

## Л. ТОЛСТОЙ И В. ДИЛЬТЕЙ ОБ ИСКУССТВЕ И ПУТЯХ ПОЗНАНИЯ

К. А. Нагина

Воронежский государственный университет

Поступила в редакцию 11 февраля 2015 г.

**Аннотация:** предметом анализа в статье служат представления Л. Толстого и В. Дильтея об искусстве и способах познания произведений искусства. Процесс «перенесения себя на место другого», который В. Дильтей разрабатывает в рамках «наук о духе», Л. Толстой возводит в ранг универсального метода познания. Возможной иллюстрацией к художественной эпистемологии Л. Толстого служит рассказ «Утро помещика».

**Ключевые слова:** художественная эпистемология, герменевтика, Л. Толстой, «Утро помещика», «Что такое искусство?», В. Дильтей, «Наброски к критике исторического разума»

**Abstract:** the subject of analysis in the article are representations of L. Tolstoy and W. Dilthey about art and how cognition works of art. The process of «transferring oneself in another's place», which W. Dilthey develops within the «human sciences», Tolstoy is elevated to a universal method of cognition. Possible illustration of the art epistemology is the story of Leo Tolstoy «Morning of the landowner».

**Keywords:** art epistemology, hermeneutics, L. Tolstoy, «Morning of the landowner», «What is art?», W. Dilthey, «Outlines of a Critique of historical reason»

В философских построениях XIX столетия не первый план неизменно выдвигается вопрос о целях, методах, формах и границах познания. На эту тему напряженно размышляют два современника – В. Дильтей и Л. Толстой. Базой для философских построений В. Дильтея является герменевтическая методология, а философия Л. Толстого схоластична, русский мыслитель смело смешивает, или, если воспользоваться его же словами, «сцепляет» идеи различных религиозных систем, причем основой для этих сцеплений является их внутренняя общность. Отмечая близость философских систем В. Дильтея и Л. Толстого, В. В. Биbihин замечает, что оба мыслителя «принадлежали к двум великим народам в эпоху их здорового роста. Оба мыслителя считали совершенно пустым Гегеля. Оба презирали систематику и мыслительные конструкции. В дильтеевском понимании <...> восстанавливается значение интуиции. <...> Удавшаяся полнота самой себя – цель жизни. Так же у Толстого: цель жизни есть повышение жизни. <...> Две мысли, германская и русская, в этом ощущении жизни близки друг другу до совпадения» [1, 194].

В духе герменевтических практик разделения наук на две категории – «науки о природе» и «науки о духе» – В. Дильтей подтверждает, что способ познания «духовных сущностей» должен быть принципиально иным. Преимущество получают интерпретационные методы исследования. «Понимание и истолкование, – пишет В. Дильтей, – вот метод, используемый науками о духе. В нем объединяются

все функции. Понимание и истолкование содержат в себе все истины наук о духе. Понимание в каждой точке открывает определенный мир» [3, 3: 253].

На первый план В. Дильтей выдвигает понятие «связности духовного мира», объединяющей отдельные логические процессы друг с другом. «Связность» имеет отношение как к субъекту познания, так и к его объекту, это связь, возникающая между человеком, познающим духовный мир, и этим миром как таковым. Рождение этой «связности» происходит на пути поиска тождественности между «я» и «миром», поскольку понимание, по Дильтею, есть «обретение вновь Я в Ты; <...> это тождество (Selbigkeit) духа в Я, в Ты». Этот поиск тождественности раскручивается по восходящей линии: сначала тождество обретается в «каждом субъекте сообщества», затем в «каждой системе культуры», а вершиной этого восходящего движения духа является тождество «в цельности духа и всемирной истории». В этом построении философ исходит из мысли о единстве субъекта познания со своим предметом.

Мысль о «связности» становится основой развития идеи о высших формах понимания. Дильтей выделяет три типа «проявлений жизни» – «выражений, позволяющих нам понять духовное, не претендуя на то, чтобы что-то означать или подразумевать» [3, 3: 253]. Первый тип – «понятия, суждения и умозаключения, высвобожденные из переживания». Второй тип – «поступки», высвобожденные «из подосновы жизненной связи». Третье – «выражение переживания», как раз непосредственно связанное с душевной жизнью, поднимающееся из ее глубин. Критерии «истинности» тут не приемлемы, выра-

жение переживания оценивается только по шкале «правдивого» и «неправдивого», поскольку при творство и обман разрушают связь выражаемого и самого выражения. Выражают переживания произведения искусства – литература, живопись и музыка. Великие произведения искусства утрачивают связь со своим творцом, они «высвобождаются» от этой связи, и это позволяет, по Дильтею, достигнуть сферы, где кончается заблуждение: «Произведение искусства правдиво само по себе, фиксировано, зримо, длительно, что и делает возможным художественно достоверное его истолкование. Таким образом, на границах между знанием и деянием возникает область, в которой открываются глубины жизни, недоступные наблюдению, рефлексии и теории» [3, 3: 255].

«Элементарным формам понимания» неподвластны творения человеческого духа, здесь наступает зона ответственности «высших форм понимания». Инструментом первых является аналогия. Второй этап – индукция, позволяющая переходить от части к целому. «Важнейшая часть высших форм... коренится в отношении выражения к тому, что в нем выражается». Литературно образованный человек, как и простой зритель, может быть захвачен происходящим на сцене: у него возникает иллюзия, эта пьеса – отрывок жизни. С этой иллюзии начинается процесс понимания, связанный с сопереживанием. Следующим его этапом становится осознание того, что этот «кусочек действительности» – «плод, созданный творцом, и тогда понимание, управляемое отношением между совокупностью проявлений жизни и тем, что в них выражено, переходит в понимание, в котором уже господствует отношение между творением и творцом» [3, 3: 261].

Напоминаем о герменевтическом круге служит указание Дильтея на «единичность» предмета понимания. Единичное в произведении искусства представляет «единственную самоценность», оно интересует субъекта познания не как общечеловеческое, а как «индивидуальное целое». Подобное понимание открывает «царство индивидов, охватывающее людей и их творения». Соединяет же людей в этом «царстве» их родство между собой, некая общность, обнаруживающаяся в человеческой природе. Поэтому Дильтею обозначает путь от общечеловеческого к индивидуальному, а не наоборот, в процессе понимания он предлагает пережить «восхождение» к индивидуализации. Погружение в единичное, сравнение одного с другим ведет к открытию глубины духовного мира. В итоге Дильтею приходит к тому, что «понимание человека, произведений поэзии и прозы было бы подступом к величайшей тайне жизни». «Недоступность» понимания посредством «каких-то логических формул» [3, 3: 261] – единственно возможный вывод на этом этапе.

О понимании произведения искусства размышляет и Л. Толстой. Правда, его в большей степени, чем В. Дильтея, волнует проблема разграничения истинного и ложного в искусстве. Как и Дильтею, он признает великую миссию искусства, действительно обращенного к глубинам духовной жизни: «Искусство не есть наслаждение, утешение или забава; искусство есть великое дело» [4, 15: 20].

Общность людей, их способность испытывать одни и те же чувства определяют формы понимания произведения у Толстого. Подобно Дильтею, он отделяет этот способ от способа познания суждений, умозаключений и поступков, делая акцент на том, что посредством искусства «люди передают друг другу свои чувства» [4, 15: 78]. Этот процесс автор трактата «Что такое искусство?» называет «заражением»: «Вот на этой-то способности людей заражаться чувствами других людей и основывается деятельность искусства» [4, 15: 78]. Отсюда – тот критерий, который позволяет отличить произведение искусства от «не-искусства»: «Как только зрители, слушатели заражаются тем же чувством, которое испытал сочинитель, это и есть искусство». Это заявление близко дильтеевскому пассажию о том, как любой человек воспринимает происходящее на сцене, сопереживая сценическому действию и воспринимая его как «кусочек жизни».

Еще в большей степени Толстой сосредоточен на том, чем «заражает» произведение искусства. Ведь искусство «заражает людей против их воли», в чем как раз и таится опасность. Искусство как бы навязывает человеку определенное чувство, в реальности не испытанное им. Как это происходит и к чему может привести, писатель демонстрирует в повести «Крейцерова соната», где произведение Бетховена толкает героиню на измену и пробуждает животную агрессию в глубинах самого существа героя, направляя его к трагическому финалу.

В этом – опасность искусства, обнаружение которой не входит в задачи Дильтея. Потенциальной опасностью определяется граница между «добрым» и «дурным» искусством у Толстого: «Если смысл жизни в освобождении себя от уз животности, то искусство, передающее чувства, возвышающие душу и уничтожающие плоть, будет добрым искусством, как это считается у буддистов, и все то, что передает чувства, усиливающие страсти тела, будет дурным искусством» [4, 15: 83]. Поэтому в основе искусства должна лежать религиозная идея – «сознание братства людей и блага их взаимного единения» [4, 15: 210].

«Назначение искусства в наше время – в том, чтобы перевести из области рассудка в область чувства истину о том, что благо людей в их единении между собою, и установить на место царствующего теперь насилия то царство божие, то есть любви, которое представляется всем нам высшею целью

жизни человечества» [4, 15: 211], – пишет Толстой. Для В. Дильтея, как и для русского мыслителя, не вызывает сомнений тот факт, что объект познания, имеющий одну и ту же с субъектом познания природу, может быть понят только через *сопереживание*. Отсюда – общность мысли обоих философов, на пути направления движения познания утверждающих необходимость внутреннего перевоплощения Я в Другого.

Для Дильтея процесс понимания оборачивается для познающего превращением в Другого путем *сопереживания, вживания, перевоплощения* или *вчувствования*. В ходе художественной коммуникации актуализируются возможности, скрытые в душе человека: «Душа следует привычными путями, на которых в аналогичных жизненных ситуациях она когда-то испытывала страдание и наслаждение, чего-то желала и каким-то образом действовала» [3, 3: 262]. Эту особую связь субъекта познания с объектом Дильтей называет «перенесением Я в данную совокупность проявлений жизни». На основе процесса транспозиции – «перенесения-себя-на-место-другого» – возникает высший вид понимания: *подражание* или *сопереживание*, выступающие как сотворчество или «творчество, осуществляющееся по ходу событий» [3, 3: 262]. *Вживание* подразумевает превращение объекта познания в субъект путем перенесения на предмет тех чувств и настроений, которые он вызывает. На этом пути происходит совпадение субъекта и объекта познания благодаря трансформации последнего из *Он* в *Ты*.

Наличие исторической дистанции в процессе понимания только приветствуется Дильтеем. История приобретает новые функции: субъект движется к объекту, отделенному исторической дистанцией, и переносит себя в другие условия; и здесь перед ним открывается «царство возможностей, которые не существуют в детерминации его реальной жизни». «Вживаясь», к примеру, в религиозное событие времен Реформации и Мартина Лютера, он получает возможность пережить «развертывание» религиозного движения, в результате чего «становится свободным не только благодаря искусству <...> но и благодаря пониманию исторического процесса. И это воздействие истории, – заключает Дильтей, – ... расширяется и углубляется на дальнейших ступенях исторического сознания» [3, 3: 265].

Процесс «перенесения-себя-на-место-другого», который немецкий мыслитель заключает в рамки понимания «наук о духе», русский писатель возводит в ранг универсального метода познания. При разработке своей эпистемологической модели Л. Толстой отталкивается от эмпирической эпистемологии и поднимается над ней. С эмпирической эпистемологией Толстого связывает его понимание человека как иерархии четырех «частей»: «тела», «чувства», «ума» и «воли». В толстовской иерархии «чувство»

является центральным, и для Толстого «мир, который мы познаем, <...> есть ментальное представление нашего чувственного опыта» [2, 226]. Разум постигает чувства, которые являются ощущением впечатлений тела. Он дистанцирован от материального объекта, поэтому обретает лишь иллюзию власти и контроля над ним. Эти основополагающие положения толстовской концепции близки построениям Дильтея, признающего чувство / переживание «высшей формой понимания» и ставящего вопрос об устранении дистанции между субъектом и объектом понимания. Разница заключается в том, что для одного объектом познания / понимания выступает произведение искусства, для другого – любой участник жизненного процесса.

Ущербность знания, основанного на эмпирическом опыте, Толстой усматривает в дистанцировании эмпирического разума, познающего субъекта от жизненного потока, частью которого является сам. Универсальным для Толстого становится такой способ познания, который устраняет эту дистанцию. Он связан с четвертой составляющей его модели: «волей» – «сущностью души человека» [4, 1: 338], которая познается тем, что Толстой называет «сознанием». «Перенесение сознания на других» – это когда сознание движется вовне, расширяет свои границы, захватывая в них «другого». Постигание бытия путем приобщения к нему Р. Густафсон удачно называет познанием «с помощью эмоционального» или «внимающего сознания» [2, 228].

Впервые эта модель познания была описана Толстым в раннем рассказе «Утро помещика». Его персонаж, Дмитрий Нехлюдов, переживает драму отчужденности от мира, в котором он существует и который безуспешно пытается переделать в соответствии со своими мерками и представлениями. Основная проблема Нехлюдова – неспособность понять своих крепостных крестьян. Проблема «непонимания» разрешается на пути познания «с помощью внимающего сознания». Происходит это следующим образом.

В конце дня Дмитрий Николаевич садится за «желтый» рояль и неожиданно для самого себя начинает импровизировать: «Аккорды, которые он брал, были иногда неподготовлены, даже не совсем правильны, часто были обыкновенны до пошлости и не показывали в нем никакого музыкального таланта, но ему доставляло это занятие какое-то неопределенное, грустное наслаждение. При всяком изменении гармонии он с замиранием сердца ожидал, что из него выйдет, и когда выходило что-то, он смутно дополнял воображением то, чего недоставало [4, 4: 168–169]. В этот момент принципиально меняется бытийная позиция героя. Музыкальная фраза рождается сама, как будто помимо воли творящего ее, Нехлюдову нужно только чутко уловить это рождение-изменение и следовать ему. «Ему ка-

залось, что он слышит сотни мелодий: и хор и оркестр, сообразный с его гармонией» [4, 4: 168–169]. Толстой погружает читателя в сознание героя, создавая эффект присутствия. С этого момента мир Нехлюдова – это то, что читатель переживает сам.

К кризису собственного «я» и предназначения Нехлюдова привела утрата ориентации в бытийном пространстве. Состояние почти экстатического погружения в себя, когда ничто не мешает воображению перебирать впечатления, перетасовывать их и составлять из них последовательность, отличную от реальной, способствует рождению нового отношения к миру. Ключевые образы прошедшего дня видятся в ином свете, из них выхвачено именно то, что соответствует новому способу бытия. Давыдка Белый, недавно вызывавший у Нехлюдова чувство злости и желание разрушительного действия, теперь ассоциируется с «терпением и преданностью судьбе». Следующий образ – кормилица, объясняющая мужикам, что «от помещиков деньги прятать нужно» [4, 4: 169]. «Бессознательное» повторение этих слов героем: «Да, от помещиков деньги прятать нужно», символизирует сдвиг, произошедший в его мировоззрении. Нехлюдов теряет ощущение своего «я», и в этот момент открывает новый мир, в котором вдруг оказывается своим. Он – та же кормилица, и ее слова – его слова. Но он одновременно и сам Нехлюдов, и ему на плечо склоняется русая головка его будущей жены.

Важным образом в этом ряду становится Чурис, который ранее вызывал в душе молодого помещика только ощущение самодовольной радости от совершенного благодеяния. Нежный взгляд голубых глаз Чуриса на «единственного пузатого сынишку» теперь символизирует истинную любовь. «Странно!» – отмечает Нехлюдов перемены, произошедшие в мире, – вернее, в видении его. Теперь толстовский герой – участник жизненного процесса, а не наблюдатель. Он так же, как крестьяне, подчиняется жизненному потоку. Его «я» выходит за свои границы, чтобы постичь другого: это момент самопознания и познания бытия. Краткое отождествление Нехлюдовым себя с Давыдкой, кормилицей, Чурисом, Юхванкой сменяется отождествлением с Илюшкой. Дмитрию Николаевичу представляется серое туманное утро, шоссе, дорога и движущиеся по ней обозы, которые тянут «толстоногие сытые кони». Он видит Илюшку «с светлыми кудрями», весело блестящими узкими голубыми глазами, свежим румянцем». Но Нехлюдов не наблюдатель, он сам Илюшка. Это он ночует под «открытым звездным небом», «на пахучем сене, около лошадей». Это он читает «Отче» и «Господи помилуй» и засыпает «беззаботным сном сильного, свежего человека» [4, 4: 171].

Сон Илюшки-Нехлюдова строится на метафоре полета: герой летит над разными городами, «поднявшись на каких-то невидимых крыльях». В этом сне, завершающем рассказ, чудесным образом сли-

ваются день и ночь. Внизу блестят «золотые города», облитые ярким «сияньем», на «синем небе» горят «частые звезды».

С метафорой волшебного полета связана метафора света-сиянья. Пространство как бы пронизано золотыми лучами: «И вот он видит во сне <...> Царьград с золотыми домами <...> Он свободно летит все дальше и дальше – и видит внизу золотые города, облитые ярким сияньем, и синее небо с частыми звездами, и синее море с белыми парусами, – и ему сладко и весело лететь все дальше и дальше» [4, 4: 171].

Этот необычный полет не чужд контексту творчества Толстого. Способность света пронизывать пространство рождает у писателя одну из самых ярких метафор взаимодействия Бога и человека: «Душа – стекло, Бог – это свет, проходящий через стекло» [5, 45: 41]; «Жизнь мира мне представляется так: через бесчисленные и разнообразные трубочки стремится жидкость или газ, или свет. Свет этот есть вся сила жизни – Бог. Трубочки – это мы, все существа... Мы можем совсем пропускать свет и можем загоразивать его на время» [5, 55: 26].

В тот момент, когда Нехлюдов ощутил себя Илюшкой и увидел удивительный сон, он стал проводником божественного света, познал, что есть «истинная жизнь». «Истинная же жизнь есть способность стать так, чтобы пропускать свет вполне, не задерживать его. Но когда человек стал так, движение его жизни кончается <...> и тогда человек чувствует, что только тогда сделал то, что должно, когда он устранился так, что его как бы нет. Когда человек познает эту отрицательность своего личного существования, тогда он переносит свою жизнь в то, что проходит через него, в Бога» [5, 50: 190]. Нехлюдов шепчет себе: «Славно!» – «мысль: зачем он не Илюшка – тоже приходит ему» [4, 4: 171]. В это мгновение герой отождествляет себя с другим и с другими; говоря словами Толстого, его «я доходит до не я». Это переживание божественного начала, в котором утрата своего «я» ведет к познанию Бога.

Этой же модели в своих прозрениях следуют «эмблематические» [2, 203] персонажи писателя в позднем творчестве: Василий Брехунов («Хозяин и работник») и герои трех «сказочек» в «восточном духе»: «Карма», «Ассирийский царь Асархадон» и «Это ты». В трех последних произведениях с поразительной настойчивостью Толстой эксплуатирует один и тот же сюжет, демонстрируя уникальный путь познания: «перенесение себя в другое живое существо». Истина, достигаемая на этом пути, заключается в признании безусловной неразделенности отдельного человека со всем людским сообществом: «Все человечество составляет одно существо» [5, 34: 140].

Для Толстого существовало два основных способа познания «внешнего мира»: «...один самый грубый и неизбежный способ познания пятью чув-

ствами. Из этого способа познания не сложился бы в нас тот мир, который мы знаем. А был бы хаос, дающий нам различные ощущения. Другой способ состоит в том, чтобы, познав любовью к себе себя, познать потом любовью к другим существам эти существа; перенестись мыслью в другого человека, животное, растение, камень даже. Этим способом познаешь изнутри и образуешь весь мир, как мы знаем его. Этот способ есть то, что называют поэтическим даром, это же есть любовь. Это есть восстановление нарушенного как будто единения между существами. Выходишь из себя и входишь в другого. Все – слиться с Богом, со Всем» [5, 52: 101].

Из этой цитаты видно, как дильтеевское «перенесение-себя-на-место-другого» трансформируется у Толстого в «перенесение себя в другого». Обращает на себя внимание предложенная Толстым универсализация способа познания путем «внимающего сознания». И, наконец, очевиден особый нравственный акцент, отсутствующий в герменевтической системе Дильтея. Способ познания – это и поэтический дар, и одновременно любовь. Этот способ познания возможен только при наличии доброго, благого чувства. Оттого и использование его в сфере искусства требует от Толстого таких

оговорок: поскольку «искусство есть орган жизни человечества, переводящий разумное сознание людей в чувство», произведение искусства должно нести только добро. «В наше время, – заключает Толстой, – назначение искусства ясно и определено. Задача христианского искусства – осуществление братского единения людей» [4, 15: 24].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бибихин В. В. Вильгельм Дильтей и Лев Толстой / В. В. Бибихин // Герменевтика. Психология. История. [Вильгельм Дильтей и современная философия]. Материалы научной конференции РГГУ. – М. : Три квадрата», С. 194–204.
2. Густафсон Р. Обитатель и Чужак: теология и художественное творчество Л. Н. Толстого / Р. Густафсон. Пер. с англ. Т. Бузиной. – СПб. : Академический проект, 2003. – 480 с.
3. Дильтей В. Собр. соч. : в 6 т. / В. Дильтей. Перевод с немецкого под ред. В. А. Куренного. – М. : Три квадрата, 2004.
4. Толстой Л. Н. Собр. соч. : в 22 т. / Л. Н. Толстой. – М. : Худ. лит., 1978–1985.
5. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. : в 90 т. Юбил. изд. / Л. Н. Толстой. – М.; Л. : Худ. лит., 1928–1958.

*Воронежский государственный университет  
Нагина К. А., доктор филологических наук, профессор  
кафедры русской литературы  
E-mail: k-nagina@yandex.ru*

*Voronezh State University  
Nagina K. A., Doctor of Philology, Professor of the Russian  
Literature Department  
E-mail: k-nagina@yandex.ru*