldie 2011b — Goldie P. *Intellectual and Religious Emotions // Faith and Philosophy: Journal of the Society of Christian Philosophers*. 2011. Vol. 28. P. 93–101.

Gordon 1987 — Gordon R. *The Structure of Emotions: Investigations in Cognitive Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Gracyk, Kania 2011 — *The Routledge Companion to Philosophy and Music* / Ed. by A. Gracyk, T. Kania. New York: Routledge, 2011.

Graham 2005 — Graham G. *Philosophy of the Arts: An Introduction to Aesthetics*. London: Routledge, 2005.

Greenspan 1988 — Greenspan P. *Emotions and Reasons: An Inquiry into Emotional Justification*. New York: Routledge, 1988.

Greenwood 1995 — Greenwood E. B. *Tolstoy, Wittgenstein, Schopenhauer: Some Connections // Tolstoy and Britain* / Ed. by W. Gareth Jones. Oxford: Berg, 1995. P. 239–249.

Gregg, Seigworth 2010 — *The Affect Theory Reader* / Ed. by M. Gregg, G. Seigworth. Durham, N. C.: Duke UP, 2010.

Griffiths 1997 — Griffiths P. E. *What Emotions Really Are: From Evolution to Social Construction*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

Gumbrecht 2012 — Gumbrecht H. U. *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature*. Stanford, Calif.: Stanford UP, 2012.

Gustafson 1986 — Gustafson R. *Leo Tolstoy: Resident and Stranger*. Princeton, N.J.: Princeton UP, 1986.

Habermas 1979 — Habermas J. *Communication and the Evolution of Society* / Transl. by Th. McCarthy. Boston: Beacon Books, 1979.

Hall 2002 — Hall R. *Schopenhauer: Music and the Emotions // Schopenhauer-Jahrbuch*. 2002. Vol. 83. P. 151–161.

Hammer 2002 — Hammer E. *Stanley Cavell: Skepticism, Subjectivity, and the Ordinary*. Cambridge, Eng.: Polity, 2002.

Hatfield et al. 1994 — Hatfield E., Cacioppo J. T., Rapson R. L. *Emotional Contagion*. New York: Cambridge UP, 1994.

Haugeland 1998 — Haugeland J. *The Intentionality All-Stars // Having Thought: Essays in the Metaphysics of Mind*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1998. P. 127–170.

Helm 2001 — Helm B. *Emotions and Practical Reason: Rethinking Evaluation and Motivation // Noûs*. 2001. Vol. 35. P. 190–213.

Herman 1997 — Herman D. *Stricken by Infection: Art and Adultery in Anna Karenina and Kreutzer Sonata // Slavic Review*. 1997. Vol. 56. P. 14–36.

Jacobson 2005 — Jacobson D. *Seeing by Feeling: Virtues, Skills, and Moral Perception // Ethical Theory and Moral Practice*. 2005. № 8. P. 387–409.

Jahn 1975 — Jahn G. R. *The Aesthetic Theory of Leo Tolstoy's What Is Art?* // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1975. Vol. 34. P. 59–65.

Jahn 1981 — Jahn G. R. *The Image of the Railroad in Anna Karenina // Slavic and East European Journal*. 1981. Vol. 25. P. 1–10.

Janaway 1989 — Janaway Ch. *Self and World in Schopenhauer's Philosophy*. Oxford: Clarendon, 1989.

Janik, Toulmin 1973 — Janik A., Toulmin S. *Wittgenstein's Vienna*. New York: Simon and Schuster, 1973.

Kania 2012 — Kania A. *The Philosophy of Music* // *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. URL: <http://plato.stanford.edu/entries/music/> (дата обращения: 29.11.2020).

Kaufman 1956 — Kaufman W. *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*. New York: Meridian Books, 1956.

Kenny 1963 — Kenny A. *Action, Emotion and Will*. London: Routledge and Kegan Paul, 1963.

Kivy 1980 — Kivy P. *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*. Princeton, N. J.: Princeton UP, 1980.

Kivy 1989 — Kivy P. *Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions*. Philadelphia: Temple UP, 1989.

Kivy 2001 — Kivy P. *New Essays on Musical Understanding*. Oxford: Oxford UP, 2001.

Knapp 1991 — Knapp L. *Tolstoy on Musical Mimesis: Platonic Aesthetics and Erotics in «The Kreutzer Sonata»* // *Tolstoy Studies*. 1991. № 3. P. 25–42.

Knowles 1978 — Knowles A. V. *Russian Views of Anna Karenina, 1875–1878* // *Slavic and East European Journal*. 1978. Vol. 22. P. 301–312.

Kopper 1989 — Kopper J. *Tolstoy and the Narrative of Sex: A Reading of «Father Sergius», «The Devil», and «The Kreutzer Sonata»* // *In the Shade of the Giant: Essays on Tolstoy* / Ed. by H. McLean. Berkeley: University of California Press, 1989. P. 158–186.

Kosman 1980 — Kosman L. A. *Being Properly Affected: Virtues and Feelings in Aristotle's Ethics* // *Essays on Aristotle's Ethics* / Ed. by A. O. Rorty. Berkeley: University of California Press, 1980. P. 103–116.

Lazarus 1982 — Lazarus R. *Thoughts on the Relations between Emotion and Cognition* // *American Psychologist*. 1982. Vol. 32. P. 1019–1024.

Lazarus 1994 — Lazarus R. *Appraisal: The Long and Short of It* // *The Nature of Emotion: Fundamental Questions* / Ed. by P. Ekman, R. Davidson. New York: Oxford UP, 1994. P. 208–216.

LeDoux 1996 — LeDoux J. *The Emotional Brain: The Mysterious Underpinnings of Emotional Life*. New York: Simon and Schuster, 1996.

Levinson 1990 — Levinson J. *Music, Art, and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics*. Ithaca, N. Y.: Cornell UP, 1990.

Levinson 1996 — Levinson J. *The Pleasures of Aesthetics*. Ithaca, N. Y.: Cornell UP, 1996.

Levinson 1997 — Levinson J. *Emotion in Response to Art: A Survey of the Terrain // Emotion and the Arts* / Ed. by M. Hjort, S. Laver. New York: Oxford UP, 1997. P. 20–34.

Levinson 2003 — Levinson J. *Musical Thinking // Midwest Studies in Philosophy*. 2003. Vol. 27. P. 59–68.

Levinson 2006 — Levinson J. *Musical Expressiveness as Hearability-as-Expression // Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art* / Ed. by M. Kieran. Oxford: Blackwell, 2006. P. 192–206.

Leys 2011 — Leys R. *The Turn to Affect: A Critique // Critical Inquiry*. 2011. Vol. 37. P. 434–472.

Loewer 1987 — Loewer B. *From Information to Intentionality // Synthese*. 1987. Vol. 70. P. 287–317. London: Routledge, 2005.

Lovibond 2002 — Lovibond S. *Ethical Formation*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 2002.

Lurz 2009 — *The Philosophy of Animal Minds* / Ed. by R. W. Lurz. Cambridge, Eng.: Cambridge UP, 2009.

Lyons 1980 — Lyons W. *Emotion*. Cambridge: Cambridge UP, 1980.

Lyotard 1973 — Lyotard J.-F. *Des dispositifs pulsionnels*. Paris: Union générale d'éditions, 1973.

Mackie 1977 — Mackie J. L. *Ethics: Inventing Right and Wrong*. Harmondsworth, Eng.: Penguin, 1977.

Mandelker 1993 — Mandelker A. *Framing «Anna Karenina»: Tolstoy, the Woman Question, and the Victorian Novel*. Columbus: Ohio UP, 1993.

Marks 1982 — Marks J. *A Theory of Emotion // Philosophical Studies*. 1982. Vol. 42. P. 227–242.

Massumi 2002 — Massumi B. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham, N. C.: Duke UP, 2002.

Massumi 2005 — Massumi B. *Fear (The Spectrum Said) // Positions*. 2005. Vol. 13. P. 31–48.

Matravers 1998 — Matravers D. *Art and Emotion*. Oxford: Oxford UP, 1998.

Matravers 2007 — Matravers D. *Expression in Music // Philosophers on Music: Experience, Meaning, Work* / Ed. by K. Stock. Oxford: Oxford UP, 2007. P. 95–116.

McDowell 1998 — McDowell J. *Mind, Value and Reality*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1998.

McDowell 2009 — McDowell J. *The Engaged Intellect*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 2009.

McDowell 2010 — McDowell J. *Brandom on Observation // Reading Brandom: On Making It Explicit / Ed. by B. Weiss, J. Wanderer. London: Routledge, 2010. P. 129–144.*

McIntosh et al. 1994 — McIntosh D., Druckman D., Zajonc R. B. *Socially Induced Affect // Learning, Remembering, Believing: Enhancing Human Performance / Ed. by D. Druckman, R. A. Bjork. Washington, D. C.: National Academy Press, 1994. P. 251–276.*

McLaughlin 1970 — McLaughlin S. *Some Aspects of Tolstoy's Intellectual Development: Tolstoy and Schopenhauer // California Slavic Studies. 1970. Vol. 5. P. 187–248.*

McManus 2006 — McManus D. *The Enchantment of Words: Wittgenstein's Tractatus Logico-Philosophicus. Oxford: Clarendon, 2006.*

McNaughton 1988 — McNaughton D. *Moral Vision: An Introduction to Ethics. Oxford: Blackwell, 1988.*

Medzhibovskaya 2008 — Medzhibovskaya I. *Tolstoy and the Religious Culture of His Time: A Biography of a Long Conversion, 1845–1887. Lanham, Md.: Lexington Books, 2008.*

Mew 1985 — Mew P. *The Expression of Emotion in Music // British Journal of Aesthetics. 1985. Vol. 35. P. 33–42.*

Millikan 1984 — Millikan R. *Language, Thought, and Other Biological Categories: New Foundations for Realism. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1984.*

Morreall 1993 — Morreall J. *Fear Without Belief // The Journal of Philosophy. 1993. Vol. 90. P. 359–366.*

Morson 1987 — Morson G. S. *Hidden in Plain View: Narrative and Creative Potentials in «War and Peace». Stanford, CA.: Stanford UP, 1987.*

Morson 1991 — Morson G. S. *The Reader as Voyeur: Tolstoy and the Poetics of Didactic Fiction // Leo Tolstoy: Modern Critical Views / Ed. by H. Bloom. New York: Chelsea House, 1991. P. 175–190.*

Morson 2007 — Morson G. S. *«Anna Karenina» in Our Time: Seeing More Wisely. New Haven, Conn.: Yale UP, 2007.*

Mulhall 1994 — Mulhall S. *Stanley Cavell: Philosophy's Recounting of the Ordinary. Oxford: Clarendon, 1994.*

Nussbaum 1990 — Nussbaum M. *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature. New York: Oxford UP, 1990.*

Nussbaum 2001 — Nussbaum M. *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions. Cambridge: Cambridge UP, 2001.*

Nussbaum 2007 — Nussbaum Ch. *The Musical Representation: Meaning, Ontology, and Emotion. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007.*

O'Shaughnessy 1980 — O'Shaughnessy B. *The Will: A Dual Aspect Theory*. Cambridge: Cambridge UP, 1980.

Oakley 1992 — Oakley J. *Morality and the Emotions*. London: Routledge, 1992.

Oatley 2012 — Oatley K. *The Passionate Muse: Exploring Emotion in Stories*. New York: Oxford UP, 2012.

Oddie 2005 — Oddie G. *Value, Reality and Desire*. Oxford: Clarendon, 2005.

Orwin 1993 — Orwin D. T. *Tolstoy's Art and Thought: 1847–1880*. Princeton, N. J.: Princeton UP, 1993.

Orwin 2003 — Orwin D. T. *What Men Live By: Belief and the Individual in Leo Tolstoy and William James // William James in Russian Culture / Ed. by J. D. Grossman, R. Rischin*. Lanham, Md.: Lexington Books, 2003. P. 59–80.

Pears 1987 — Pears D. *The False Prison: A Study in the Development of Wittgenstein's Philosophy: In 2 vol.* Oxford: Clarendon, 1987.

Pickford — Pickford H. *Towards a Disjunctivist Conception of Aesthetic Expression*. (Unpublished manuscript.)

Pockett et al. 2006 — *Does Consciousness Cause Behavior? / Ed. by S. Pockett, W. P. Banks, S. Gallagher*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006.

Pomorska 1982 — Pomorska K. *Tolstoy — Contra Semiosis // International Journal of Slavic Linguistics*. 1982. Vol. 25–26. P. 383–390.

Price 1983 — Price M. *Character and Moral Imagination in the Novel*. New Haven, Conn.: Yale UP, 1983.

Prinz 2004 — Prinz J. *Gut Reactions: A Perceptual Theory of Emotion*. Oxford: Oxford UP, 2004.

Prinz 2007 — Prinz J. *The Emotional Construction of Morals*. Oxford: Oxford UP, 2007.

Pryor 2005 — Pryor J. *There Is Immediate Justification // Contemporary Debates in Epistemology / Ed. by M. Steup, E. Sosa*. Oxford: Blackwell, 2005. P. 181–201.

Putnam 1980 — Putnam H. *Reason, Truth and History*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1980.

Radford 1989 — Radford C. *Emotions and Music: A Reply to the Cognitivists // Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1989. Vol. 47. P. 69–76.

Radford, Weston 1975 — Radford C., Weston M. *How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina? // Proceedings of the Aristotelian Society*. 1975. Suppl. vol. 49. P. 67–93.

Rawls 1971 — Rawls J. *A Theory of Justice*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1971.

Rhees 1981 — Ludwig Wittgenstein: Personal Recollections. / Ed. by R. Rhees. Oxford: Blackwell, 1981.

Ridley 1986 — Ridley A. Mr. Mew on Music // *British Journal of Aesthetics*. 1986. Vol. 26. P. 69–70.

Ridley 1995 — Ridley A. *Music, Value, and the Passions*. Ithaca, N. Y.: Cornell UP, 1995.

Ridley 2003 — Ridley A. Expression in Art // *The Oxford Handbook of Aesthetics* / Ed. by J. Levinson. Oxford: Oxford UP, 2003. P. 211–227.

Ridley 2004 — Ridley A. *The Philosophy of Music: Theme and Variations*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2004.

Ridley 2007 — Ridley A. *Persona Sometimes Grata: On the Appreciation of Expressive Music* // *Philosophers on Music: Experience, Meaning, Work* / Ed. by K. Stock. Oxford: Oxford UP, 2007. P. 130–146.

Rizzolati, Craighero 2004 — Rizzolati G., Craighero L. The Mirror-Neuron System // *Annual Review of Neuroscience*. 2004. Vol. 27. P. 169–192.

Roberts 2003 — Roberts R. *Emotions: An Essay in Aid of Moral Psychology*. Cambridge: Cambridge UP, 2003.

Robinson 1995 — Robinson J. Startle // *Journal of Philosophy*. 1995. Vol. 92. P. 53–74.

Robinson 1998 — Robinson J. The Expression and Arousal of Emotion in Music // *Musical Worlds: New Directions in the Philosophy of Music* / Ed. by P. Alperson. University Park: Pennsylvania State UP, 1998. P. 13–22.

Robinson 2005 — Robinson J. *Deeper Than Reason: Emotion and Its Role in Literature, Music, and Art*. Oxford: Clarendon, 2005.

Robinson 2008 — Robinson D. *Estrangement and the Somatics of Literature: Tolstoy, Shklovsky, Brecht*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2008.

Robinson, Karl 1995 — Robinson J., Karl G. Shostakovitch's Tenth Symphony and the Musical Expression of Cognitively Complex Emotions // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1995. Vol. 53. P. 401–415.

Rorty 1980 — Rorty A. Explaining Emotions // *Explaining Emotions* / Ed. by A. O. Rorty. Los Angeles: University of California Press, 1980. P. 103–126.

Ryle 1949 — Ryle G. *The Concept of Mind*. New York: Barnes and Noble, 1949.

Schachter, Singer 1962 — Schachter S. Singer J. Cognition, Social, and Physiological Determinants of Emotional State // *Psychological Review*. 1962. Vol. 69. P. 379–399.

Scruton 1997 — Scruton R. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford UP, 1997.

Scruton 2004 — Scruton R. Wittgenstein and the Understanding of Music // *British Journal of Aesthetics*. 2004. Vol. 44. P. 1–9.

Searle 2007 — Searle J. Putting Consciousness Back in the Brain // Bennett et al. *Neuroscience and Philosophy: Brain, Mind, and Language*. New York: Columbia UP, 2007. P. 97–124.

Sedgwick 2003 — Sedgwick E. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham, N. C.: Duke UP, 2003.

Sellars 1997 — Sellars W. *Empiricism and the Philosophy of Mind*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1997.

Shusterman 2000 — Shusterman R. *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*. Lanham, Md.: Rowman and Littlefield, 2000.

Silbajoris 1991 — Silbajoris R. *Tolstoy's Aesthetics and His Art*. Columbus, Oh.: Slavica, 1991.

Singer et al. 2004 — Singer T., Seymour B., O'Doherty J., Kaube H., Dolan R. J., Firth C. D. Empathy for Pain Involves the Affective but Not Sensory Components of Pain // *Science*. 2004. Vol. 303. P. 1157–1162.

Slote 2006 — Slote M. Moral Sentimentalism and Moral Psychology // *Oxford Handbook of Ethical Theory* / Ed. by D. Copp. Oxford: Oxford UP, 2006. P. 219–239.

Smith 1994 — Smith M. *The Moral Problem*. Oxford: Blackwell, 1994.

Solomon 1980 — Solomon R. *Emotions and Choice* // *Explaining Emotions*. Berkeley: University of California Press, 1980. P. 251–281.

Solomon 1993 — Solomon R. *The Passions: Emotions and the Meaning of Life*. Indianapolis, Ind.: Hackett, 1993.

Solomon 2003 — Solomon R. *Emotions, Thoughts and Feelings: What Is a «Cognitive Theory» of the Emotions and Does It Neglect Affectivity?* // *Philosophy and the Emotions*. Cambridge: Cambridge UP, 2003. P. 1–18.

Staten 1984 — Staten H. *Wittgenstein and Derrida*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1984.

Stecker 2001 — Stecker R. Expressiveness and Expression in Music and Poetry // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2001. Vol. 59. P. 85–96.

Steiner 1959 — Steiner G. *Tolstoy or Dostoevsky: An Essay in the Old Criticism*. New York: Knopf, 1959.

Stenbock-Fermor 1975 — Stenbock-Fermor E. *The Architecture of «Anna Karenina»*. Lisse: Peter de Ridder, 1975.

Stocker 1976 — Stocker M. The Schizophrenia of Modern Ethical Theories // *Journal of Philosophy*. 1976. Vol. 73. P. 453–466.

Stocker 1983 — Stocker M. *Psychic Feelings: Their Importance and Irreducibility* // *Australian Journal of Philosophy*. 1983. Vol. 61. P. 5–26.

Stocker, Hegeman 1992 — Stocker M., Hegeman E. *Valuing Emotions*. Cambridge: Cambridge UP, 1992.

Stokhof 2002 — Stokhof M. *World and Life as One: Ethics and Ontology in Wittgenstein's Early Thought*. Stanford, Calif.: Stanford UP, 2002.

Stone 2000 — Stone M. *Wittgenstein on Deconstruction* // *The New Wittgenstein* / Ed. by A. Crary, R. Read. New York: Routledge, 2000. P. 83–117.

Taylor 1977 — Taylor Ch. *Hegel*. Cambridge: Cambridge UP, 1977.

Taylor 1985 — Taylor G. *Pride, Shame, and Guilt: Emotions of Self-Assessment*. Oxford: Clarendon, 1985.

Thompson 1997 — Thompson C. *Wittgenstein, Tolstoy and the Meaning of Life* // *Philosophical Investigations*. 1997. Vol. 20. P. 98–116.

Todd 1995 — Todd W. M. III. *The Responsibilities of (Co-)Authorship: Notes on Revising the Serialized Version of Anna Karenina* // *Freedom and Responsibility in Russian Literature* / Ed. by E. C. Allen, G. S. Morson. Evanston, Ill.: Northwestern UP, 1995. P. 159–169.

Tooby, Cosmides 2008 — Tooby J., Cosmides L. *The Evolutionary Psychology of the Emotions and Their Relationship to Internal Regulatory Variables* // *Handbook of Emotions* / Ed. by M. Lewis, J. Haviland-Jones, L. Feldman Barrett. New York: Guilford, 2008. P. 114–137.

Tormey 1971 — Tormey A. *The Concept of Expression: A Study in Philosophical Psychology and Aesthetics*. Princeton, N. J.: Princeton UP, 1971.

Townsend 1997 — Townsend D. *An Introduction to Aesthetics*. Oxford: Blackwell, 1997.

Trilling 1950 — Trilling L. *The Liberal Imagination: Essays on Literature and Society*. New York: Doubleday, 1950.

Velleman 1989 — Velleman D. *Practical Reflection*. Princeton, N. J.: Princeton UP, 1989.

Vermazen 1986 — Vermazen B. *Expression as Expression* // *Pacific Philosophical Quarterly*. 1986. Vol. 67. P. 196–224.

Walsh 1979 — Walsh H. *Schopenhauer's On the Freedom of the Will and the Epilogue to War and Peace* // *Slavonic and East European Review*. 1979. Vol. 57. P. 572–575.

Walsh 1988 — Walsh H. *The Place of Schopenhauer in the Philosophical Education of Leo Tolstoy* // *Schopenhauer* / Ed. by E. Von der Luft. Lewiston, N.Y.: Mellen, 1988. P. 300–311.

Walton 1990 — Walton K. *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1990.

Weir 2011 — Weir J. *Leo Tolstoy and the Alibi of Narrative*. New Haven, Conn.: Yale UP, 2011.

Wiggins 1990 — Wiggins D. Moral Cognitivism, Moral Relativism and Motivating Moral Beliefs // *Proceedings of the Aristotelian Society*. 1990. Vol. 91. P. 61–85.

Wiggins 1998 — Wiggins D. A Sensible Subjectivism? // *Needs, Values, Truth*. Oxford: Clarendon, 1998. P. 185–214.

Williams 1973 — Williams B. *Morality and the Emotions // Problems of the Self: Philosophical Papers 1956–1972*. Cambridge: Cambridge UP, 1973. P. 207–229.

Williams 1985 — Williams B. *Ethics and the Limits of Philosophy*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1985.

Wilson 1988 — Wilson A. N. *Tolstoy*. New York: W. W. Norton, 1988.

Wispé 1987 — Wispé L. *History of the Concept of Empathy // Empathy and Its Development* / Ed. by H. Eisenberg, J. Strayder. Cambridge: Cambridge UP, 1987. P. 17–37.

Wittgenstein 1980 — Wittgenstein L. *Remarks on the Philosophy of Psychology* / Ed. by G. H. von Wright and H. Nyman. Transl. by C. G. Luckhardt and M. A. E. Aue. Vol. 2. Oxford: Blackwell, 1980.

Wittgenstein 1982 — Wittgenstein L. *Last Writings in the Philosophy of Psychology, Preliminary Studies for Part II of Philosophical Investigations* / Ed. by G. H. von Wright and H. Nyman. Transl. by C. G. Luckhardt, M. A. E. Aue. Vol. 1. Oxford: Basil Blackwell, 1982.

Wittgenstein 1993 — Wittgenstein L. *A Lecture on Ethics // Philosophical Occasions 1912–1951* / Ed. by J. Klagge, A. Nordmann. Indianapolis, Ind.: Hackett, 1993. P. 37–44.

Wittgenstein 1995 — Wittgenstein L. *Cambridge Letters: Correspondence with Russell, Keynes, Moore, Ramsey and Sraffa* / Ed. by B. McGuinness, G. H. von Wright. Oxford: Blackwell, 1995.

Wittgenstein 2005 — Wittgenstein L. *The Big Typescript: TS 213* / Ed. and transl. by C. G. Luckhardt and M. A. E. Aue. Oxford: Blackwell, 2005.

Wollheim 1999 — Wollheim R. *On the Emotions*. New Haven, Conn.: Yale UP, 1999.

Zagzebski 2003 — Zagzebski L. *Emotion and Moral Judgment // Philosophy and Phenomenological Research*. 2003. Vol. 66. P. 104–124.

Zurek 1996 — Zurek M. *Tolstojs Philosophie der Kunst*. Heidelberg: C. Winter, 1996.

Предметно-именной указатель

- абсолютная музыка (см. также эстетика; музыка) 184, 248, 249
- автономная реакция (см. также: аффекта теория; физиологические рефлексы) 197–199
- Аристотель 10, 118, 144, 188, 213, 217, 220, 221, 226, 233, 235, 249
Риторика 119
- Архилох 136
- аффекта (переживания) теория 17, 189, 200, 204, 217
- Бадд М. 145–147, 249, 257
- базовые эмоции 197, 198, 203, 238–242, 244, 274
- Байер А. 148, 194–196
- Бернит М. 242
- бессмыслица 82, 153
- Бетховен, Л. Ванн 99, 149, 152, 153, 162, 163, 181, 273
- Блэкберн С. 228, 233
- Богосян П. 259
- Брентано Ф. 118, 188
- Вагнер Р. 149, 163
- валентность (эмоций) 188
- Веллеман Д. 224
- Вир Дж. 69, 167
- Витгенштейн Л. 7, *passim*
Голубая книга 24
Культура и ценность 113, 245, 268, 272
- Логико-философский трактат* 87, 107
- Философские исследования* 14, 20, 21, 24, 32, 47, 48, 49, 84, 107, 149, 181, 183, 217, 220, 268
Zettel 111, 113, 268, 269
- Витгенштейн об этике 16, 151, 167, 169–171; Крипке о Витгенштейне 22–24; опровержение деконструкции у Витгенштейна 12; семантический платонизм и Витгенштейн 16, 24, 25, 47, 49, 180, 181; следование правилу и Витгенштейн 35, 36, 49, 85; Толстой и Витгенштейн 10–13, 18, 51, 53, 86,
- внутренний реализм 228 см. чувствительности теория
- возбуждения теория (в искусстве) 250–254, 256
- возвышенное 94, 95, 151, 215
- Воллхайм Р. 117
- воля 15, 68–70, 72, 74, 77, 78, 85, 86, 89, 104, 113–115, 117, 123, 125–130, 133, 134, 136–148, 150, 151, 155, 156, 165, 166, 168, 170, 176, 181, 211, 225
- воображение 12, 80, 120, 132, 133, 144, 257, 261, 267
- воспитание 17, 58, 179, 221, 235, 242, 247, 263, 275

- восприятие 19, 71, 72, 77, 86, 94, 108, 117, 127, 128, 145, 156, 162, 186, 187, 189–192, 204–206, 208, 221, 225–231, 233–235, 246, 255, 257, 261, 267, 268, 275; восприятие цвета 228, 231; шопенгауэровская теория о воле/представлении и восприятии 127–129
- всемирное (универсальное) искусство 96, 106, 158, 237
- всемирные (универсальные) чувства 95, 157, 175, 184, 186, 237, 238, 240, 242–244, 274
- вторая природа 120, 232, 233, 235, 237, 238, 263 см. также воспитание
- Ганслик Э. 148
О музыкально-прекрасном 148
- Гаше Р. 27, 28
- Гегель Г. В. Ф. 124, 232
Лекция по эстетике 124
- Герман Д. 172
- Гете И.-В. 89, 273
- Гиббард А. 117, 228
- Гибсон Дж. 12
- Гинзбург Л. Я. 58, 83
- Гловер Дж. 10
- Гоголь Н. В. 62
- Голди П. 132, 218
- Гольденвейзер А. Б. 154, 155
- готовность к действию 188, 216, 218, 224, 225, 231, 237, 246, 247
- грамматика 108
- Гриффитс П. 198, 208
- Гуссерль Э. 25, 118
Логические исследования 25, 118
- Густафсон Р. 53, 94, 164
- Д'Армз Дж. 232, 239, 240
- Даймонд К. 167, 168
- Дамасио А. 198–206, 210, 212, 217, 219
- Дей Дж. 194, 207, 208, 215
- деконструкция 12, 14
- Делёз Ж. 197, 199
- Деннер М. 7, 200
- Деррида Ж. 12, 14, 15, 17–51
passim, 111, 112, 182
Différance 26, 31
Limited, Inc. 26, 27, 37, 39, 40, 46
О грамматологии 25, 27
- джаз-аэробики эффект 253, 254
- Джейкобсон Д. 232, 239, 240
- Джеймс Г. 247, 248
- Джеймс У. 120, 121, 189, 190–192, 196, 203–206, 219, 254
Многообразие религиозного опыта 192
Что такое эмоция? 189
- дидактическая литература 90
- дилемма 15, 42–44, 46, 50, 52, 185, 186, 212, 216, 219, 220–224, 227, 262, 263
- дионисийство 95, 136, 137 см.
также ницшеанская угроза
- диспозиционализм 262, 263
- дифференциальные отношения 28–36, 44
- дорожный указатель 46–48, 84, 112
- Достоевский Ф. М. 9, 151, 161
- Дрекке Ф. 206, 209
- Дьюи Дж. 92
- Дэвис С. 255, 257–260, 267
- Дэвисон Р. М. 11
- Дюкасс К. Дж. 92
- естественность 94 см. *также*:
вторая природа; каузальность;
нормативность желаний

- заблуждения 35, 38, 101, 113, 135, 209, 230, 265 см. ошибки
 зависимость 80, 109, 163, 164, 166, 167, 175, 176, 178, 213
 Загжебски Л. 225, 226, 239
 заражение 77, 96, 97. 101, 107, 115, 116, 120, 122, 123, 126, 150, 157, 159, 169, 180, 195, 201, 203, 255
 зевота 76, 77, 98, 121, 152, 156
 зеркальные нейроны 203, 204
 знак 24, 30, 32, 33, 35, 39, 42, 46–50, 93, 97, 109–113, 139, 211, 232, 272
 игра 29, 31, 32, 35, 47, 74, 82–84, 113, 148, 151, 162, 230, 234, 267, 273
 индивидуация 126, 157
 индифферентизм в отношении содержания 101, 136, 155. см. также ницшеанская угроза
 интерпретация 12, 14–16, 18, 23–25, 32–34, 39, 41–44, 46–51, 65, 69, 70, 77, 78, 85, 86, 90–93, 95, 107–109, 111, 113, 114, 135, 182, 196, 200, 201, 203, 204, 214, 216, 219, 236, 250, 254, 257, 275; внешнее/внутреннее картезианское разделение и интерпретация 56, 64, 69, 73–75, 109, 212; воля к интерпретации 77, 114; терапевтическое решение вопроса интерпретации 78, 81, 87, 103; эстетический экспрессивизм как отсутствие интерпретации 13, 14, 17, 92, 93, 115, 245, 275; Mitleid и интерпретация 130–133, 138 см. также: картезианство; нормативность
 интерпретистское допущение 15, 42, 47, 50 см также: картезианство; когнитивизм
 интенциональность 17, 34, 35, 58, 61, 70, 115, 118, 149, 188, 192–196, 205–207, 210, 212, 214, 216, 218, 219; Brentano об интенциональности 118, 188; каузальность как исключение интенциональности 142, 145, 180, 210, 218; интенциональность и эмоции 188, 192–196; интенциональность и нормативность 115, 205–207, 219
 искренность 98, 101, 102
 искусственность 75, 93, 153
 искусство для искусства 177
 искусство *passim*; всемирное (универсальное) искусство 96, 106, 158, 237; настоящее (подлинное, истинное) искусство 75, 88, 96–102, 157, 169, 174–176; ложное искусство 153, 174, 175, 177; плохое искусство 105; религиозное искусство 96, 106, 158, 179, 237; хорошее искусство 15, 88, 95, 102, 105, 106, 157, 237, 245; см. также: эстетика; эмоции; экспрессивизм (эстетический)
 Кавелл С. 12, 237
 Кант И. 10, 94, 104, 125, 127, 130, 215
 картезианство 27, 44, 51, 52, 56, 64, 73, 75, 184, 210, 212, 217, 219, 269; картезианство в «Анне Карениной» 56, 64, 65, 73, 75; картезианство в критике Деррида 27, 51; эмоции и картезианство 184,

- 210, 212, 217, 219 *см. также*
аффекта теория; интерпретация; ницшеанская угроза; нормативность.
- каузальность 142, 145, 180, 210, 218; различие нормативности и каузальности 210, 218 *см. также* интенциональность; нормативность; наука
- Кенни Э. 118, 193, 195
- Киви П. 246, 249, 257, 264
- Кнапп Л. 181
- когнитивизм 121, 223, 224
- Коллингвуд Р. 92
- конативные состояния 17, 185, 218, 220, 223–226, 230, 232, 233, 236, 239, 241, 244, 274
- Коппер Дж. 165
- Крипке С. 14, 21–25, 27, 42–51, 122, 205, 260, 262
- криптокартезианство 211, 216
- критерии 12, 35, 88, 97–99, 101, 102, 117, 118, 122, 136, 177, 187, 218, 222, 227, 240 *см. также* грамматика
- культура 61, 135, 199, 239, 250, 274 *см. образование; вторая природа;*
- Лазарус Р. 186, 206
- Ланге К. 189, 191, 192, 196, 203, 205, 206, 219, 254
- Левинсон Дж. 100, 250, 255, 256, 257, 259–263, 267, 268
- левый аффектизм 197
- Локк Дж. 227
- любовь 10, 62, 69, 98, 99, 124, 140, 148, 160, 161, 174, 179, 192, 194, 238, 249
- Лиотар Ж.-Ф. 95
- Макдауэлл Дж. 7, 8, 15, 23, 43, 50, 84, 85, 227, 231, 232–237, 239, 240
- Макманус Д. 112
- Манделкер Э. 69, 94
- Массуми Б. 198, 199
- материнство 173
- машина 20, 21, 205, 259
- метафизика 31, 69, 82, 111, 126, 135, 137, 138, 142, 149, 157; кантовская метафизика 126; метафизика и Витгенштейн периода «Трактата» 82, 111 *см. также:* Кант И.; семантический платонизм; Шопенгауэр А.
- Милликен Р. 206
- молитва 62, 63, 86, 102
- Монк Р. 10
- Морсон Г. С. 11, 171, 173
- мотивация 31, 58, 59, 130, 142, 143, 145, 198, 221–225, 227, 233, 235, 237, 239, 246 *см. также* эмоции; интенциональность
- Мур Дж. Э. 82, 227
- народная психология 205, 218
- «наслаивающие» теории 218, 246
- настроение 86, 92, 98, 99, 102, 116, 118, 141, 156, 166, 186, 190, 192, 195, 200, 250, 254, 255, 264, 266
- наука 30, 55, 56, 78, 87, 96, 106, 176–180, 197, 199
- нейронаука 200, 210, 211, 217
- неосентиментализм 221, 238, 271
- Ницше Ф. 124, 136, 137, 157, 158, 181
- Рождение трагедии из духа музыки* 136
- ницшеанская угроза 15, 16, 95, 126, 136, 146, 150, 151, 156, 181, 183, 246, 256, 275

- нормативность 17, 19, 21, 34, 36, 38, 46, 67, 183, 184, 205–207, 210, 212, 218, 219, 224, 260–262; нормативность и Витгенштейн 205, 210; нормативность и интенциональность 207, 219; отношение каузальности к нормативности 210, 218; нормативность и эмоции 183, 184
- нравственные эмоции 117, 181, 184–187, 220, 221, 224, 233–245, 247, 271, 274, 275 см. также: чувствительности теория; эмоции; эстетика; этика
- Нуссбаум М. 247
- обоснование см. интерпретистское допущение 12, 14, 15, 21, 28, 34–36, 39, 84, 87, 92, 93, 109, 146, 155, 186, 205, 207, 233, 234, 236, 241, 251, 263, 269, 275
- Остин Дж. Л. 41, 110
- отвращение 71, 102, 140, 194, 197, 198, 238–242
- оценочные (подлежащие оценке) качества 235, 239
- ошибки 35, 38, 39, 72, 91, 205, 207, 209, 211, 218, 225, 230, 234, 266
- ощущения 22, 84, 103, 116–120, 122, 123, 131–133, 135, 141, 145, 156, 189, 190–192, 201–203, 205, 208–210, 212, 213, 218, 226, 228, 231, 238, 239, 250, 252, 253, 265
- парадокс вымысла 9
- персонаж (в музыке) 261, 267
- Пирс Д. 24,
- Пирс Ч. С. 93
- Платон 124, 144, 181, 249
Государство 124, 144, 181
Ион 144
- платонизм (семантический) 24, 25–29, 40, 43–44, 47, 49–52, 180, 181, 183, 262, 263, 275 см.: семантический платонизм
- привычное поведение 67 см. также нормативность
- понимание 12–21, 23, 25, 28, 31, 38, 40–44, 46, 49–51, 53, 65, 70–75, 78, 85, 88–94, 105, 107, 108, 110, 111, 113–115, 117, 120, 122, 123, 126, 152, 156, 159, 161, 167, 169, 172, 173, 175, 177, 180–182, 186, 199, 204, 216, 219, 221, 227, 237, 238, 241, 244, 245, 248, 253, 268; Mitleid и п. 133, 134, 138; воля к интерпретации и понимание 14, 50; непосредственное понимание 15, 70, 71, 73–75, 78, 85, 88–90, 114, 115, 133, 135, 138, 152, 160, 176, 275; нравственные эмоции и понимание 274; особая роль музыки и понимание 138–144, 154, 155, 253, 262, 268 см. также эстетика; воспитание: нравственные эмоции; ницшеанская угроза; Шопенгауэр А.
- правила как рельсы 16 21, 24, 40, 41, 52, 55, 179, 180 см. также семантический платонизм
- правый аффектизм 197, 240
- представление 20, 21, 34, 45, 89, 119, 126–129, 131, 134, 135, 137, 142, 144–147, 160, 177, 179, 199, 209, 211, 213, 232, 241 см. также воля; когнитивизм; Шопенгауэр А.
- принцип достаточного основания 136, 141

- Принц Дж. 205–210, 219, 231, 241, 243
- присутствие (самоприсутствие, присутствие для сознания) 25, 26, 31–33
- Причард Г. А. 227
- проститутки 97, 160
- Псевдо-Лонгин 94
 О возвышенном 94
- психология 9, 118, 139, 145, 189, 205, 218, 221, *см. также*
картезианство; когнитивизм;
эмоции
- различание *см. différence.* 26, 27, 29–31, 33–35, 41, 111, 164
- разум 68, 69, 85, 86, 89, 103, 105–107, 135, 169, 181, 199, 211, 212, 215, 217, 219, 221, 222, 224, 230, 231 *см. Деррида Ж.;*
итерпретация; Кант И.;
картезианство; когнитивизм;
представление; Шопенгауэр А.
- Рассел Б. 10
- реализм 9, 24, 227, 228, 248
- ревность 162, 164–166, 168, 175, 187, 197
- религия 105, 238
- религиозное искусство 96, 106, 158, 179, 237
- религиозные чувства 157, 158, 184, 186, 221, 237, 238, 243, 244, 274
- рельсы 16 21, 24, 40, 41, 52, 55, 60–63, 62, 68, 179, 180, 181 *см.*
правила как рельсы
- решение «скептического парадокса», «скептическое решение» 44, 45, 260, 262
- Робинсон Д. 122, 200, 201, 203, 204
- Робинсон Дж. 100, 121, 186, 251, 253–256, 267
- Рорти А. 119
- Руперт Р. 207
- Руссо Ж.-Ж. 96, 105, 144
самоприсутствие 25, 26, 32, 36
светская повесть (жанр) 61, 64
сексуальность 164
- семантический платонизм 24, 25, 27–29, 40, 43, 44, 47, 49–52, 180, 181, 183, 262, 263, 275
- семантический скептицизм 12, 14, 15, 17, 18, 23, 35, 36, 38, 42, 44, 46, 47, 50–54, 64, 78, 81, 89, 107, 275
- семантический холизм 33
- сентиментализм 238–240
- Серль Дж. 218
- симпатия 132, 250, 263
- скептицизм по отношению
к чужим сознаниям 12: *см.*
грамматика; искренность;
Крипке С.; нормативность;
эмоции
- скептицизм 12, 15, 23, 51, 55, 62, 64, 73, 78, 80, 81, 83, 85, 88, 91, 103, 107, 270; Крипке о скептицизме 22, 23, 25, 42–48, 50, 51; духовный кризис Толстого и скептицизм 15, 52, 53, 55, 62, 64, 73, 78, 81, 88, 103, 107; отсутствие воли и скептицизм 15, 85 *см. также:*
каузальность; интенциональность; семантический платонизм; нормативность
- скептический парадокс (и его разрешение) 23, 27, 34, 39, 40, 42–44, 52
- скептическое решение (Крипке) 44, 45, 260, 262

- Скрутон Р. 249, 273
 след 27, 29–32, 34
 следование правилу 49, 85 см.
 Витгенштейн Л.; воспитание;
 интерпретистское допущение;
 нормативность; правила как
 рельсы.
 Слоут М. 132
 смех 76, 77, 98, 115, 121, 135, 156,
 189, 192, 195, 202
 Смит А. 131–133, 231, 241
 Смит М. 221–224
 сознание 12, 23–27, 29–34, 36, 37,
 40, 41, 44, 51, 61, 64, 65, 69, 74,
 96, 103, 105–107, 112, 115, 127,
 129, 133, 135, 141, 152, 157, 159,
 169, 176–181, 185, 192, 195, 197,
 199, 200, 206, 211, 213, 217, 228,
 237, 269 см. также когнити-
 визм; интерпретации
 соматических маркеров теория
 122, 198, 200–202, 210, 211
 сообщение (сообщаться) 48,
 71–77, 85, 107, 115, 167, 168
 Соссюр Ф. 28, 42
 состояния, единственные
 в своем роде 15, 185, 218, 220,
 232, 239, 274
 Спиноза Б. 221
 стопор регрессионный 23, 43, 44
 см. семантический платонизм
 Стоун М. 32
 Страхов Н. Н. 53
 структурализм 54
 сходства теория 257–259, 267
 сцепления 61, 175; сцепления в
 «Анне Карениной» 53–55, 59,
 66, 70, 81, 86, 88, 102; сцепле-
 ния и эстетика Толстого 54,
 55, 173
 терапевтическое решение 78,
 81, 87
 Толстой Л. Н.:
 Анна Каренина 9, 11, 13, 52–56,
 61, 64, 65, 68, 70, 75, 78, 90,
 97–99, 102, 107, 114, 115, 133,
 134, 147, 159, 160, 162, 175, 179,
 188, 192, 238
 Война и мир 90, 125, 192
 Записки сумасшедшего 55, 62,
 103, 162
 Исповедь 52, 54, 86, 87, 103,
 162, 238
 Краткое изложение Евангелия
 10, 171
 Крейцеров соната 13, 16, 53,
 54, 125, 151, 152, 156, 159, 161,
 163, 172, 173, 181
 О том, что называют
 искусством 152
 Ходите в свете, пока есть
 свет 90, 116
 Что такое искусство 10, 11,
 13, 15, 16, 53, 54, 70, 75, 89–91,
 93–95, 101, 102, 105–107,
 113–116, 122–125, 133–135,
 141, 149, 151, 152, 156–159, 162,
 163, 169, 173, 175, 176, 188, 192,
 200, 272
 Витгенштейн и Толстой 10–13,
 18, 51, 53, 86, 107, 113–115, 135,
 151, 169–171, 180, 192, 219, 271;
 религиозность у Толстого 53,
 86–88, 106, 107, 157, 158, 171,
 176–178, 221, 274; сила музыки
 у Толстого 147–149, 152, 153,
 163; скептицизм Толстого 15,
 52, 53, 54, 78, 86, 89; теоретики
 аффекта о Т. 200, 203, 204;
 Шопенгауэр и Толстой 13, 15,

- 52, 68, 124–126, 135, 149, 151, 155, 181, 246
- Торми А. 109, 110, 118, 264
- трансцендентальная логика и этика 104, 167, 169
- тренировка (навыка) 234, 236, 242 *см. также* воспитание
- Уиггинс Д. 227, 229–231, 233, 237, 239
- Уилсон А. Н. 14, 97, 174
- условие правильности 184, 194, 195, 210, 214, 216, 225, 230–233, 240, 253, 255
- установка 55, 56, 102, 103, 105, 106, 114, 117, 119, 141, 170, 176, 188, 206
- Учение двенадцати апостолов (Дидахе) 90
- фактуализм, определяющийся сознанием 228
- фамильного сходства теории 186
- Фелман Ш. 164
- феноменология (эмоций) 187, 192, 194, 215, 216, 218
- Фет А. А. 90, 125
- физиологические рефлексы 67, 117, 123, 135, 186, 189, 198, 216 *см. также: соматических маркеров теория*
- Фикер Л. Фон 10, 11, 170, 171
- Фихте И. Г. 124
- Фишер М. 12
- Фогелин Р. 7, 83, 104
- Фодор Дж. 206
- Фреге Г. 10
- Фрейд З. 118, 196
- Хабермас Ю. 13, 95
- Хайдеггер М. 118
Бытие и время 118
- Хакер П. 205, 217, 218
- характер 11, 57, 65, 80, 83, 134, 139, 142–146, 149, 150, 155, 156, 158, 164, 168, 169, 171, 172, 175, 179, 196, 224, 234, 255, 275
- хорошее искусство 15, 88, 95, 102, 105, 106, 157, 237, 245
- цвет, цвета 35, 120, 221, 227–231, 233, 257
- человек рассудительный 226
- чувства (у Толстого) 9, 10, 13, 15, 16, 60, 68, 69, 71–77, 79, 85, 86, 90, 93, 96–99, 101–103, 105–107, 113–117, 122, 134, 141, 147–149, 152–164, 169, 174–179, 184, 237, 274 *см. также* эмоции
- чувственная теория эмоций 185, 189, 192, 203, 206, 212, 246
- чувствительности теория (нравственных эмоций) 17, 184–186, 197, 221, 227–229, 232, 233, 236–240, 244, 271, 244
- Шеллинг Ф. 124
- Шилбайорис Р. 94
- Шиллер Ф. 277
- Шопенгауэр А. 9, 10, 13, 15, 16, 52, 55, 62, 68, 69, 87, 89, 96, 104, 124–131, 133–147, 149–152, 155–158, 161, 167–169, 175, 181, 195
Две основные проблемы этики 125
Мир как воля и представление 89, 125, 129, 142
О свободе воли 125, 141
Об основе морали 125, 129
Parerga und Paralipomena 125
- Шопенгауэр и Толстой 13 52, 55, 68, 96, 124–126; кантианское наследие Шопенгауэра

- 126–128; эстетика Шопенгауэра 126, 129, 135–150
- экзистенциализм 9
- Экман П. 199, 203, 238
- экспрессивизм (эстетический)
13, 14, 17, 92, 93, 115, 186, 228, 245, 275
- Эмерсон К. 98, 101, 200
- эмоции *passim*, Витгенштейн об
эмоции 108, 109; каузальные теории эмоций 183–185, 189–193, 198–220, 231, 241; когнитивные теории эмоций 119–123, 213; нормативность эмоций 183–185, 194–198; проявления эмоций 110, 156, 179, 186, 187, 190, 195, 197, 243, 245, 258, 260–262, 269, 270; чувственная теория эмоций 185, 189, 192, 203, 206, 212, 246; эмоции и заразительность 76, 97, 116, 120, 183, 188, 192, 195, 201, 244, 254, 255, 274; эмоции как единственные в своем роде состояния 185, 218, 220, 232, 239, 274; эмоции и «теория сходства» 257–260 *см. также* интенциональность; нравственные эмоции; чувствительности теория; эстетика
- эмпатическое проецирование 237
- эмпатия 80, 132, 133, 203, 204, 250, 263
- Энгельман П. 10, 11
- эпистемология 16, 17, 50, 126, 129, 185, 221, 227, 233, 234, 236, 244, 245, 252, 257, 259 *см. нормативность; нравственные эмоции; семантический платонизм; семантический скептицизм; эстетика*
- эстетика 13, 90, 93, 94, 125, 136, 175, 246, 251, 253, 263; ницшеанская угроза в эстетике 15, 16, 96, 126, 183; особое место музыки в эстетике 136; физиология и эстетика 162, 163; эстетика и этика 139, 169, 180; эстетика Толстого 114, 162, 221; эстетика Шопенгауэра 125, 136; 139; экспрессивизм и эстетика 115, 181, 245
- Эсхил 94
- этика 41, 104, 125, 126, 131, 134, 142, 149, 167, 175, 221, 226, 233; Витгенштейн об этике 16, 104, 151, 167, 169–171; кантианская этика 104; ницшеанская угроза этике 15, 16, 151;
- этика и каузальные теории поведения 159–172; этика и эстетика 139, 169, 180
- Юм Д. 144, 222, 234, 238
- Brandom R 208
- différance* («различание», термин) 26, 30, 31, 34, 164
- Jahn G. R. 61, 122
- Mackie J. L. 224
- Mitleid 130–133, 138
- principium individuationis* *см.* индивидуация 126, 127, 134, 136, 137, 157
- Sittlichkeit 232, 233

Содержание

Слова благодарности	7
Введение	9
Глава 1. Семантический скептицизм согласно С. Крипке и Ж. Деррида	18
Глава 2. Кризис Толстого: «Анна Каренина»	52
Глава 3. Экспрессивистская эстетическая теория. «Что такое искусство?»	89
Глава 4. Тень Шопенгауэра	124
Глава 5. Толстой: «Крейцерова соната» и ее последствия ...	151
Глава 6. Реконструкция Толстого I: природа эмоций	183
Глава 7. Реконструкция Толстого II: нравственность эмоций	220
Глава 8. Реконструкция Толстого III. Выражение в искусстве	245
Заключение	272
Источники	276
Предметно-именной указатель	294

Научное издание

Генри Пикфорд
МЫСЛИТЬ КАК ТОЛСТОЙ И ВИТГЕНШТЕЙН
Искусство, эмоции и выражение

Директор издательства *И. В. Немировский*
Заведующий редакцией *К. Тверьянович*

Ответственный редактор *И. Знаешева*
Дизайн *И. Граве*
Редактор *И. Знаешева*
Корректоры *М. Левина, А. Семенова*
Верстка *Е. Падалки*

Подписано в печать 30.09.2021.
Формат издания 60 × 90 ¹/₁₆. Усл. печ. л. 19,0.
Тираж 500 экз.

Academic Studies Press
1577 Beacon Street, Brookline, MA 02446 USA
<https://www.academicstudiespress.com>

ООО «Библиороссика».
190005, Санкт-Петербург, 7-я Красноармейская ул., д. 25а



*Знак информационной продукции согласно
Федеральному закону от 29.12.2010 № 436-ФЗ*