

ЛОГОС

ФИЛОСОФСКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

2 (1999) 12

Тема:

Аффект

В НОМЕРЕ: АФФЕКТ И ИНДИВИДУАЦИЯ ИНСЦЕНИРОВАННЫЕ СТРАСТИ ТУРГЕНЕВСКАЯ ДЕВУШКА: ГЕНЕАЛОГИЯ АФФЕКТА ЧИТАТЬ "ЛОЛИТУ" В ЭПОХУ ДЮТРУ ПЕЧОРИНСКОЕ ЛИБЕРТИНСТВО СТРАСТИ, ПАФОС И БАФОС У ГОГОЛЯ ПРОТИВ РИТОРИКИ ПОЭТИКА ЗОЛОТУХИ СТРАХ ПЕРЕД ТЕЛОМ У ТОЛСТОГО ЦЕРКОВЬ И РЕСПУБЛИКА УЧЕНЫХ: КИРЕЕВСКИЙ И ГЕРЦЕН МЕСТО "ТЕЛА" У ШПЕТА ХЛАМ ТЕКСТОВ (МУСОР, ЭМОЦИИ И ФИЛОСОФИЯ)

Геллер Долгопольский Зимовец Кубанов Маяцкий Надточий Смирнов Фигут Франк Хестанов Шахадат

ДОМ
ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ
КНИГИ

Рольф Фигут

Страх перед телом у Толстого

1. Введение

Поначалу я не соби́рался выдвигать утверждение о страхе перед телом у Толстого в качестве серьезного тезиса, оно возникло из моего духа противоречия в одной частной дискуссии¹. Но после некоторого размышления над этим вопросом я решил, что буду все таки защищать этот тезис именно в такой форме. Вполне возможно, что многое или даже большинство из того, что я приведу в его оправдание было уже сказано какой-нибудь знаменитостью, а может, и все было уже где-то сказано; тогда я прошу о дружеском поучении. Каждый из нас постоянно открывает свою Америку.

Размышления над этой темой привели меня к следующим исходным тезисам:

1. Несомненно в романах Толстого можно найти никак не меньше, а может быть, даже и больше телесного, чем в романах других русских реалистов, больше запахов, больше телесных шорохов, больше описаний положений тела и т. д. Открытым вопросом у него, как, впрочем, и у других реалистов, остается изображение восприятия каждым человеком своего тела.

2. Я и после некоторого размышления остаюсь при моем спонтанном тезисе о толстовском страхе перед телом, учитывая следующие аргументы:

а) Толстой очевидным образом принадлежит к одной из давних традиций христианской культуры — традиции телесного скепсиса². Христианской религии присущи некоторые мистические черты. В ней постоянно встречается мотив человека как обители Бога, кстати сказать, это религиозное представление было особенно дорого Толстому, за что он и был в конце концов объявлен еретиком. Но если Бог обитает в нас, то контраст между возвышенностью божественного и нелепой невозвышенностью нашего тела как его обители становится нестерпимым³.

¹ В одной из наших дискуссий Игорем Кубановым был выдвинут тезис о том, что другой автор, Гончаров, в своем романе «Обломов», дал своему герою счастье и наполненность жизни через счастье телесное и что эта идея была подхвачена в дальнейшем развитии русской литературы. Что касается Гончарова, то я считаю этот тезис вполне достойным обсуждения, но у меня были и есть возражения относительно распространения этой идеи в позднейшей русской литературе. На этот тезис я возразил, что у Толстого присутствует вовсе не телесное счастье, а страх перед телом и всем телесным. У Чехова телесное также определенно не является носителем счастья. Мое возражение вызвало удивление. По сведениям Андрея Добрицына, Мережковский считал Толстого, в отличие от, скажем, Достоевского «телесным» автором. Во всяком случае, я принял предложение сделать это мое возражение темой доклада.

² Этот телесный скепсис является как будто бы наследием духовности иудаизма. Он хорошо отражается в метафизическом афоризме неизвестного автора, который мне часто попадался на глаза (например, у религиозного поэта позднего ренессанса Себастьяна Грабовецкого в его «Духовных стихах» (*Rymy duchowne*, 1590), а также у романтика Адама Мицкевича в его «*Sinnsprüche und Betrachtungen*» (*Zdania i uwagi*, 1836) — ср. Fieguth 1997 и Fieguth 1998): Время — это веревка, которой душа связана с телом. Когда веревка перетрется, душа освободится.

³ Похожим образом обстоит дело и с положением, высказанным еще апостолом Павлом, о том, что церковь как совокупность верующих образует мистическое тело Христа, а сам Христос является главою

б) Обратной стороной представления о Боге, обитающем в нашем теле и в нашей душе, является страх перед тем, что, может быть, и не существует никакого Бога и никакой души, а существует только тело. Думаю, этот страх и стал главным побуждением толстовских исканий. Видимо, это основная причина его известного страха перед сексуальностью, глубокой установки на смерть, постоянно читающиеся между строк в таком, например, романе, как «Анна Каренина», и не в последнюю очередь, скепсиса по отношению к искусству. У меня сложилось такое впечатление, что его противоречивое отношение к искусству — сильное увлечение искусством и явное и нередко высказываемое отвращение к нему — не только следует той же самой схеме, что и его отношение к сексуальности, но и имеет те же самые корни — страх перед тем, что может быть нет ни Бога ни души, а только лишь тело. В рассказе «Отец Сергей» этот страх выступает еще явственнее, чем в «Анне Карениной».

2. Относительная отстраненность от тела в реализме

Толстовский скепсис по поводу тела и телесности имеет, конечно, некоторое отношение к мировоззрению и поэтике реализма. Реализм ведь дает такую красивую иллюзию, почти сказочную иллюзию: в ней забываешь о своем теле. Я понимаю это определенным образом и хочу коротко на этом остановиться.

В пластичном романном мире реализма присутствуют, как и в каждом другом литературном периоде, многочисленные изображения положений тела и восприятия самых разнообразных тел. Специфической проблемой повествовательной литературы является то, что язык мимики и тела может быть передан ею лишь приблизительно и очень несовершенно, в особенности невозможно здесь описать лица так, чтобы читатель мог связать это описание с репертуаром своих визуальных воспоминаний о формах лиц. Все реалисты XIX столетия были особенно амбициозны в этой сфере литературного изображения телесного.

Но этот аспект телесного в литературе не является, собственно говоря, моей темой.

Моя тема — восприятие собственного тела и отражение этого восприятия в литературе. Мы постоянно тем или иным образом воспринимаем наше тело, бессознательно, на четверть осознано, полуосознанно или совершенно осознано, и это повседневное постоянное ощущение тела вытеснено из реалистических и из всех других литературных текстов вплоть до символических остатков.

В нашей культуре долго оставалось запретным говорить о широких сферах этого повседневного ощущения тела, об этой симфонии телесных ощущений, окружающих нас постоянно, которые, собственно говоря, и являются аурой и базисом всего нашего мировосприятия. Мы воспринимаем мир одновременно с нашим телом, то есть мир и тело являются одновременно «предметами» нашего восприятия, причем тело является еще и

этого тела. Это представление также находится в очевидном противоречии с нашей повседневной телесностью.

С другой стороны, в христианской культуре вполне могло бы возникнуть и почитание прекрасного тела, ведь был же культ прекрасной души. В «апостольском» символе веры западной церкви, общем у сегодняшних католиков и протестантов, например, говорится о воскрешении плоти. Но это положение осталось как-то без внимания.

инструментом и субъектом нашего мировосприятия. То, что мы видим и слышим, есть ничто иное, нежели восприятия, которые мы получаем в нашем собственном теле и посредством его. По сути дела это обстоятельство находится в противоречии с наивным гносеологическим реализмом литературного реализма: в реалистическом романе между автором и читателем заключается своего рода договор, по которому изображенный в романе мир и сознание изображенных персонажей онтологически различаются. (Достоевский нарушает этот договор в романе «Двойник»). Толстой, конечно же, был реалистом, мучившимся над этой проблемой: что если все то, что мы воспринимаем в мире, в Другом, есть ничто иное, как восприятие нашего собственного тела. Тайный страх, что так оно и могло бы быть, окрашивает реализм его романов и рассказов.

Но вернемся к воззрениям литературного реализма вообще: зрение и слух являются здесь данностями, от других телесных ощущений отделенными и поэтому считающимися даже благородными. Уже несколько ниже находятся осязание, обоняние и вкусовые ощущения, так как их связь с ощущением собственного тела — более явная.

Большинство же других телесных ощущений остается сферой табу. Существуют при этом эксплицитные и неписанные табу. Эксплицитные касаются секса и в меньшей степени пищеварения, ощущения переполненного желудка, например, или пучения живота. Неписанные табу относятся к другим телесным ощущениям. Предположим, кто-то начинает говорить о своих болячках и ощущениях: зуд на коже головы и на спине, тянет в висках, боль при движении глазных яблок, легкий шум в ушах, прыщ на языке или в носу, звуки, производимые языком, губами и носом во время речи при недостатке или обилии слюны; легкое покалывание под левым соском и боль в солнечном сплетении, мускульная боль в предплечье, зуд над коленом и тупая боль в голени и в нижней части ступни, легкая боль при ходьбе в пальцевых суставах на ногах и особенно в большом пальце на правой ноге; отлив крови от головы, нервная вибрация при примерке третьего костюма в мужском отделе универмага, внутреннее давление на брюшину и т. д. — о таких вещах нельзя рассказывать, каждый скажет, что это отвратительно — это саморазглядывание, и кого это, скажите на милость, интересует, что он там рассказывает? И смешон тот, кто об этом все-таки рассказывает, как Кристиан Будденброк у Томаса Манна, который постоянно рассказывал такое и сообщал, что левые нервные канаты в его грудной клетке, очевидно, короче, чем правые. За такие речи Кристиан Будденброк был исключен из хорошего общества. О таких вещах не говорят, кстати, и в нынешнюю эпоху культа тела тоже. И в романах все это упоминается, как уже было сказано, в незначительном количестве и очень символически, вероятно, можно было бы показать, что даже порнографические и другие скандальные романы значительно деликатнее в этом отношении, чем казалось бы⁴.

⁴ Уже Шкловский установил в своих работах о Толстом, что у этого автора необыкновенно много упоминаний о руках или других благородных частях тела, много говорится о положениях тела и т. п. Это несомненно верно, но не распространяется на мир тех телесных ощущений, о которых я говорил. Во всяком случае, я утверждаю — и это явно не является чем-то оригинальным, — что в основе всей нашей литературной культуры находится эстетика духовного преодоления таких банально-телесных ощущений. Моему собеседнику в дискуссии об Обломе я хочу сказать, что и у Гончарова в конечном счете дело обстоит не иначе. Обломов переживает, как мне кажется, реализовавшуюся утопию совершенно свободного от боли тела, этим ему удастся преодолеть тело, в этом и состоит его счастье.

Можно различать отдельные эпохи и течения, а также индивидуальные стили отдельных писателей по тому, какие остатки этой большой симфонии допускается упоминать и тем самым возводить в благородные сферы символического.

3. Куда относится телесное в поэтике нарративного текста, или попытка связать «schematisierte Ansichten» Романа Ингардена и сферу «внутреннего монолога/диалога»

Теперь я хочу представить вам два размышления по вопросу об отношении традиционной повествовательной поэтики к литературному изображению телесных ощущений. Я имею в виду здесь, во-первых, проблематику так называемых схематизированных аспектов в модели литературного художественного произведения Романа Ингардена, а во-вторых, проблематику, задаваемую терминами «несобственно прямая речь, внутренний голос, внутренний монолог». По логике ингарденовской концепции телесные ощущения изображаемых персонажей имеют свое место в схематизированных аспектах. Схематизированные аспекты, по Ингардену, являются качествами литературного произведения, придающими изображаемому в нем миру особую выразительность. Такими качествами являются не только эффекты, обращающиеся в фантазии к чувству зрения, кстати, это типично для нашей культуры, при выборе названия для этого ингарденовского слоя думать прежде всего о зрении. Но подразумеваются здесь литературные эффекты, затрагивающие все пять чувств человека. Схематизированные аспекты охватывают, по Ингардену, кроме того и эффекты, делающие выразительным психический внутренний мир людей, сюда несомненно относятся и телесные ощущения, поскольку они воспринимаются изображаемым персонажем и передаются читателю наглядным, вернее сказать, чувственным образом. Выразительные эффекты этих схематизированных аспектов оказываются, по первоначальной ингарденовской концепции, необходимым, хотя и не достаточным условием для выполнения литературным художественным произведением его основной функции: делать «наглядной» ценностную структуру (ср. Ингарден, 1931 и Ингарден, 1996). Схематизированным аспектам, таким образом, присущи противоречащие друг другу задачи: они делают «наглядными» изображаемые предметности, а на высшем уровне способствуют преодолению этих же предметностей тем, что придаваемая им «наглядность» переносится на переживаемую читателем ценностную структуру данного литературного произведения. Это относится также и к телесным ощущениям в той мере, в какой они вообще изображаются в последнем.

Моей второй и последней темой является взаимосвязь проблематики литературного изображения ощущений собственного тела и вопроса о несобственно прямой речи, внутреннем голосе и внутреннем монологе. В одной из моих предыдущих работ (Fieguth, 1996a) я пытался связать мотив «внутреннего голоса», играющего в «Анне Карениной» чрезвычайно важную роль, с нарративной структурой романа, особенно, со стилевым приемом несобственно прямой речи. Я отметил при этом, что Толстой в своем изображении внутренних чувств и внутренних голосов людей создает представление о пространстве психического. Сейчас, связав это с моими размышлениями об изображении телесных ощущений, я понимаю, что Толстой, согласно моему исходному тезису, страшится тела, создает здесь особую выразительность тем, что связывает, или по меньшей мере

намекает на связь «пространства» мыслей и чувств с ощущением собственного тела и с ощущением его пространственности⁵.

Вполне возможно, что Толстой с его страхом перед всем телесным втайне боялся как бы и внутреннего голоса — по его концепции, Божественный голос человеческой совести — не оказался просто голосом покинутого Богом тела.

Можно проследить взаимосвязь «внутреннего голоса» и восприятия тела по следующим цитатам из «Анны Карениной».

Анна, возвращаясь из Москвы, где она познакомилась с Вронским, в Петербург, читает в поезде английский роман. Ей потребовалось много времени, чтобы вчитаться, прежде всего из-за дорожных впечатлений; здесь идет описание определенных телесных ощущений: «та же тряска с постукиванием, (...), те же быстрые переходы от парового жара к холоду и опять к жару».

Но затем эти телесные ощущения переходят в чувство отвращения по отношению к чтению.

Анна Аркадьевна читала и понимала, что ей неприятно было читать, то есть следить за отражением жизни других людей. Ей слишком самой хотелось жить. (...) Герой романа уже начал достигать своего английского счастья, (...) и Анна желала с ним вместе ехать в это имение, как вдруг она почувствовала, что ему должно быть стыдно и что ей стыдно этого самого. Но чего же ему стыдно? «Чего же мне стыдно?» — спросила она себя с оскорбленным удивлением. (...) Стыдного ничего не было. Она перебрала все свои московские воспоминания, все были хорошие, приятные. Вспомнила бал, вспомнила Вронского и его влюбленное покорное лицо, вспомнила все свои отношения с ним: ничего не было стыдного. А вместе с тем на этом самом месте воспоминаний чувство стыда усиливалось, как будто какой-то внутренний голос именно тут, когда она вспомнила о Вронском, говорил ей: «Тепло, очень тепло, горячо» (I, 29; т. 18, 107).

Здесь хотя и не говорится явно о телесных ощущениях, смешанных с чувством стыда, нечистой совести и эротического притяжения, но намеки на эти телесные ощущения более чем ясны, особенно в обороте «Тепло, очень тепло, горячо», указывающим по крайней мере вторично на телесные ощущения теплоты и жара.

Совершенно эксплицитно указывается на связь побуждений души и ума с «физиологией» в знаменитой сцене со Стивой Облонским:

⁵ Эта связь намечена уже у Руссо, влияние которого на толстовскую концепцию «внутреннего голоса» очевидно. Руссо в «Эмиле» проводит параллель между совестью — «голосом души» и страстями — «голосом тела»:

Совесть есть голос души, страсти — голос тела. И разве удивительно, что эти два языка противоречат друг другу? и который же из них следует слушать? (Rousseau, 258)

В другом месте Руссо описывает совесть как язык природы (262). Здесь также можно найти предшественников в античной, иудейской и христианской теориях совести — внутренний голос как Богом данная совесть, внешний голос как человеческое творение. См. об этом Hennigfeld 1994, комментарии к Августину и особенно к Фоме Аквинскому (VIII. Thomas von Aquin. 3. Das innere Wort: Super evangelium S. Ioannis lectura — 223-228).

И при этом воспоминании, как это часто бывает, мучило Степана Аркадьича не столько самое событие, сколько то, как он ответил на эти слова жены.

С ним 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 перед женой после открытия его вины. Вместо того, чтобы оскорбиться, отречься, оправдываться, просить прощения, оставаться даже равнодушным — все было бы лучше того, что он сделал! — его лицо совершенно невольно («рефлексы головного мозга», — подумал Степан Аркадьич, который любил физиологию), совершенно невольно вдруг улыбнулось привычной, доброю и потому глупою улыбкой.

Эту глупую улыбку он не мог простить себе. (...)

«Всему виной эта глупая улыбка», — думал Степан Аркадьич, (I, т. 18, 4)

4. Выводы

То, о чем я здесь рассказывал, — импровизация, возникшая в ходе дискуссии, никак не претендующая на законченное научное исследование.

Страх перед телом, приписываемый мной Льву Николаевичу, еще не вырос в разработанную концепцию во время работы над «Анной Карениной». Большинство читателей воспринимают персонаж Анны как наиболее живой и симпатичный во всем романе, потому что автор совершенно очевидно испытывает к ней большую, хотя и явно амбивалентную симпатию. И все же позднейший поворот Толстого к аскетической установке подготавливается уже здесь: Анна настолько погружена в сферу телесного и художественного, что вера, любовь и надежда оказываются для нее закрытыми, и из-за этого она умирает. Когда позднее толстовский персонаж отец Сергей не может сдерживать своих сексуальных побуждений, он отчаивается в вере и в существовании Бога — ему остается только мир тела, и этот мир ни в коей мере не является обителью счастья, скорее это ад.

В толстовской религиозно окрашенной версии это воззрение кажется очень старомодным. В его секуляризированной форме оно встречается также у Чехова; но и в русской литературе XX столетия существует достаточно примеров телесного мира, понимаемого в качестве мира безвыходных положений, мира несчастья. Можно говорить здесь даже об определенной традиции: я имею в виду таких авторов, как Андрей Платонов, Юрий Мамлеев и в особенности Владимир Сорокин.

Литература

- Fieguth R. 1996a. «Erlebte Rede und 'innere Stimme'» in L. Tolstoy's Anna Karenina. In: Rolf Fieguth (Hg.) *Orthodoxien und Häresien in den Slavischen Literature*. Beiträge der gleichnamigen Tagung vom 6-9 September 1994 in Fribourg, Wiener Slavistischer Almanach 1996, Sonderband 41, S. 51-73.
- Fieguth R. 1997. Poetologische Motive in Sebastian Grabowskis Gedichtzyklus «Rymy Duchowne» (1590). In: Andreas Guski/Witold Kosny (Hg.), *Sprache — Text — Geschichte. Festschrift Klaus-Dieter Seemann*, München 1997 (Specimina Philologiae Slavicae, Supplementband 56), S. 47-61.

- Fieguth R. 1998.** Verzweigungen. Zyklische und assoziative Kompositionsformen bei Adam Mickiewicz 1795-1855, Freiburg/Schweiz 1998, 352 S. (SEGES N. F. Band 21)
- Henningfeld J. 1994.** Geschichte der Sprachphilosophie. Antike und Mittelalter. Berlin, New-York.
- Ingarden R. 1968.** Das literarische Kunstwerk. Tübingen (2. Aufl.)
- Rousseau J.-J.** Oeuvre complètes. Paris, vol. 2.
- Толстой, Л. Н. 1934.** Полное собрание сочинений, т.т. 18-19, Москва — Ленинград.