

ЭКОНОМИКА ЗАРАЖЕНИЯ (ЗАМЕТКИ О ТЕОРИИ ИСКУССТВА ЛЬВА ТОЛСТОГО)

О.В. Аронсон
Институт философии РАН

Аннотация: *В статье анализируется работа Льва Толстого «Что такое искусство?» в контекст позднего социально-критического периода творчества писателя и его концепции опрощения. В этой перспективе знаменитая «теория заражения» может быть интерпретирована антипсихологически в экономических и этических категориях, а сама толстовская эстетика становится проводником этики и экономики на уровне чувственности. Это ещё больше подчёркивает соотнесение идей Толстого с «экономикой бедности» Прудона.*

Ключевые слова: *эстетика, искусство, заражение, общество, социальная критика, экономика, бедность, опрощение, Лев Толстой, Прудон.*

Есть немало причин заново перечитать и переосмыслить работу Льва Толстого «Что такое искусство?». Возможно, именно сегодня в большей степени, нежели в период ее написания, какие-то вещи, сказанные Толстым, звучат не просто актуально, а почти новаторски. Но, чтобы увидеть это, требуется преодолеть множество препятствий. Некоторые из них создаёт сам Толстой, избирая манеру изложения, которая мало кому симпатична и которую коротко можно описать как педантичное брюзжание. Образ недовольного современностью и всем новым и оригинальным старика, держащегося за какие-то примитивные и архаические представления об искусстве, то и дело возникает на страницах этой работы. Более того, истинное искусство он считает христианским и только христианским, что не может не вызывать спонтанного возражения и даже раздражения. В конце концов, мало кто может целиком и полностью согласиться в негативных оценках раздаваемых Толстым произведениям Бетховена, Шекспира, Вагнера, Бодлера и многих других любимых и почитаемых авторов. Пожалуй, именно беспокойный и порой запальчивый эмоциональный фон, который присутствует на страницах «Что такое искусство?», долгое время не позволял отнести к этой книге с должным вниманием. При этом нельзя отнять ни уважения, ни пиетета перед Толстым у тех авторов, которые периодически обращались к этому и по сей день выглядящему провокационным тексту. Но отдавая должное Толстому-романисту и даже Толстому-мыслителю, многие видят в его теории искусства в лучшем случае наивность, в худшем — мракобесие.

И действительно, по сравнению с теориями искусства, появившимися уже в XX веке, работа Толстого может показаться «устаревшей», не имеющей практически никакого отно-

шения к практике современного искусства, а его «теория заражения» — наивной психологической моделью, слишком ограничивающей сферу творчества и, фактически, отрицающей подавляющее большинство современных художественных стратегий.

Моя задача состоит не только в том, чтобы показать, что это не так (почти уверен, что для этого достаточно просто перечитать текст Толстого и убедиться в его удивительной актуальности). Мысль Толстого оказывается куда более созвучна современной философии и представляется мне даже радикальней, нежели полагал сам автор, думая, что всего лишь пытается найти критерий отличия искусства хорошего от дурного, возвращая искусству этическое измерение. Его-то он и называет «христианским», что, как уже было сказано, может вводить читателя в заблуждение. Однако именно в этой «скромности» толстовской цели и обнаруживается колоссальная амбиция: найти невозможную зону тождественности христианской любви и общественной морали. И зона эта оказывается в пространстве эстетическом, пространстве чувственного познания мира человеческих отношений и отношений внутри-мирных.

Радикализм Толстого оказывается оборотной стороной взыскуемой им простоты понимания вещей и связан он с тем, что искусство для него перестаёт быть «только искусством», а становится формой критики современного ему общества, его институтов, его системы экономических отношений. Искусство для Толстого оказывается своеобразной точкой опоры, той пядью земли, держась за которую, можно выявить элементы жизни в мире, насквозь пронизанном технологическими отношениями. «Простота» искусства здесь далека от его примитивности или наивности, но она связана с определённой динамикой *опрощения* (приближения к неуловимому миру жизни, уже почти окончательно скрытому под цивилизационными покровами). Простота — это открытие именно непосредственных эстетических связей между людьми, то есть того чувственного уровня коммуникации, где все накопленные цивилизацией знания перестают иметь значение. И толстовская идея заражения искусством, к которой мы ещё обратимся в дальнейшем, указывает именно на этот нерациональный уровень действия сил («сил жизни», говоря языком Толстого), которые всегда подавляемы общественными отношениями, отношениями производства и потребления, в которые вовлечены сегодня и произведения искусства.

Итак, обратимся непосредственно к работе Толстого, чтобы выявить некоторые повторяющиеся мотивы, которые будут для нас путеводными в последующей интерпретации.

Уже в самых первых строчках задаётся вполне определённый критический тон в отношении того, что происходит в искусстве. Искусство рассматривается как часть индустрии и часть экономики современного мира.

«Возьмите какую бы то ни было газету нашего времени, и во всякой вы найдёте отдел театра и музыки; почти в каждом номере вы найдёте описание той или другой выставки или отдельной картины и в каждом найдёте отчёты о появляющихся новых книгах художественного содержания, стихов, повестей и романов. <...> На поддержание искусства в России, где на народное образование тратится только одна сотая того, что нужно для доставления всему народу средств обучения, даются миллионные субсидии от правительства на академии, консерватории, театры. Во Франции на искусства назначается восемь миллионов, то же в Германии и Англии. В каждом большом городе строятся огромные здания для музеев, академий, консерваторий, драматических школ, для представлений и концертов. Сотни тысяч рабочих — плотники, каменщики, красильщики, столяры, обойщики, портные, парикмахеры, ювелиры, бронзовщики, наборщики — целые жизни проводят в тяжёлом труде для удовлетворения требований искусства, так что едва ли есть какая-нибудь другая деятельность человеческая, кроме военной, которая поглощала бы столько сил, сколько эта» [Толстой 1983: 41–42].

Мы сразу же попадаем в очень жёстко очерченное Толстым противопоставление господствующего искусства (сегодня мы бы назвали его «институционализированным») и народа его обслуживающего и от него отлучённого. И далее, когда речь будет заходить об искусстве всегда надо учитывать это крайне негативное отношение Толстого к институту искусства. Его задача вернуть искусству тот смысл, который оно потеряло став социальным институтом.

Между тем, здесь сразу же возникает важный мотив, который тоже будет постоянно звучать на протяжении всего текста. Этот мотив пока звучит критически и может быть описан лаконичной формулой: сегодня искусство не делается в одиночку, а является индустрией. Даже тогда, когда автор думает, что по-прежнему творит исключительно самостоятельно. Не случайно выглядит и сравнение с индустрией войны:

«Но мало того, что такие огромные труды тратятся на эту деятельность,— на нее, так же как на войну, тратятся прямо жизни человеческие: сотни тысяч людей с молодых лет посвящают все свои жизни на то, чтобы выучиться очень быстро вертеть ногами (танцоры); другие (музыканты) на то, чтобы выучиться очень быстро перебирать клавиши или струны; третьи (живописцы) на то, чтобы уметь рисовать красками и писать все, что они увидят; четвёртые на то, чтобы уметь перевернуть всякую фразу на всякие лады и ко всякому слову подыскать рифму» [Толстой 1983: 42]

Толстовская ирония относительно ничтожности жизни представителей индустрии искусства и его сравнение их с жертвами войны, уже всего через пару десятилетий не будет выглядеть как насмешка. Массовые смерти на фронтах Первой мировой создадут совершенно особую ситуацию в мире, когда все те проблемы, которые затрагивает Толстой в «Что такое искусство?» будут казаться не актуальными, не существенными для нового, изменившегося мира. Драматизм этой войны и ее социальные травмы фактически разорвали историю надвое. Начался настоящий жестокий XX век, а Лев Толстой с его бурчанием аристократа продолжал ассоциироваться с веком минувшим. Даже то, что в своей концепции искусства Толстой целиком и полностью отстаивал право простого труженика на причастность к искусству и творчеству, не спасло его, — само искусство радикально изменилось, политизировалось, возникли его совершенно новые формы, зависимость которых от самых разнообразных эффектов Первой мировой войны и Революции (от перцептивных до социальных) нельзя недооценивать.

Однако сегодня, читая Толстого, невозможно не заметить что рубеж, травматически обозначенный Первой мировой в пространстве истории, уже вполне ощутим им, но там, где для нас нет никакого драматизма, — в пространстве восприятия, в пространстве эстетическом. И потому страсть Толстого к критике института искусства иногда выглядит чрезмерной и несколько надуманной. Ну как, действительно, можно всерьёз рассуждать о заражении в искусстве, когда мы уже имеем массовые смерти от заражения ипритом? Заражение от химического оружия невольно помещает всю ситуацию заражения в своеобразные технические рамки. Теперь даже эпидемии болезней воспринимаются не как стихия, а как локальное военное сражение, где действуют технологии подавления вируса как врага. И, как следствие, толстовская *способность к заражению*¹ (искусством) как эффект сил самой жизни несколько потерялась в этом мире, где соединились технология и смерть, где на долгие годы самой влиятельной стала хайдеггеровская философия с ее культом времени как бытия-к-смерти.

¹ «...На способности людей заражаться чувствами других людей и основана деятельность искусства» [Толстой 1983: 77].

Вернёмся, однако, к толстовскому тексту, который движется от критического тона к иронии в отношении современных ему художников, неожиданно ставших анонимной массой, а затем — к саркастическому анализу оперы, вполне сравнимому со знаменитым описанием ритуала евхаристии в романе «Воскресенье».

«Для кого это делается? Кому это может нравиться?» [Толстой 1983: 45], — спрашивает Толстой и уже несколькими строками ниже даёт безапелляционный ответ: «набравшимся господского духа, но не пресыщенным ещё господскими удовольствиями, развращённым мастеровым, желающим засвидетельствовать свою цивилизацию, да молодым лакеям» [Там же].

Вот тот диапазон, в котором заключена по Толстому городская (буржуазная) публика, желающая представления, зрелища вкупе с удовольствием: от лакеев, мнящих себя господами, до новых господ с сознанием лакеев. Приговор жёсткий, и от него веет неким высокомерием. Но, мы прекрасно знаем, что большинство друзей и знакомых Толстого были как раз поклонниками того искусства, которое он так яростно критиковал, а потому это не столько выпад в отношении публики, сколько вызов собственной среде, да и самому себе, долгие годы участвовавшему своими рассказами, повестями и романами в этом самом представлении². Поэтому говорить следует не о высокомерии, а о критике общества и общественных институтов, формирующих публику. Когда Толстой пишет, что «образованный человек» или «настоящий рабочий человек» никогда на подобное искусство не купится [Там же: 45], то верится в это плохо, поскольку вся дальнейшая линия рассуждений показывает, что любой готов влиться в ряды публики, стать новоиспечённым поклонником зрелища, в котором представление о красоте и чувственное наслаждение постоянно замещают друг друга.

Но стоит ли это развлечение для публики называть искусством? А если уж именно это мы называем искусством и именно к этому склоняется литература, живопись, музыка, театр, то, может, искусство не имеет той ценности, что ему приписывают?

Для Толстого это вопрос разграничения искусства настоящего и ложного:

«А что ужасно подумать, что очень ведь может случиться, что искусству приносятся страшные жертвы трудами, жизнями людскими, нравственностью, а искусство это не только не полезное, но вредное дело. И потому для общества, среди которого возникают и поддерживаются произведения искусства, нужно знать, все ли то действительно искусство, что выдаётся за таковое, и все ли то хорошо, что есть искусство, как это считается в нашем обществе, а если и хорошо, то важно ли оно и стоит ли тех жертв, которые требуются ради него» [Толстой 1983: 47].

² Ещё в самом начале долгой, пятнадцатилетней истории написания работы «Что такое искусство?» он уже особо отмечал этот момент в письме Н. Александрову, главному редактору «Художественного журнала, заказавшему этот текст: «Положение в теории искусства точно такое же, как и в других отраслях человеческой деятельности. Люди дурны и любят свои пороки. И является ложная умственная деятельность, имеющая целью оправдать любимые людьми пороки. Люди мстительны, жадны, любостыжательны, исключительны — и является юриспруденция, которая возводит в теорию мстительность — уголовное право, любостыжательность — гражд[анское] право, подлое государств[енное] право, исключительность — международное право. Люди немилосердны и жестоки, они хотят каждый забрать побольше и не отдавать другому и хотят, чтобы, наслаждаясь избытком, когда рядом мрут от голода, чтобы совесть их была покойна — это политическая экономия. Люди похотливы, им хочется щекотать свои нервы и хочется при этом считать, что они делают важное, хорошее дело, — готова эстетика, теория искусства. Красота, идеал, бесконечное в конечном. И вот, в тумане этой теории, оправдывающей похоть людскую, я жил и, как говорится высоким слогом, служил искусству 30 лет. И это служение, должен сказать, очень весёлое. Я делал то, что делают все т[ак] наз[ываемые] художники: я выучился бесполезному мастерству, но такому, к[оторым] мог щекотать похоть людскую, и писал книжки о том, что мне взбрёт в голову, но только так подделывал их, чтобы щекотать похоть людскую и чтоб мне за это платили деньги. И мне платили деньги и говорили ещё, что я делаю очень важное дело, и я был очень доволен» [Электронное издание...]

И вот, чтобы отличить искусство от ложного претендента, именующего себя искусством, Толстой и решает задаться вопросом «что такое искусство?». Для этого он штудирует огромное количество книг от Баумгартена, Бёрка и Канта до Гегеля, Шопенгауэра и даже Дарвина (мы указали лишь самых известных), в поисках ответа. И хотя ответа нигде он не находит, но в том сжатом изложении теорий знаменитых учёных, которое предваряет рассуждение самого Толстого, он то и дело выделяет мотивы, существенные и для него самого. И среди этих мотивов следует отметить миметизм искусства, его способность через чувство прекрасного доставлять удовольствие, его связь при этом с миром идей, с нравственным порядком и даже со способностью познания Бога. Но, фактически, эстетическое чувство постоянно оказывается чувством парадоксальным. Красота, например, одновременно принадлежит и миру наслаждений, и миру разума, и индивиду, и общности. Она также (Толстой отсылает к Канту) — суждение без понятия и удовольствие без желания. Он выделяет у Бёрка и Дарвина то, что прекрасное связано с половой потребностью, а у Шеллинга и Гегеля, что оно имеет отношение к истине («бесконечное в конечном» и «Идея, просвечивающая через материю») [Там же: 59].

Интересно, что проштудировав множество теорий, Толстой не примкнул ни к одной, а в своем собственном решении вопроса о том, что такое искусство, нисколько не примирил разные стороны, а, напротив, усилил уже существовавшие противоречия. Но прежде всего он пришёл к выводу, что всю путаницу вносит именно понятие красоты, которое постоянно претендует на нечто большее, нежели просто нервно-физиологическое воздействие. Она постоянно фигурирует либо как прикрытие для метафизических абстракций (красота сама по себе), либо как ширма для сексуального желания (красота как удовольствие и наслаждение). И только элиминировав красоту, мы сможем, согласно Толстому, приблизиться к пониманию искусства.

Что остаётся от искусства, если мы не рассматриваем его с точки зрения эстетических категорий (красота — лишь одна из них)? Этот вопрос, фактически поставлен Толстым, но он как никакой другой созвучен именно нашему времени, когда практически все эстетические категории поставлены под сомнение или, по крайней мере, переосмыслены. То, что Толстой называет «красотой» имеет прямое отношение ко всему тому, что подчинено логике представления (в обоих смыслах и как представление-зрелище и как представление мира в способности человека к изображению, воображению и созерцанию). Красота непосредственно связана с миметическим характером искусства (не важно, это подражание чувствам, природе или истине) и является проводником чувственных форм познания мира. В противоположность красоте с ее миметизмом, формой и техникой представления и ее подспудным эротизмом, толстовское «заражение» есть чистое отношение сопричастности, соучастия. Если прекрасное всегда представляется или в виде конкретного объекта или как его атрибут, а возвышенное, например, как невозможность представления, соотнесения с порядком воображения, то для заражения объект вообще перестаёт иметь значения (и чем он проще, тем легче обнаруживается действие заражения). Оно есть отношение. И теорию заражения Толстого следует рассматривать как теорию отношений, отношений общности, для которых любая индивидуализация или объективация (в формах производства произведения и представления) разрушительны.

Можно сказать, что Толстой имеет дело не столько с противоречием между чувственным и рациональным порядком искусства, сколько с недоверием как тому, так и другому по отдельности. Для него «чувственное» не просто восприятие, но то, что связано с удовольствием от искусства и с его подспудной сексуализацией, — всегда *присвоение внешнего*, а «рациональное» (форма в искусстве) — *присвоение внутреннего*. И слово «присвоение» здесь принципиально. Само разделение на внутренне и внешнее, на субъект и объект, на ин-

дивида и общность и даже на истину и ложь, волей-неволей оказываются под вопросом, когда речь идёт о заражении, в котором принципиально устранены присвоение и обмен, в котором действуют совершенно иная экономика.

Обратимся теперь непосредственно к тому, что пишет Толстой о заражении. Положив за аксиому простейшую характеристику действия искусства («способность людей заражаться чувствами других людей»), без которой, по его мнению, любое искусство становится бессмысленным с которой трудно не согласится, и которая кажется совершенно безобидной, он, по сути, закладывает мину замедленного действия под идеей искусства как представления. Это неочевидно лишь потому, что кажется будто заражают произведённые изображения (дубликаты чувств), но для Толстого это с очевидностью не так.

«Если человек заражает другого и других прямо непосредственно своим видом или производимыми им звуками в ту самую минуту, как он испытывает чувство, заставляет другого человека зевать, когда ему самому зевают, или смеяться, или плакать, когда сам чему-либо смеется или плачет, или страдать, когда сам страдает, то это ещё *не есть искусство*» [Толстой 1983: 78] (здесь и далее в цитатах курсив мой — О.А.).

«Искусство не есть, как это говорят метафизики, проявление какой-то таинственной идеи, красоты, бога; не есть, как это говорят эстетики-физиологи, игра, в которой человек выпускает излишек накопившейся энергии; не есть проявление эмоций внешними знаками; не есть производство приятных предметов, главное — не есть наслаждение, а есть необходимое для жизни и для движения к благу отдельного человека и человечества средство общения людей, соединяющее их в одних и тех же чувствах» [Толстой 1983: 79].

Это многократно повторяемое Толстым «не есть» нужно именно для того, чтобы демонстративно отделить то, что он называет заражением, от разных способов свести этот процесс к субъективному переживанию или к объективности научного знания. Не субъект, испытывающий эмоции заражает непосредственно, и не объект, произведённый им и воплотивший в себя эти эмоции, заражает. Нет. «Искусство, — пишет Толстой, — начинается тогда, когда человек с целью передать другим людям испытанное им чувство снова вызывает его в себе и *известными внешними знаками* выражает его» [Толстой 1983: 78]. Что это за «известные внешние знаки»? Ответ на этот вопрос позволил бы нам избежать чисто психологической интерпретации толстовского «заражения», против которой он косвенно предостерегает сам.

Тем не менее, именно психологическая интерпретация напрашивается в первую очередь. И надо сказать, что текст Толстого даёт основания и для такой интерпретации, поскольку сам язык писателя во многом повторяет те способы говорить, что были характерны для психологической науки XIX столетия. При этом даже психологические интерпретации могут быть разные. Так, самый простой способ — свести заражение исключительно к переносу непосредственного эмоционального состояния. Против этого Толстой возражает прямо. Однако есть иной тип психологической интерпретации заражения, а именно психологическое воздействие художественной формы, в которой все эмоции присутствуют в уже превращённом виде. Именно по этому пути идёт в «Психологии искусства» Лев Выготский, опираясь на теорию поэтической формы Потебни и на рассуждения Толстого о том, что форма создана не мыслью автора, но чем-то *иным*. [Выготский 1986: 59] То есть мысль и эмоция в искусстве не передаётся от автора к зрителю или слушателю, но воздействует как некая бессубъектная форма произведения. Эта форма крайне неустойчива и задача художника именно в том, чтобы ее уловить не разрушив. Выготский цитирует пассаж из разбираемой нами работы Толстого, где речь идёт о том, что можно назвать «принципом *чуть-чуть*»:

«Поправляя этюд ученика, Брюллов в нескольких местах чуть тронул его, и плохой, мертвый этюд вдруг ожил. «Вот, *чуть-чуть* тронули, и все изменилось», сказал один из учеников. «Искусство начинается там, где начинается *чуть-чуть*», сказал Брюллов, выразив этими словами самую характерную черту искусства» [Толстой 1983: 143].

Неочевидная констелляция тех самых «известных знаков выражения», которая именно и производит воздействие (заражает), перестаёт воздействовать в тот самый миг, когда сама эта хрупкая конструкция оказывается слегка нарушена. Выготский интерпретирует этот момент как обнаружение внутренней формы произведения, но у Толстого идея несколько иная. Для него форма не имеет значения. Он переносит акцент на коммуникативные свойства отношения: не форма воздействует, а само отношение («жизненная сила», «энергия») находит для себя материальное воплощение, и знаки именно в их данной конфигурации обнаруживают способность заражать. Эта функцию знака не найти ни у де Соссюра, ни у Пирса. Знаки выражения, становясь знаками заражения, не обозначают и не служат пониманию. Они носят исключительно аффективный характер, если мы понимаем аффект в духе Спинозы, как одновременность способности к действию и способности подвергаться воздействию. В этом смысле спинозианский аффекты — чистые отношения, через которые описывается изменчивость природы, а толстовское «чуть-чуть» можно интерпретировать как минимум удержания жизни, данной нам в искусстве *только* через аффективные связи, или, что то же самое, через заражение. Ближе всего к такому пониманию знака, который никогда не существует сам по себе, а существует только в конфигурации с другими знаками, оказывается Жиль Делёз, который в книгах «Пруст и знаки» и «Кино», как раз попытался создать свою версию альтернативной семиотики, где всякий входящий в режим репрезентации знак оказывается порождением образов-воспоминаний или образов-грёз (своеобразных ещё не актуализованных перцептивных и аффективных конфигураций).

Выготский считает сведение искусства к одной лишь функции заражения слишком большим упрощением. Он не видит потенциала в толстовской логике, в ригоризме его позиции. Он считает, что Толстой «сводит, таким образом искусство к обыкновеннейшей эмоции и утверждает, что никакой существенной разницы между обыкновенным чувством и чувством, которое вызывает искусство, нет и что, следовательно, искусство есть простой резонатор, усилитель и передаточный аппарат для заражения чувством. Никакого специфического отличия у искусства нет, а потому оценка искусства и должна исходить в данном случае из того же самого критерия, из которого исходим мы, когда оцениваем всякое чувство. Искусство может быть дурно и хорошо, если оно заражает нас дурным или хорошим чувством; само по себе искусство как таковое не дурно и не хорошо, это только язык чувства, который приходится оценивать в зависимости от того, что на нем скажешь. Отсюда совершенно естественно Толстой делал вывод, что искусство подлежит оценке с общеморальной точки зрения, и расценивал как высокое и хорошее то искусство, которое вызывало его моральное одобрение, и возражал против того, которое заключало в себе предосудительные с его точки зрения поступки» [Там же: 302]. Далее Выготский в подтверждение своего тезиса приводит многочисленные примеры уничижительной критики теории заражения, где авторы соревнуются друг с другом в банализации толстовских идей. Между тем, психологический формализм самого Выготского, согласно которому психика не есть принадлежность индивида, а набор психических форм, куда ближе к тому, как Толстой понимает жизненную силу и энергию, которые проявляются в передаче чувств (а не в самом чувстве), в аффективном отношении, называемом заражением. И Выготский, и Толстой, каждый по-своему, разрабатывают непсихологические концепции психического действия. Но если Выготский ближе к феноменологическому характеру размышления и к формализму, то Толстой антифеноменологичен. Несмотря на название, данное им своим размышлениям об искусстве, его совсем не интере-

сует *что* такое искусство. Его интересует исключительно специфика его воздействия, его способность менять людей и мир. А также то в нем, что отличает это специфическое воздействие (заражение), от всех прочих психологических примеров заражения эмоциями, которые как правило приводят, чтобы продемонстрировать несостоятельность толстовской теории (чего не избежал и Выготский).

Уже здесь можно подытожить некоторые вещи, вытекающие из размышлений графа Толстого.

Во-первых, там, где мы сталкиваемся с заражением, наши привычные дихотомии идеальное/материальное, рациональное/чувственное, внутренне/внешнее не работают. Даже у цитируемых авторов концепций прекрасного Толстой выделяет подобные моменты. Вот, например, он ссылается на голландца XVIII века Гемстергюиса, который пишет, что «доставляет наибольшее наслаждение то, что даёт нам наибольшее число идей в наикратчайшее время. Наслаждение прекрасным есть высшее познание, до которого может достигнуть человек, потому что оно даёт в кратчайшее время наибольшее количество перцепций» [Толстой 1983: 59]. Здесь высказано то, что постоянно пытается делать Толстой и в работе об искусстве, и в своих поздних рассказах, таких как «Фальшивый купон», и в дневниках, и в «Исповеди», а именно — найти мысль на уровне восприятия, где идея и перцепция неотличимы друг от друга.

Во-вторых, важно, что Толстой рассматривает искусство, редуцируя институциональный план. И даже если он признает искусством какие-то произведения, то признает он вопреки институту искусства и политике сложившегося буржуазного вкуса. Отсюда его радикальное противопоставление крестьянского пения (как истинного искусства) поздним опусам Бетховена, которое современниками воспринималось как провокация и стремление к парадоксам. Но если мы уходим от института искусства, накрепко связанного с экономикой произведений, где искусство мыслится как товар, а потому ценится именно наслаждение им доставляемое, то необходимо ввести иную экономику, которая вытекает из искусства заражения. Эта слабая экономика плохо заметна и обнаружить ее можно только минимизируя искусство представления, обнаруживая то «чуть-чуть», где уже действует не социальный институт, а скрытая художественными техниками, энергия заражения.

Наконец, в-третьих, искусство, о котором пишет Толстой это не искусство индивидов и не для индивидов. Заражение обнаруживает ту сферу аффективных отношений, которая и есть *общность* (связи друг с другом и миром, обнаруживаемые через способность к заражению). Частный случай такой общности именуется «народ», но вообще-то для Толстого важен ее универсальный характер: искусство только тогда искусство, когда оно способно заражать любого, каждого, вне зависимости от его образования или социального статуса.

«...Для людей думающих и искренних не может быть никакого сомнения в том, что искусство высших классов и не может никогда сделаться искусством всего народа. И потому, если искусство есть важное дело, духовное благо, необходимое для всех людей, как религия (как это любят говорить поклонники искусства), то оно должно быть доступно всем людям. Если же оно не может сделаться искусством всего народа, то одно из двух: или искусство не есть то важное дело, каким его выставляют, или то искусство, которое мы называем искусством, не есть важное дело» [Толстой 1983: 98].

«Искусство тем-то и отличается от рассудочной деятельности, требующей приготовления и известной последовательности знаний (так что нельзя учить тригонометрии человека, не знающего геометрии), что искусство действует на людей независимо от их степени развития и образования, что прелесть картины, звуков, образов заражает всякого человека, на какой бы он ни находился степени развития» [Толстой 1983: 124].

Уже в этих фрагментах заданы все условия для того, чтобы потом не вызывало удивления, что истинное искусство Толстой назовёт «христианским»:

«Искусство, всякое искусство само по себе, имеет свойство соединять людей. Всякое искусство делает то, что люди, воспринимающие чувство, переданное художником, соединяются душой, во-первых, с художником и, во-вторых, со всеми людьми, получившими то же впечатление. Но искусство нехристианское, соединяя некоторых людей между собою, этим самым соединением отделяет их от других людей, так что это частное соединение служит часто источником не только разъединения, но враждебности к другим людям» [Толстой 1983: 173].

Речь, конечно, идёт о специфическом толстовском христианстве. Это христианство за рамками церковных институтов. Не случайно он особо отмечает, что искусство церковное, патристическое, воинское и утончённое, каждое по своему, разделяет людей, а значит, не может быть «хорошим» искусством, которое должно быть кафолично, соединять людей, а не разъединять их по принципу веры, нации или класса [Толстой 1983: 174–175].

Но как соединить друг с другом два очевидных горизонта толстовской мысли, один из которых связан с логикой заражения, с аффективностью искусства, действующего на том уровне, где восприятие и мысль ещё не выделены в своей отдельности, а другой — с критикой социальных институтов общества? Эти два плана, микроуровень перцепции и макроуровень социальных отношений, постоянно взаимодействуют друг с другом, и можно сказать, что именно внимание к функции заражения делает очевидным фальшь общественных институтов, а критика общества получает для себя пространство, пусть и предельно малое, но при этом деполитизированное. Искусство оказывается именно тем пространством, где пороки общества проявляют себя с максимальной откровенностью, поскольку именно здесь казалось бы ты предоставлен сам себе. И эта иллюзорная самодостаточность автора или зрителя позволяет проявиться той его включенности в жизнь общества, которую сам индивид уже не контролирует. Несколькими десятилетиями позже эту мысль применительно к политике повторит Вальтер Беньямин: «То, как мы воспринимаем и интерпретируем искусство — лакмусовая бумажка наших политических убеждений» [Беньямин 1996].

Путь Толстого к социальной критике через искусство во многом близок левой мысли XX века. Его «заражение» действует в особом утопическом режиме, который можно назвать коммунизмом без идеологии, или коммунистической чувственностью. И хотя сам он видит идеал в крестьянской общности, в общине, но по сути доводит свою мысль до глобального обобщения, до требования универсальной общности, потерянной нами в ходе прогресса, но рудиментарно сохраняющейся в сфере действия искусства. Этот минимум искусства действует как вирус, как инфекция, но в отличие от эпидемий болезни, вирус искусства провоцирует этическое заражение. Эта этическая материя (то, что Эммануэль Левинас позже назовёт «этической перцепцией», данной не в форме закона, а в самой практике существования) и есть толстовская «живая жизнь», обнаружение которой невозможно ни разумом, ни научным познанием, которое нельзя смешивать с удовольствием и чувственным наслаждением. «Опущение» Толстого имеет к этому непосредственное отношение. Оно есть поиск микроэлемента жизни, невидимого вируса добра. Это может выглядеть как неуместное морализаторство. Особенно, когда речь заходит об искусстве. Да, этические категории, а также личные оценки Толстого в отношении художественных произведений, во многом усложняют доступ к логике его мысли. Иногда кажется, что старый граф требует от авторов и зрителей какой-то невероятной моральной чистоты. Дело усугубляет его навязчивый поиск разврата и похоти в любом факте наслаждения. Но все не так просто. Достаточно обратить внимание, что он почти всегда говорит не о добре и зле, а об увеличении или уменьшении добра, не-

вольно повторяя и здесь «Этику» Спинозы. Для него нет добра как данности, нет сущности добра, а есть силы его производящие, такие как христианская любовь, например. Эти силы действуют неиндивидуально и не направлены ни на кого в отдельности. Это всегда отношение с теми, с кем ты разделен социально, мировоззренчески, политически. В этом смысле христианский «закон любви» интерпретируется Толстым анархически. Он не есть ветхозаветный закон-предписание, а есть нарушение предписаний, нарушение сложившихся социальных форм существования, ненасильственной, а потому всегда «слабой», энергией самой жизни. И «заражение» имеет непосредственное отношение к этому.

Но как распознать заражение, как отличить радость и удовольствие им доставляемое от наслаждения чувственного, которое Толстой умудряется найти порой в самых невинных произведениях? В одном случае мы имеем дело с «заражением», а в другом, говоря языком писателя, уже с «разворотом». И хотя кажется, что Толстой различает исключительно субъективно, так, будто только он может отличить «хорошее» от «дурного», но критерии у него все-таки есть. И относятся они к области экономики, а не морали. Перед нами разворачивается по-настоящему захватывающая этическая экономия аффектов, которую можно обнаружить и в поздних статьях, таких как «Что же нам делать?» или «Царствие божие внутри вас», но именно область искусства демонстрирует всю ее «механику», механику жизни. Так происходит потому, что само искусство на протяжении многих столетий развивалось как пространство «естественной лжи» (подражания, имитации, представления) и все «богатство» искусства было связано с накоплением приёмов этой лжи в сфере выражения.

Искусство воздействует. Но как? Оно воздействует через произведение, в котором мы видим или совершенство объекта или способности автора, вызывающие восхищение. Но (*помимо этого!*) оно заражает. А заражает оно, согласно Толстому, не совершенством, а самыми банальными, обыденными вещами:

«Людям нашего круга, не знающим и не могущим или не хотящим знать тех чувств, которые должны составлять содержание искусства будущего, кажется, что такое содержание в сравнении с теми тонкостями исключительного искусства, которым они заняты теперь, очень *бедно*. «Что можно выразить нового в области христианских чувств любви к ближнему? Чувства же, доступные всем людям, так ничтожны и однообразны», думают они. А между тем истинно новыми чувствами в наше время могут быть только чувства религиозные, христианские, и чувства, доступные всем. Чувства, вытекающие из религиозного сознания нашего времени, чувства христианские, бесконечно новы и разнообразны; только не в том смысле, как это думают некоторые, чтобы изображать Христа и евангельские эпизоды или в новой форме повторять христианские истины единения, братства, равенства, любви...» [Толстой 1983: 199].

Если вынести за скобки момент христианской проповеди то, Толстой, фактически, пытается вывести искусство из области «экономики богатства» и политэкономии в совершенно иную плоскость, которую по-прежнему можно мыслить в экономических категориях, но тогда речь должна об особой аффективной экономике, в которой нет обмена, нет накопления, нет категории собственности, и которую можно условно назвать «экономикой бедности».

Если классическая политэкономия начинается с товара и товарообмена, при этом товар — главное, а все отношения сведены исключительно к обмену, то в толстовской экономике заражения (она же аффективная экономика, она же — экономика бедности) товар-произведение перестаёт иметь значение, а само заражение реализует принцип невозвратного действия, чистую избыточность жизни, которую получаешь, даже если этого не желаешь. Казалось бы ее можно вписать в экономику неэквивалентного обмена (экономику дара или жертвоприношения), но тогда надо принимать во внимание, что невозможность возврата дара всегда может быть интерпретирована как долг, а его избыточность, на что указал ещё Мар-

сель Мосс, становится символическим моментом и продолжает логику обмена, только не конкретного товара на товар, а товара на уважение, восхищение, страх (в случае с жертвоприношением или бессмысленной растратой), короче, на тот или иной «символический капитал». Именно обмен второго рода характерен, например, для современной медиа-продукции, когда самостоятельным товаром становится образы телевидения и рекламы, за которыми нет никакого жизненно необходимого продукта.

Экономика бедности, заложенная Толстым и в свою теорию искусства и в практику повседневного существования (опрощение), имеет непосредственное отношение к важной для понимания творчества позднего Толстого фигуре — Пьеру Жозефу Прудону, чья работа «Бедность как экономический принцип» может быть своеобразной схемой чтения толстовского трактата об искусстве³.

Исторически судьба экономической теории Прудона сложилась печально. Он попал под огонь язвительной критики Маркса, не оставившей от него камня на камне. Показательно начинает Маркс свою «Нищету философии»:

«К несчастью г-на Прудона его странным образом не понимают в Европе. Во Франции за ним признают право быть плохим экономистом, потому что там он слышит за хорошего немецкого философа. В Германии за ним, напротив, признаётся право быть плохим философом, потому что там он слышит за одного из сильнейших французских экономистов. Принадлежа одновременно к числу и немцев и экономистов, мы намерены протестовать против этой двойной ошибки» [Маркс 1955: 65].

Последовательно разоблачая ошибки Прудона как экономиста, параллельно разрабатывая свою теорию прибавочной стоимости, Маркс словно их теоретическую солидарность в критике принципа связи труда и богатства, а также буржуазного понимания собственности. Прудон же в своих идеях оказывается порой куда радикальней Маркса, что делает его одновременно и более уязвимым. Так, он отрицает собственность вообще, видя именно в ней, а не только в частной собственности, источник неравенства. Кроме того, для него экономика это не только и не столько система отношений к собственности, к производству и распределению продуктов труда, а прежде всего то, что связано с совместной деятельностью людей, являющейся не социальным проявлением, а неустранимым фактором природы. То есть экономика по Прудону явление скорее природы, нежели социума. Люди не могут не действовать вместе, люди не могут не трудиться, но и то, и другое не предполагает потребностей в том излишке (собственность), что превышает потребность в существовании.

Следует согласиться с Марксом, что Прудон «плохой» экономист и «плохой» философ. Но зададимся вопросом: а может ли тот, кто преодолевает границы дисциплин, выявляя неэкономические основания экономики и нерациональные условия мышления, быть институционально принятым, «хорошим». В этом смысле судьба Прудона как экономиста близка судьбе Толстого как теоретика искусства. Один сделал ставку на принцип бедности, другой — на заражение. И каждый не был понят в полной мере, поскольку прудоновская «бедность» была уже не экономической категорией, а тем, что уклоняется от экономики богатства, подобно тому, как толстовское «заражение» вступало в полемику с миметизмом искусства. У Прудона заметно постоянное смещение экономики в сферу, которую лучше было бы назвать экологией производства и потребления, а у Толстого эстетика оказывается чувственной версией этики. Так происходит именно потому, что акцент делается не на объекте (товар

³ Интерес Толстого к Прудону был постоянным на протяжении многих лет. Он внимательно читал его тексты, цитировал его напрямую в своих дневниках и неявно в «Анне Карениной» и «Крейцеровой сонате» (не говоря уже о том, что название романа «Война и мир» буквально повторяет «La Guerre et la Paix» Прудона), а также лично встречался с ним в Брюсселе во время своей поездки по Европе в начале 1860-х годов.

или произведение), а на отношении (кстати, вы этой связи не лишне вспомнить и знаменитую фразу Маркса о том, что человек — это «совокупность общественных отношений»).

Бедность, согласно Прудону, нечто иное нежели экономическое обнищание населения. Для него это — равновесие между производством и потреблением, это то состояние, при котором производится ровно столько, сколько необходимо потребить для поддержания жизни:

«человек, в состоянии цивилизации, получает трудом то, что требуется для поддержания его тела и развития души, — *ни более ни менее*. Это строгое взаимоограничение нашего производства и потребления есть то, что я называю *бедностью*» [Прудон 1998: 206].

Для Прудона это, прежде всего, «органический закон, данный нам самой природой», и который противостоит экономическому закону трудового обогащения, следствием которого как раз и является пауперизм. Закон бедности также является законом христианским (Прудон напоминает, что «блаженны нищие духом», то есть именно те, кто выбрал бедность, и что «хлеб насущный» — принцип земного счастья и общественного благополучия), исходящим из ограничений земного существования человека, обречённого на труд и свободу.. Изобилие природы отсылает нас не к земной социальной жизни, а к логике райского существования, заместить которую и должна экономика накопления, богатства и роскоши. Идея изобилия (синоним бесконечного богатства природы) отсылает нас к архаическому миру (либо раю, либо обществу без понятия о собственности), где господствует экономика бедности (всеобщая справедливость, не требующая для себя закона). Нищета же — порождение мира современного, где экономика жизни превращена в политэкономия, цель которой — оправдание социальной несправедливости и насилия.

Прудоновская экономика бедности, несмотря на отсылки к христианству (вспомним ещё раз о «христианском» же искусстве Толстого), по сути, представляет собой материалистическую этику отношений, в центре которой лежит практика справедливости. Когда Прудон пишет о равновесии между человеком и природой (частью которой является и жизнь общества) как ключевом принципе экономики, и что только в этом равновесии и достигается искомая бедность, то нельзя не вспомнить толстовское «чуть-чуть», рождающее заражение. Чуть меньше труда и ты уже голоден, а значит, завистлив, жесток, коварен и готов жертвовать отношениями общности ради самости, для которой «голод» есть знак индивидуации, чуть больше произведённого — и ты уже собственник, готовый к извлечению выгоды из образовавшегося излишка, готовый к предьявлению себя через вещи, а не через действия. Идея бедности как почти недостижимого равновесия, в котором отступает политическое и социальное насилие, а открывается жизнь, созвучна Толстому. «Равновесие» — то, что он искал постоянно, переходя от одних убеждений к другим, критикуя себя прежнего, испытывая удовольствие собой настоящим. Борис Эйхенбаум в статье с показательным названием «О противоречиях Льва Толстого», показывает, что исторически все так называемые «противоречия» писателя были связаны с его стремлением к изменчивости, а сама эта изменчивость — с постоянным поиском того, что Толстой называл «узел жизни» [Эйхенбаум 1960: 230]. Эйхенбаум приводит цитату из дневника Толстого 1892 года:

«Когда проживёшь долго — как я 45 лет сознательной жизни, то понимаешь, как ложны, невозможны всякие приспособления себя к жизни. Нет ничего *stable* в жизни. Все равно как приспособляться к текущей воде. Всё — личности, семьи, общества, все изменяется, тает и перестраивается, как облака. И не успеешь привыкнуть к одному состоянию общества, как уже его нет и оно перешло в другое» [Там же: 231].

Здесь как раз говорится о недостижимом равновесии в жизни, об иллюзорности и искусственности любой стабильности. Stable, устойчивость, — вот ключевое слово, вот то, с чем расстаётся поздний Толстой. Для него «заражение» в искусстве, как и прудоновская «бедность» — момент *неустойчивого равновесия*. В этот момент все техники описания жизни обнаруживают свою иллюзорность, если не сказать сильнее — оборачиваются разными способами насилия над жизнью, обществом и человеком. К таким «техникам» относится, прежде всего, политика, но также и мораль, и экономика, и эстетика, и религия.

Применительно к искусству можно говорить о том, что в момент заражения, не только нет разделения между разумом и чувством, внутренним и внешним, добром и злом, но что само событие заражения вводит неразличимость между эстетикой (сферой чувственного познания), этикой (действием по различению хорошего от дурного) и экономикой (областью справедливости совместного существования). Именно в этой сингулярной точке, где аффективный опыт общности оказывается материализован в восприятии ранее неведомом, неведомом в силу давления социальных институтов и дисциплинирующих практик, которые ныне, после работ Мишеля Фуко, принято связывать с биополитикой, жизнь осуществляет свое действие. Но осуществляет она его не через демонстрацию, а через простейшие и самые банальные вещи и эмоции, которые именно в силу своей неважности не мешают распространению той инфекции жизни, которую Толстой и называет искусством.

Беньямин В. 1996. *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости*. — М: Медиум

Выготский Л.С. 1986. *Психология искусства*. М.: Искусство.

Маркс К. 1955. Нищета философии (ответ на «Философию нищеты» г-на Прудона). — К. Маркс, Ф. Энгельс. *Собр. соч., изд. 2.* — М.: Государственное издательство политической литературы.

Прудон П.Ж. 1998. *Что такое собственность? или Исследование о принципе права и власти; Бедность как экономический принцип; Порнократия, или Женщины в настоящее время*. — М.: Республика.

Толстой Л.Н. 1983. Что такое искусство? — Толстой Л.Н. *Собр. соч. в 20-ти томах*. Т. 15. — М.: «Художественная литература»

Эйхенбаум Б. 1960. *Лев Толстой. Семидесятые годы*. — Л.: «Советский писатель».

Электронное издание... *Электронное издание Полного собрания сочинений Л.Н. Толстого*. — Доступно: <https://bookmate.com/reader/qYecLuoy>. — Проверено: 25.08.2017.