

ФЕМИНИСТСКИЕ КОММЕНТАРИИ

Заметки о «Крейцеровой сонате» Льва Толстого

Олег Аронсон

В этих заметках я хотел бы наметить некоторые возможные пути анализа не столько конкретного произведения, а именно - «Крейцеровой сонаты», сколько того, что можно было бы назвать высказыванием Толстого, высказыванием, относящемся, прежде всего, к его позднему периоду творчества. Речь в данном случае идет не столько о взглядах писателя, его суждениях и рассуждениях, сколько о том, что можно было бы назвать тем остаточным содержанием, которое и по сей день остается не вполне проясненным, для которого у самого Толстого не было достаточных языковых средств (а уж об ограниченности возможностей художественной литературы он и сам писал неоднократно). Высказывание, о котором идет речь, рассредоточено в разных текстах, как художественных, так и публицистических, и объединяется неистовым утверждением заново некоторых положений, которые кажутся почти банальными. Действительно, не банально ли еще раз утверждать господство истины, морали, веры, Бога, говорить о зле насилия, критиковать общество, в котором христианские ценности нивелированы почти окончательно... Все это может показаться проповедью учителя, назиданием и даже порой ханжеством. Особенно когда мы внимательно изучаем жизнь писателя и видим, что при всех своих стараниях он далеко не соответствовал тем требованиям, которые предъявлял в своих произведениях. Однако дело идет именно о высказывании Толстого, которое на поверку оказывается не столь ясным и простым, как он порой сам представляет положение дел. Ясность и простота оказываются обманчивы, как только высказывание обнаруживает себя, когда мы сталкиваемся с тем, что понимание добра и зла смещено, что понятия эти переизобретены заново.

Сложность ситуации в том, что Толстой и вправду склонен к проповеди и нравоучению, а вводимое им противопоставление добра и зла опирается на христианские заповеди. Однако при этом толстовская проповедь отсылает нас не к норме нравственного поведения, а к некоторому первоисточнику морали, и вовсе не повторяет те образы добра и зла, с которыми знаком почти каждый.

«Крейцера соната» в этом смысле произведение крайне любопытное. Оно посвящено сюжету, особенно занимавшему Толстого в поздние годы (хотя также и в «Войне и мире», и в «Анне Карениной», но тогда еще без такого радикального разрешения). Сюжет этот относится к взаимоотношению чувственности и жизни, чувственности и знания, чувственности и искусства. Имя чувственности в «Крейцеровой сонате» вполне определенное: сексуальность. А если быть более точным - разврат. Собственно, слово «разврат» становится одним из ключевых (но не главным) для этой повести. И слово это начинает действовать как критическое понятие, отталкиваясь от сексуального поведения человека и захватывая самые разнообразные пласты общественного существования. Разврат становится своеобразной схемой понимания человеческих отношений в забвении заповедей. То, что удастся описать как разврат на примере сексуального поведения, сразу же обнаруживает себя и в деятельности социальных институтов (в частности, институт брака), и в работе ученых, и в художественном творчестве. Но дело вовсе не в захватившей все и вся сексуальности, а в том, почему сексуальность стала развратной. А стала она развратной именно потому, что в ее основание положено чувственное удовольствие. Подобно тому, как наука оказывается развращенной эмпирическим опытом, дальше которого не видит, а искусство - художественным переживанием...

Главный герой повести Позднышев, которому Толстой перепоручает выговорить многие свои положения (в данном случае это именно так, о чем недвусмысленно свидетельствует «Послесловие к «Крейцеровой сонате», написанное после выхода повести в печати как ответ на вопросы читателей), убивший свою жену из ревности, является, фактически, тем исключенным из общества элементом, который именно в силу его исключенности и крайней слабости оказывается способен на критическое суждение. Суждение это не выглядит оригинальным или необычным, скорее архаичным и странным даже для тогдашнего общества и морали, и касается в первую очередь отношений между мужчинами и женщинами.

Именно с полового вопроса начинается вся история, и именно половой вопрос оказывается тем механизмом, который запускает в ход машину социальной критики. Толстой занимает в этом вопросе позицию, которая может показаться двусмысленной. С одной стороны, он иронически воспринимает идею равноправия полов, критически относится к разного рода феминистским теориям.¹ С другой - его анализ положения женщины в обществе носит радикально феминистский характер. Он неоднократно прямо говорит о том, что

женщина перестала быть женщиной, а стала инструментом удовольствия, что она рабски приняла эти правила игры и добивается признания, используя, говоря современным языком, мужской дискурс (то, что можно назвать дискурсом удовольствия или дискурсом наслаждения, но что по сути своей является дискурсом господства и обладания).

Здесь невооруженным глазом видна просвечивающая в толстовском анализе гегелевская диалектика раба и господина, разыгранная им на взаимоотношениях мужчин и женщин. Борьба за признание, разворачивающаяся между полами, превращает сексуальность, чувственную сферу, из чего-то естественного, что мы можем, по мнению Толстого, фиксировать в животном мире, в инструмент этой борьбы, в социальный механизм. Анализ Толстого утверждает, что в человеческой сексуальности уже нет ничего естественного, она целиком и полностью, сконструирована. И такие вещи, как удовольствие или наслаждение, - результат того социального извращения сексуальной сферы, которое породило человеческое насилие. Насилие мужчины над женщиной, человека над животным, общества над индивидом. При этом Толстой полностью отдает себе отчет в том, что это насилие скрываемое, что идея «естественности» полового акта, отсылающего к «животной естественности» человеческого существа, и связывающего эту естественность с тем, что люди называют чувством и даже любовью, - все это уже работающая система насилия над человеческой природой.

Кажущаяся двойственность и противоречивость позиции Толстого в отношении женщин развеивается в тот момент, как только мы начинаем понимать различие между «естественным» и «человеческой природой». Для Толстого природа человека неестественна, в то время как всякое представление о «естественности» является способом навязывания определенных ценностей, вполне прагматичных.

Конечно, произнося слово «неестественный», сразу вступаешь на зыбкую почву. Однако для Толстого важно то, что один из способов, каким религиозные заповеди можно сделать безжизненными, это - превратить их в банальность, научить воспринимать их как нечто само собой разумеющееся. Поздний Толстой со всей присущей ему страстью и напором отстаивал странность заповедей, их постоянную необычность. Заповедь - не то, что ты прочел в Библии, изучил на Законе Божиим, еще раз услышал в церкви от священника, как это было и с самим Толстым (см. «Исповедь»), и с его героями. Говоря языком современной философии, Толстой совершил попытку сделать заповедь сингулярным событием. Для него сингулярность этого события связана с событием веры, тем событием, в котором как раз и проявляется вся неестественность человеческой природы, но, вместе с тем, именно только через это событие человек входит в мир жизни, где он оказывается в совместности суще-

ствования не только с людьми, но и с животными, с их иной природой, а точнее, с их иной сингулярной событийностью.

Итак, «неестественность», о которой мы говорим, неестественна только в обществе, презревшем закон жизни, подменившем жизнь благополучием, удовольствием, выгодой, а также, собственностью. Нет никакого противоречия между «консервативностью» Толстого, отстаивающего место женщины как рождающего животного, как «слабого пола», которому принадлежит своя роль в поддержании семейных отношений, и его «прогрессивностью» как критика мужского дискурса, критика насилия, борьбы и противостояния. Женщина для Толстого - та близость жизни, возможность ее проявления, которая, несмотря на все попытки ее уничтожить, постоянно говорит о себе из зоны слабости. Мужчина же является воплощенным господством разума, преодолеть который может лишь становясь изгоем (Позднышев), больным (Иван Ильич в «Смерти Ивана Ильича»), верующим (Нехлюдов из «Воскресенья» или отец Сергей), а в конечном счете - женщиной.

Быть женщиной - быть имманентным заповедям, или, другими словами, утверждать заповеди не как нечто трансцендентное, божественное предписание, а как имманентность самой жизни. Женщины несут в себе иной тип труда, труда, в котором нет признания, а есть только утверждение закона жизни.² Когда Толстой в «Крейцеровой сонате» говорит о власти женщин, то говорит он об этом не как ретроград, а как тот, кто утверждает, что женщина - место, где никакое господство невозможно. Власть женщин для него - следствие полового неравенства, извращенных отношений между полами. Женщины стали своеобразными «пролетариями половых отношений». Все они - на рынке удовольствий и наслаждений. И любовь, во всех ее романтических изводах, инструмент их порабощения и последующего бунта, приводящего в результате к их власти в специально отведенных для них зонах неразумного - в чувственности, в сексуальности. Но первая давно контролируется искусством, в котором даже эстетическое суждение уже крайне редуцировано. А вторая - окультуренными образами любви.

К отношению Толстого с искусством мы еще вернемся, а сейчас - о любви. Последовательно проводимое разоблачение любви - один из важнейших мотивов «Крейцеровой сонаты». Толстой рассматривает любовь как институт, легитимирующий сексуальность, чувственность и удовольствие, а также как то, что должно быть условием брака. Фактически ставится под вопрос трансцендентальная любовь, образ, призванный ввести чувственное в основание опыта. Образ любви как чувственного переживания - один из тех фундаментальных образов, на которых строится иерархия властных отношений между людьми. Это не совсем очевидно, но одна из важных линий размышления в повести посвящена именно тому, как любовь вводит «чрезвычайное положение», превращая человека в суверена, в хозяина своих действий, имеющего

решимость на нарушение заповеди. Образ любви позволяет ввести разврат («потребление женщин», но также «знание» как присвоение смысла, «произведение искусства» как присвоение чувственности и т.п.) в систему прав. Но речь идет о различиях, в которых не может быть никакого равноправия. И таковы различия между мужчиной и женщиной, человеком и животным, и также - между заповедью и предписывающим законом. Толстой разыгрывает это различие в «Крейцеровой сонате» не только на мужчинах и женщинах, людях и животных. Это - всего лишь частные примеры, поскольку сексуальность и любовь оказываются в фокусе его внимания. Однако столь же последовательно он обращается к различению между семьей и браком, между событием таинства и церковным таинством.

Толстой дает своего рода двойную экспозицию брака. Женщина в джерси соблазняет мужчину. Джерси, делающее тело женщины соблазнительным, превращающее ее в кокетку, провоцирует тот самый образ любви, для которого церковное таинство брака уже не таинство, а лишь необходимая моральная подпорка, легитимация разврата. Это один план. Другой связан с главным героем, Позднышевым, который, рефлексировав всю ситуацию, находит вину не в женщине, не в женщинах и не в джерси, а в себе, в тех стереотипах мужского поведения, которые позволили ему совершить разврат до брака. Этот второй план дает представление о таинстве брака вне церковного ритуала. Таинство - то, что всегда уже свершилось, и что сексуальность и любовь пытаются разрушить. Таинство - труд по исполнению заповеди под знаком вечности. Вечное возвращение. Случай, для которого нет никаких оснований. Безосновное основание, или, говоря толстовскими словами, «живая жизнь».

Именно стереоскопичность толстовского взгляда в повести, когда он одновременно дает как положение дел, вводя критическое измерение, так и его разрешение, куда менее отчетливое, в силу кажущейся неестественности, принципиально отличает «Крейцерову сонату» от «Послесловия», выполненного даже по форме в виде проповеди.³ Неразрешима двойственность, когда в Позднышеве соединяется проповедник и преступник, говорящий из глубины падения. Причем, падение это не в совершенном им убийстве жены. Убийство - лишь следствие, финал, завершивший эстетическую (чувственную, сексуальную) линию поведения персонажа.

Интересно, что сам Позднышев, признает себя виновным, и даже описывая убийство демонстрирует, насколько он был в «здравом уме». Однако при этом он оправдан судом, оправдан обществом, поскольку убийство из ревности - как некий чувственный предел - целиком и полностью выводит его из мира предписаний, наравне с детьми и животными, наравне с неразумной природой. Общество оправдывает такие убийства, на что указывает логика Толстого, чтобы скрыть свои преступления по определенному способу конструирования чувственности, придумыванию сексуальности, обожествлению любви.

Вся тема ревности развивается в повести под знаком музыки. Бетховенская скрипичная соната, давшая название произведению, определяет важный мотив, о котором мы уже упомянули: о связи искусства и сексуальности. А более общо - эстетического суждения и удовольствия. Этот параллелизм еще более усиливается тем, что для ревности у главного героя нет основного повода - любви. Он уже давно не любит свою жену. И искусство становится своеобразным провокатором чувственности. Позднышев, испытывая радостное возбуждение при прослушивании сонаты, отмечает неуместность и этой радости, и самой этой музыки «среди декольтированных дам». Он фиксирует различие между радостью и удовольствием, эту радость делающим потребимой.

Если вспомнить работу Толстого «Что такое искусство», то именно на этом основании он отказывает многим классическим произведениям в праве быть искусством. Анализируя Шекспира и Бетховена, он показывает, как именно этот эстетический момент, провоцирующий переживание зрителей и слушателей, отделен от целей и задач искусства. Ориентация на индивидуально понятое переживание не приближает, а отдаляет от катартической функции искусства. Идея «заражения» (своеобразный толстовский аналог катарсиса) не в миметизме переживания, не в подражании чувствам, а совсем в ином, в обнаружении посредством искусства общности-в-жизни, причастности имманентности. Именно поэтому для Толстого праздничное народное пение значимей, чем индивидуальное авторское творчество. Можно сказать так: не автор «заражает» читателя или слушателя, но искусство «заражает» в тот момент, когда сама идея авторства отступает, когда чувственность перестает быть собственной, а становится совместной. Эта общая деиндивидуализированная чувственность и есть то самое место, где мы встречаемся с жизнью, в которой нет предписаний, где заповеди как запреты неестественны, а в самой их строгости воплощена суть человеческой природы.

То, что чувственность имеет двойное измерение - с одной стороны она обожествляется, отождествляется с искренностью и правдой, а с другой - неявно овеществляется, становясь инструментом, производителем властных отношений, особенно ясно показано Толстым на примере искусства. Его критика института авторства и категории художественного произведения была проведена не только в работе «Что такое искусство», но и в дневниках, и в «Исповеди», и в публицистических статьях, где он постоянно адресует себе упрек в занятиях литературой, сравнивая это то с проституцией, то с порнографией. Его стремление в обход литературных форм к прямому высказыванию порождает специфический стиль позднего Толстого, в котором нехудожественная, неописательская сторона все более и более себя утверждает. В «Крейцеровой сонате» этот стиль еще не таков, но уже здесь мы видим, что Толстой находится в поиске универсального объяснительного элемента, в поисках истока того забвения жизни, которое захватило мир. Проходя через псевдодialeктические

противоречия, постоянно удерживая двойственность каждого факта, он ищет ту различающую монаду, благодаря которой различия перестают быть противоречиями, устраняя борьбу и насилие. В одном месте повести он подходит к этому совсем близко, собирая воедино все линии. Это происходит, когда Позднышев, описывая свое состояние ревности, говорит: «моя жена».⁴ Слово «моя» - единственное слово в «Крейцеровой сонате» выделенное курсивом. Объяснять этот курсив интонационно более чем странно, поскольку у Толстого есть множество возможностей дать понять интонацию, что он демонстрирует постоянно. Скорее, в слове «моя» для него воплощена та самая различающая монада, кода фиксируется момент присвоения несобственного, присваивается неприсваиваемое. Чувственность, сексуальность, смерть - те моменты избыточности, в которых особенно откровенно проявляется экономика, возобладавшая в отношениях между людьми, в отношениях человека с миром.

Интерпретируя Толстого таким образом, то есть, преодолевая то, что кажется его диалектикой, делая его недиалектичным, рассматривая его позицию не как противоречивую, а как последовательную, где на месте ложного противоречия все время возникает иное (скрываемое обществом) различие, мы с необходимостью вынуждены признать в Толстом одного из тех редких мыслителей, которые открывают для нас заново многие привычные вещи. Когда Толстой вводит пару «или-или», то почти всегда мы имеем дело с фиктивным разделением на добро и зло, с привычным разделением. Так, противопоставление человека животному оказывается бессмысленным. Напротив, то, что зачастую описывается как «человеческое» в противовес животному оказывается уловкой разума, животное же как нечто природно-естественное - чистым конструктом, трансценденталией, позволяющей утвердить чувственное в основании человеческого и забыть о том животном, которое несет в себе напоминание о жизни. Аналогично и разделение полов - способ рационализации использования удовольствий, путь забвения «женского» как атрибута жизни, позитивности слабости и радости анонимности. И, наконец, разделение между миром божественным и человеческим - утилизация добра и зла, путь забвения заповедей, а не их утверждения. «Существование в человеке животного, только животного, не есть жизнь человеческая. Жизнь по одной воле Бога тоже не есть жизнь человеческая. Жизнь человеческая есть составная из жизни животной и жизни божеской. И чем более приближается эта составная к жизни божеской, тем больше жизни» (Л. Толстой. Царство божие внутри вас). То, что Толстой называет божеской жизнью близко к спинозистской концепции жизни и этики. Это скорее имманентность, или - «трансцендирующая имманентность» (ведь речь идет о вере), чем трансцендентный бог или трансценденталистская мораль.

Конечно, можно и должно говорить и о том, что в самом изображении греха и разврата, чему Толстой посвятил немало провоцирующих страниц и из-за чего имел постоянные конфликты с цензурой и церковью, находит себе

пристанище эротизм, накрепко связанный с избыточностью и трансгрессивностью того, что Толстой называет «верой», и что очень близко подходит к философскому пониманию желания, к которому развернулась философия двадцатого века.⁵ Однако, подчеркивая имманентистский характер толстовской веры, в которой воплощена сама жизнь, я хотел подчеркнуть лишь определенное единство между толстовской критикой чувственности и его идеями ненасилия, непротивления злу силою. Толстовская этика, фактически, начинается там, где прерывается присвоение чувственности. И первичное ненасильственное действие, сама его возможность, определяется предельным вниманием к самым соблазнительным формам насилия в мире, там, где, казалось бы, невозможно провести границу между десублимированной радостью и сколь угодно возвышенным удовольствием. С этого различия и начинается ненасилие, для которого удостоверение зла там, где оно предстает в образах добра и есть первичное этическое усилие, продолжение труда заповедей, продолжение жизни.

- 1 Так, в притче «Разрушение ада и восстановлениерая», описывая дьяволов современного общества, он среди прочих называет и «дьявола феминизма», который помимо вражды сословий (дело дьявола социализма) возбуждает еще и вражду между полами.
- 2 В этом Толстой оказывается близок к тем современным толкованиям, которые обнаруживают свои феминистические корни в ветхозаветных текстах (Э. Левинас, Л. Ирригарей).
- 3 Это вовсе не означает, что литературный жанр лучше позволяет справиться с задачей. Напротив, представляется, что путь Толстого от литературы к проповеди - путь вполне последовательный. Однако для толстовского высказывания секуляризованная литература - меньшее зло, чем религиозная фальшь. И если мы говорим о проповеди, то важен опыт ее реанимации, ее возвращения как слова жизни, через серию редукций, обнажающих смысл высказывания (в том числе редукций литературной формы и привычности того, что проповедуется), которая приводит Толстого к детским рассказам и притчам.
- 4 В этом фрагменте Толстой также проводит свою постоянную линию фиктивной двойственности: «И как я могу так унижать ее и себя, предполагая такие ужасы. Что-то вроде наемного скрипача, известный за дрянного человека, и вдруг женщина почтенная, мать семейства, *моя жена!* Что за нелепость!» - представлялось мне с одной стороны. «Как же этому не быть?» - представлялось мне с другой. Как же могло не быть то самое простое и понятное, во имя чего я женился на ней, то самое, во имя чего я с нею жил, чего одного в ней нужно было и мне и чего поэтому нужно было и другим и этому музыканту». Ложность привычного разделения между добродетельностью и греховностью ставится здесь под вопрос именно в

силу того, что сама добродетельность уже отделена от добра моментом присвоения, в котором извращается и понимание женщины, и понимание брака, в котором извращается заповедь.

В нашу задачу не входит развитие этой важной темы, где с ексуальность, труд, смерть имеют первостепенное значение и где Толстой оказывается куда ближе к Батаю или Кайуа, нежели к разного рода моралистам и персоналистам.