

Тартуский университет  
Факультет гуманитарных наук и искусств  
Колледж иностранных языков и культур  
Отделение славистики

**«Крейцера соната» Л. Н. Толстого в англо-американском  
литературоведении XXI века**

Магистерская работа  
студента отделения славистики  
**Адиля Бабаева**

Научный руководитель –  
PhD, ассоциированный профессор, Р. Г. Лейбов

Тарту – 2022

## Оглавление

Оглавление.....	1
ВВЕДЕНИЕ .....	2
I. Предварительные замечания .....	2
II. Историографические заметки .....	4
III. ОБЗОР СТАТЕЙ .....	10
III. 1. Narrative, Music, and Performance, Janneke van de Stadt .....	10
III. 2. Tolstoy’s “The Kreutzer Sonata” and the Kierkegaardian “Either/Or”, Hilary Fink .....	12
III. 3. Peering into the Abyss: Andreev’s Rejoinder to Tolstoy’s Kreutzer Sonata, Frederick H. White.....	14
III. 4. Genre and the Temptations of Narrative Desire in <i>Kreutzer Sonata</i> , Kate Holland.....	17
III. 5. Tolstoy’s Bestiary: Animality and Animosity in <i>The Kreutzer Sonata</i> , Dominic Pettman.....	19
III. 6. Discourse and intercourse in <i>The Kreutzer Sonata</i> : A Schelerian perspective, Alina Wyman .....	22
III. 7. “What Did I Want?”: Theatricality and the Crisis of Modern Subjectivity in Tolstoy’s <i>Kreutzer Sonata</i> , David Herman.....	25
III. 8. Suspicion on Trial: Tolstoy’s <i>The Kreutzer Sonata</i> and Nabokov’s “Pozdnyshv’s Address”, Tatyana Gershkovich.....	28
IV. «КРЕЙЦЕРОВА СОНАТА» В ПЕРСПЕКТИВЕ НОВЕЙШЕЙ ФЕМИНИСТСКОЙ КРИТИКИ .....	31
V. «КРЕЙЦЕРОВА СОНАТА» В ФИЛОСОФИИ ПОСТГУМАНИЗМА .....	40
VI. ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	48
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	50

# ВВЕДЕНИЕ

## I. Предварительные замечания

Наша работа посвящена критической рецепции повести Льва Николаевича Толстого «Крейцера соната» в англоязычной исследовательской литературе.

Творчество Толстого по сей день продолжает находиться в центре внимания исследователей, сфера деятельности которых охватывает самые разные дисциплины внутри гуманитарного поля. Сюда входит и литературоведение в широком смысле, и история литературы, социология и философия, теория искусства, психоанализ и многие другие области гуманитарного знания. С актуализацией же некоторых общественно-бытовых вопросов и проблем, а также с форсированным распространением глобалистской повестки в последние несколько десятилетий, – в том числе и в области науки, – произошли неизбежные изменения в установках западных исследователей, занимающихся русской литературой и, в частности, творчеством Л. Н. Толстого. В этой связи выявление закономерностей, повлиявших на эволюцию методологических установок исследователей творчества Толстого с целью их последующего обобщения и систематизации может иметь не только литературоведческую ценность, но обещает также дать плодородную почву для концептуальных исследований в упомянутых дисциплинах.

«Крейцера соната» – это повесть Льва Николаевича Толстого, опубликованная в 1890 году и сразу подвергнутая цензуре царскими властями из-за скандального для того времени содержания произведения. Название повести дала *Соната №9 для скрипки и фортепиано* Людвига ван Бетховена, посвященная композитором французскому скрипачу Родольфу Крейцеру, которую сам музыкант никогда не исполнял. Лишь после беседы графини Александры Андреевны Толстой, двоюродной тетушки графа Толстого, – состоявшей камер-фрейлиной при императорском дворе, – с императором Александром III, публикация повести была разрешена в составе 13-го тома собрания сочинений Толстого в июне 1891 года. И, как следует полагать, цензурный запрет только подогрел читательский интерес к повести, которая уже задолго до официального разрешения стала распространяться в списках и читаться в частных домах.

В англоязычной читательской среде реакция на повесть также оказалась неоднозначной. Министр почты США, следуя закону, запрещающему пересылку писем или печатных произведений безнравственного содержания, приказал всем

своим подчиненным следить, чтобы «Крейцера соната» не распространялась по почте. Но существовало также предположение, что данный приказ поступил не по причине скандального содержания повести, а из-за того, что издатели стали манипулировать ценами на книгу вследствие большого спроса.

В повести рассказывается история зажиточного помещика Василия Позднышева, в приступе ревности убившего собственную жену. В диалоге с рамочным повествователем Позднышев, вспоминая историю своей семейной жизни, пытается придать смысл собственным действиям в рамках выработанной в ретроспективе идеологии. Предметом критических размышлений протагониста становятся институт семьи и брака, половые связи и деторождение, положение женщин в обществе, а также весь социальный контекст, обслуживающий существующий уклад в высшем свете. Факты биографии и само творчество Толстого дают основание полагать, что писатель сделал Позднышева рупором собственных взглядов на вышеописанные проблемы.

И это отчасти отвечает на вопрос, почему именно «Крейцера соната» может служить объектом подобного исследования: в этой повести Толстого под наиболее резким углом выносятся на обсуждение вопросы брака, семьи, нравственного долга, – всего того, что может служить полезным материалом для аксиологических исследований; вопросы гендерных ролей и половых отношений, что включается в сферу интересов социологии и психологи, а также дихотомия этики и эстетики, вопрос о роли искусства. Всемирно известная повесть Толстого наиболее наглядно иллюстрирует разрыв в восприятии его творчества современниками и исследователями наших дней. Вдобавок ко всему этому, интересным материалом для изучения являются сами жанровые особенности «Крейцеровой сонаты», соображения исследователей по поводу структурных отношений текста и музыкальных произведений. Не менее важным в этой связи является возможность проанализировать на базе «Крейцеровой сонаты» научные ориентиры англоязычных исследователей Толстого, выявить общие тенденции и динамику изменений.

Все перечисленное вселяет уверенность в том, что исследование «Крейцеровой сонаты» в каждом из перечисленных направлений может внести существенный вклад как в изучение истории литературы в целом, так и обогатить русское толстоведение опытом и перспективой англоязычных коллег.

Данная работа состоит из введения, включающего в себя предварительные и историографические заметки, трех глав, в которых проводится анализ материала, заключения и списка литературы.

## II. Историографические заметки

Чтобы проследить векторы развития исследовательских подходов в современной англоязычной критике к Л. Н. Толстому и, в особенности, к «Крейцеровой сонате», требуется взглянуть поближе на наиболее значимые работы прошлого века, посвященные этой теме. Под значимыми мы подразумеваем те работы, от которых главным образом отталкиваются исследователи новейшего времени.

Наиболее важной работой в этом отношении является монография датского русиста Петера Ульфа Мёллера под названием “*Efterspil til Kreutzersonaten: Tolstoj og kønsmoraldebatten i russisk litteratur i 1890erne*” (Postlude to the Kreutzer Sonata: Tolstoj and the Debate on Sexual Morality in Russian Literature in the 1890s/Послесловие к «Крейцеровой сонате»: Толстой и дискуссии о сексуальной морали в русской литературе 1890 гг.), англоязычное издание которого было опубликовано в 1988 году. В своей монографии Мёллер, отталкиваясь от восприятия читателями фигуры самого Толстого и его повести «Крейцера соната», выносит на обсуждение вопросы сексуальной морали, занимавшие российского читателя в литературной среде в период 1890-1900 гг. Мёллер обращает внимание на то, что исследования «Крейцеровой сонаты» более раннего времени рассматривали повесть в отрыве от социального контекста ее публикации и рецепции. Одновременно с этим автор прослеживает типологическую связь между скандинавской дискуссией вокруг вопросов сексуальной морали и российской, которые возникли примерно в одно и то же время. Сопоставляя фон возникновения и ход развития российской модели со скандинавской, Мёллер заключает, что оба случая хоть и имеют много общих точек, их, однако, нельзя обсуждать в рамках одних и тех же категорий. Российская модель, по наблюдениям автора, возникла и подвергалась трансформации сугубо в рамках своей собственной морально-этической традиции, отличной от более или менее монолитной западноевропейской (а также скандинавской). Религиозная ангажированность российской дискуссии, проявлявшаяся в индивидуальных

интерпретациях христианской морали участниками дискуссии в российском обществе, наиболее явным образом отличала ее от скандинавской, коренящейся в гуманистической этике.

Мёллер задается целью продемонстрировать, что литературные произведения, публиковавшиеся в России в 1890-1900 гг. и обсуждавшие вопросы сексуальной морали, не могут быть всецело проанализированы без учета контекста, заданного публикацией «Крейцеровой сонаты». Автор строит свою историко-литературную концепцию на базе текстовых материалов, включающих в себя художественную прозу, критику, рецензии, дневниковые и журнальные записи, мемуары и частную переписку. В концепции Мёллера «Крейцера соната» является литературным воплощением «христианского» искусства, разработанного и позднее изложенного Толстым в эссе «Что такое искусство?». В содержательном плане «Крейцера соната» сменила парадигму в существующей с 1860-х годов полемике вокруг «женского вопроса». Вместо педагогического и реформистского элемента, литература, обсуждающая «женский вопрос», вслед за «Крейцеровой сонатой» стала заострять внимание читателя на «половом вопросе».

Мёллер также выделяет роль А. П. Чехова в формировании дискуссии вокруг «Крейцеровой сонаты» и ряда вопросов, освещаемых повестью. По мнению автора, хотя творческие и личностные взаимоотношения Толстого и Чехова и стали предметом большого литературоведческого интереса, все же большинство исследователей упускали из виду причины перемены отношения Чехова к Толстому, которая приходилась на период публикации и широкого распространения «Крейцеровой сонаты». Автор демонстрирует, как позиция Чехова по поводу этих вопросов отражалась в ряде рассказов, опубликованных им в первой половине 1890-х годов.

Другими немаловажными участниками дискуссии являлись символисты. В то время как «Крейцера соната» и подобные ей произведения были направлены на «восстановление» утерянной нравственной чистоты через восприятие идеала воздержания, символисты со своей анти-аскетической программой взяли, напротив, за деконструкцию пуританского взгляда на сексуальную мораль. Корнями такого взгляда символисты считали представление о том, что искусство должно иметь прикладную функцию – литература должна образовывать и просвещать. Для символистов же *красота*, которую они в том числе воспевали в человеческом теле, была так же важна, как нравственная чистота. Дмитрий

Мережковский, пишет Мёллер, так же, как и Толстой, основывал свою позицию по поводу сексуальной морали на собственной интерпретации христианской этики. Владимир Соловьев считал «половой стыд» наиважнейшей разграничительной чертой между человеком и животным, а Василий Розанов рассматривал половой инстинкт как прямое доказательство божественной природы человека.

Символисты и Розанов действительно представляли собой важный антагонизм толстовскому видению христианства. Выступив с апологией пола, они противопоставляли спасению «Голгофы» спасение «Вифлеема». Семья и санкционированные семейными узами половые отношения возводились в степень религии, только ветхозаветной в своей основе. По мнению Мережковского и Розанова гадость «толстовского» соития заключалась сугубо в отрицании им пола, лишении его религиозного смысла.

Другой в равной степени важной публикацией для исследователей «Крейцеровой сонаты» является статья американской русистки Лизы Кнапп *“Tolstoy on Musical Mimesis: Platonic Aesthetics and Erotics in “The Kreutzer Sonata”*/Толстой и музыкальный мимесис: эстетика и эрос Платона в «Крейцеровой сонате», опубликованная в 1991 г. в сборнике *Tolstoy Studies Journal*. В своей статье Кнапп, основываясь на более ранних произведениях писателя и дневниковых записях, совпадающих по времени с периодом написания «Крейцеровой сонаты», указывает на «платоническую» природу воззрений Толстого на музыку. Один из главных тезисов Кнапп заключается в том, что композиция позднышевского нарратива строится на основе платоновского «Симпосия», где Сократ, находясь на пиру у драматурга Агафона, рассуждает о любви. Философская же подоплека идей Позднышева, по мнению Кнапп, резонирует с другим сократическим диалогом, «Государством», в котором Сократ, наблюдая за всеобщим нравственным упадком, пытается очертить образ идеального будущего.

Идея Позднышева о том, что сфера чувственного должна регулироваться на государственном уровне, по мнению Кнапп, очевидно сходится с греческим жизненным укладом, где управление и этика были взаимозаменяемыми категориями. Применяя метод майевтики, Позднышев, подобно Сократу, ведет своего собеседника к единственно возможной истине – в государстве будущего сфера чувственного будет под полным контролем. Автор отмечает, что взгляд Позднышева отличается своей радикальностью и апокалиптичностью: в то время как Платон допускает половые связи лишь в рамках брака и в целях деторождения,

Позднышев призывает к полному воздержанию, конечной целью которого является постепенное вымирание всего человечества.

«Крейцера соната», отмечает автор, отличается от «Государства» тем, что Позднышев не предлагает детального плана действия для осуществления утопии, как это делает Сократ. Однако, Позднышев, так же, как и Сократ, упоминает об обязательности государственного контроля над сферой музыки.

Толстой напрямую ссылается на отношение Сократа к эстетике в эссе «Что такое искусство?». Ко времени написания «Крейцеровой сонаты» Толстой вероятнее всего уже находился под влиянием сократических воззрений, согласно которым к искусству нужно относиться с опаской, а к артистам – с недоверием. Дневниковые записи писателя за соответствующий период обнаруживают явную связь между идеями Позднышева и Сократа. 9 августа 1889 г. Толстой пишет: «...Читал Платона об искусстве и думал об искус[стве]...» [Толстой 1952б: 121].

Сразу за этим следующая запись от 11 августа: «...Целый день ничего не делал. Ходил за грибами и думал о Кр[ейцеровой] Сон[ате] и об иск[усстве]». [там же].

По мнению Кнапп, платоновское видение искусства впервые обнаруживает себя в самой ранней прозе Толстого, в том числе в повести «Детство». В черновиках к повести Толстой уделяет особое внимание идеям Платона о музыкальном мимесисе. Для Толстого, пишет Кнапп, равно как и для Платона, музыка телеологична – она всегда должна вызывать конкретные эмоции для осуществления конкретных целей. С другой стороны, музыка Бетховена, являвшегося для Толстого воплощением «падения» не только музыки, но и нравственности в обществе, вызывает в писателе ту же реакцию, что и вакхические песни вызывали в Платоне за две тысячи лет до него.

Идея о том, что определенного рода музыка может внушить мужчинам и женщинам мысль о том, что «все дозволено», косвенным образом обыгрывается в повествовании Позднышева, для которого «дионисийский экстаз» Крейцеровой сонаты являлся пусковым событием, приведшим жену протагониста к предполагаемой измене, а его самого – к мыслям о дозволенности убийства.

И наконец последней значимой публикацией, рассматриваемой большинством современных исследователей, является статья американского слависта Дэвида Эрмана “*Stricken by Infection: Art and Adultery in Anna Karenina and Kreutzer Sonata*”/Повергнутый заразой: искусство и прелюбодеяние в романе



«Анна Каренина» и повести «Крейцера соната», опубликованная в 1997 г. в журнале *Slavic Review*. В своей статье автор подвергает анализу взгляды Толстого на искусство, рассматривая их в предполагаемой самим автором генетической соотнесенности с основной идеей пушкинской повести «Египетские ночи». По мнению Эрмана, тема заимствования и импровизации на заимствованиях, обыгрываемая Пушкиным в своей повести, подтолкнула Толстого к мысли о «заимствованной» природе искусства, которая в конечном итоге вызрела в системе взглядов писателя в прямую аналогию между искусством и прелюбодеянием. Наблюдения Пушкина, выведенные Толстым из прочтения «Египетских ночей», по мнению Эрмана, сподвигли последнего на реинтерпретацию пушкинского нарратива в романе «Анна Каренина» и повести «Крейцера соната», с тем чтобы «выхолостить» искусство от адюльтерного потенциала, не вписывавшегося в рамки вновь изобретенного Толстым христианского искусства.

Сцена в «Египетских ночах», где Чарский просит итальянца симпровизировать на тему «поэт и чернь», резюмирует для Толстого понимание искусства. Толстой, пишет Эрман, вне зависимости от перемен взглядов на искусство, всегда был убежден, что искусство в сущности есть способность поставить себя на чужое место, растворить свое собственное «я» в идентичности персонажа – реального или вымышленного. В равной степени искусство по мнению Толстого не только вызывает определенные эмоции у реципиента, но заставляет его пережить то, что чувствовал сам автор.

Однако, пишет Эрман, в «Крейцеровой сонате» Толстой осознает весь ужас своего наблюдения. В «Крейцеровой сонате» писателя занимает проблема прелюбодеяния в самом широком смысле: когда две отдельные сущности стремятся к единению, пускай даже не к физическому. Толстой, по мнению автора, объявляет войну прелюбодейной сущности искусства ради идеала, который вызревал в нем до самого написания «Крейцеровой сонаты» – идеала человеческой чистоты, который, в свою очередь, можно редуцировать к «семиотической» чистоте, где понятия, сущности и категории остаются такими, какие они были с самого начала, без перемен и размытых, перетекающих друг в друга границ. Толстой тщательно пытался выстроить мир, где прелюбодеяние являлось бы показателем всего грешного и порицаемого, где господствовала чистая и понятная одинаково всем семиотика и где, соответственно, была возможность провести четкие моральные границы.

В «Крейцеровой сонате» реализуются метафоры искусство/любовь и художник/любовник, вынесенные Толстым из «Египетских ночей». Скрипач Трухачевский таким образом является перевоплощением бедного итальянца. Он не лишен индивидуальности настолько, чтобы быть безымянным, но его идентичность весьма расплывчата. Даже его внешний вид, – «... как у женщины, как у готтентотов... иностранец в Париже...», – говорит об аморфности его сущности. Весьма неудивительно, по мнению Эрмана, что Трухачевского от других отличает его подлинный артистизм, умение перевоплощаться и менять форму под стать окружающим. Трухачевский, как его пушкинский прототип, способен проникнуть в душу слушающего и заставить его сомневаться в подлинности своего собственного «я».

По мнению Эрмана, для Толстого заимствование – прелюбодейный акт присвоения себе того, что принадлежит чужому. В случае с «Крейцеровой сонатой» Трухачевский заимствует идентичность Позднышева-мужа. В этой связи ключевой дилеммой в отношении Толстого к искусству оказывается способность последнего саботировать чувство обособленности от художника, размывать границы между «мной» и «другим».

С этой точки зрения не совсем очевидна однозначная параллель, проводимая Эрманом между способностью искусства «заражать» и прелюбодейностью. Предположение о том, что произведение искусства может вызвать в реципиенте такие же чувства, что у самого автора при создании им произведения – такого рода предположение уже само по себе сомнительно, так как эмоции возникают как идиосинкразический ответ на раздражитель, и такой сложный по структуре раздражитель, как, например, литературное произведение, по определению не может вызвать одни и те же эмоции у двух разных людей.

В этой части нашей работы мы рассмотрели основные тезисы наиболее часто цитируемых исследователей «Крейцеровой сонаты» прошлого века. В следующей главе мы обзорно рассмотрим публикации, относящиеся к новейшему времени.

## I. ОБЗОР ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИХ СТАТЕЙ (2000 – 2019 гг.)

### I. 1. Narrative, Music, and Performance, Janneke van de Stadt. *Tolstoy*

*Studies Journal. Volume 12. 57-70 p., 2000. Повествование, музыка и исполнение.*

В своей статье Ван де Штадт утверждает, что Соната №9 для скрипки и фортепиано Бетховена и «Крейцера соната» Толстого тесно связаны в формально-структурном отношении и разделяют ряд схожих черт, дающих право говорить об общности их генезиса. Музыкальное произведение так же, как и литературное, пишет автор, может восприниматься публикой как на слух, так и в письменном виде. Оно может быть прочтено на нотном стане или же прослушано в форме повествования. В «Крейцеровой сонате» Толстого, пишет автор, повествование включает в себе обе эти формы: завершённый толстовский текст является письменным переложением устного повествования Позднышева. Далее автор предполагает, что толстовская соната очевидно строится по тем же композиционным схемам, каких придерживался Бетховен при написании Сонаты №9. См.: [Van de Stadt: 57].

The sonata is essentially tri-partite in nature. In the first part, the *exposition*, two or more contrasting themes are introduced which are subsequently reworked in the second section, called the *development*. Finally, the *recapitulation* focuses once again on the original themes, often with modifications... And, indeed, musical progression of this piece as a whole is created by the heated debate between the piano and the violin who are the “main speaker” of the narrative. In his recollections, Sergei Tolstoy remarks that his father had himself once described Beethoven’s sonata in C sharp as “a conversation between a man and his wife”. It is this very configuration, that of dialogue, that Tolstoy chose as the foundation of his own sonata. [Van de Stadt: 58]

Диалогичность повествовательной формы бетховенской сонаты хотя и очевидна, однако в том виде, в которой она имплицитно присутствует, по мнению автора, в повествовательной структуре толстовской повести, она едва прослеживается. Разве что в форме прямого диалога (полилога) в самом начале повести, либо в эпизоде домашнего концерта, где, опять-таки, диалогичность не столь имплицитна (имманентна) самой структуре повествования.

В своей статье автор также ссылается на работу слависта Рут Рисчин о бетховенских мотивах в творчестве Толстого. По утверждению Рисчин у музыки Бетховена «Крейцеровой сонаты» двоякая функция: она служит структурной основой повествования, а также выполняет функцию бессознательного. См.: [Van de Stadt: 57].

Описание немецким композитором и музыковедом Иоганном Рохлицем бетховенской сонаты как «неустанно несущейся вперед и приводящей в движение воображение и чувства» наталкивает, по мнению автора, на мысль о неслучайности выбора Толстым путешествия на поезде внешней обстановкой для своей повести. В то время как сюжет повести Толстого постепенно развивается по мере движения и остановок поезда, бетховенское повествование разворачивается на нотном стане, который, по мнению автора далеко неслучайно, внешне напоминает рельсы. См.: [van de Stadt: 59].

Как только я вошел в вагон, началось совсем другое. Этот восьмичасовой переезд в вагоне был для меня что-то ужасное, чего я не забуду во всю жизнь. Оттого ли, что, сев в вагон, я живо представил себя уже приехавшим, или оттого, что железная дорога так возбуждающе действует на людей, но только, с тех пор как я сел в вагон, я уже не мог владеть своим воображением, и оно не переставая с необычайной яркостью начало рисовать мне разжигающие мою ревность картины, одну за другой и одну циничнее другой, и все о том же, о том, что происходило там, без меня, как она изменяла мне. [Толстой: 65-66]

Здесь Позднышев, по мнению Ван де Штадт, проводит совершенно очевидную параллель между музыкой и железной дорогой, нотным станом и железнодорожными рельсами. Ранее по тексту, рассказывая о пагубном влиянии музыки на собственную душу, Позднышев утверждал, что музыка «действует ни возвышающим, ни принижающим душу образом, а раздражающим душу образом» – в точности те переживания, которые вызывает в нем это путешествие. Музыка, и Крейцера соната в частности, по мнению Позднышева, вызывает энергию, несоответственную ни месту, ни времени, чувства, ничем не проявляющегося, и это не может не действовать губительно. Опять-таки, данное наблюдение отражается в состоянии героя во время путешествия, когда внезапные и необъяснимые приступы раздражения Позднышева находят выход в его иррациональных подозрениях. В сущности, пишет автор, в то время как Позднышев путешествует по железным дорогам, он одновременно продвигается вдоль нотного стана бетховенской сонаты. См.: [Van de Stadt: 66]

В целом концепция автора весьма привлекательна, хотя местами неубедительна. Эмоциональный пафос монолога Позднышева действительно напоминает нам о «заразительном» свойстве музыки, хотя чисто внешнее уподобление рельсов нотному стану не может наводить нас на мысль о намеренном структурировании Толстым своей повести таким образом, чтобы она отсылала нас к музыкальному произведению. Диалогичность же повествовательной структуры

повести диктуется скорее устоявшимися литературными конвенциями, нежели аналогичной структурой бетховенской сонаты. Спекулятивность многих из этих выводов доказывается фактами, приведенными в следующей статье.

**I. 2. Tolstoy's "The Kreutzer Sonata" and the Kierkegaardian "Either/Or", Hilary Fink. *Canadian-American Slavic Studies*, 36, Nos. 1-2 (Spring-Summer 2002), 7-18 p., 2002. / «Крейцера соната» и «Либо – или» Кьеркегора.**

В своей статье автор проводит генетические параллели между двумя трудами Сёрена Кьеркегора, обыгрывающими вопрос совместимости этического и эстетического, и «Крейцеровой сонатой». Автор замечает, что Толстой был одним из двух крупных русских литераторов, – вторым был Бродский, – непосредственно заявлявших о близости собственных взглядов с идеями Кьеркегора и что «Крейцерову сонату» можно бесспорно включать в список «кьеркегорианских» произведений русской литературы. См.: [Fink: 7]

По мнению автора, нравственные мучения Позднышева можно охарактеризовать именно как «Кьеркегорово отчаяние», порожденное неумным стремлением к эстетике и извлечению немедленной gratification. Свое преступление, по мнению автора, Позднышев ретроспективно рассматривает как спасательный луч этического во тьме эстетического отчаяния. См.: [Fink: 8]

Следует отметить, что, выстраивая свою концепцию о структурной схожести повествования в бетховенской и толстовской сонатах, Ван де Штадт упускает из виду тот факт, что в черновом варианте повести не было упоминания о бетховенской Сонате № 9. Ключевым для Толстого была сама фабула, разворачивающаяся вокруг истории жизни человека, убившего собственную жену, и порицание чувственной любви, которая, по мнению Толстого, единственно правит всякими брачными отношениями. Похожего рода сентенция, по мнению автора, прослеживается в труде Кьеркегора под названием «Равновесие между эстетическим и этическим в развитии личности», вошедшем в состав трактата «Или – или». В нем говорится, в частности:

...По одну сторону оказывается истина, справедливость и святость, а по другую – сладострастие и дурные наклонности, и темные страсти, и гибель... [Кьеркегор: 633]

Эстетическое в данном случае для Кьеркегора представляется преследованием низменных страстей, стремлением к получению максимального удовольствия и

гратификации и сопоставляется с «этическим». Для Кьеркегора, пишет автор, *страдание* становится необходимым фактором на пути отрешения от эстетического.

Kierkegaard's juxtaposition of enjoyment and suffering (*naslazhdenie i stradanie*, again in the translation Tolstoy read) is reflected in a journal entry of Tolstoy's from August 1886, seven months after he received his own personal copy of Kierkegaard's essay in Russian translation from Hansen Tolstoy states in his journal that "The primary delusion in life is to feel that one's life is guided by the striving toward enjoyment (*naslazhdenie*) and aversion to suffering (*stradanie*),... But man... cannot escape suffering... If a sailor were to decide that his goal was to avert the ascent of the waves, where would he go?" [Fink: 11].

Толстой выделяет важность перенесения страданий для обретения нравственной жизни. Для него, как и для Кьеркегора, страдание и отчаяние становится первой ступенью на пути от эстетического к этическому – на пути постижения самого себя. [Fink: 12]

Хотя, продолжает автор, Кьеркегор, в отличие от Толстого, не упоминает в своем труде о третьей и последней стадии жизни – религиозной (христианской) стадии. Толстой пишет об этом в своем дневнике, говоря, что «цель жизни вне наслаждений и страданий. Она достигается, проходя через них». [Толстой 1952а: 129]

В сочинении Кьеркегора Толстой выделил следующее место: «Единственная причина моих страданий – это чувство вины, единственная причина моей боли – это раскаяние, единственная надежда для меня впереди – это прощение». Так же и Позднышев завершает свой рассказ на последних страницах повести словом *простите*. Позднышев, по мнению автора, прошел через экстремальную вариацию пути, приводимой Кьеркегором в качестве руководства к достижению финальной, религиозной стадии бытия. Сначала он предается *эстетике*, не обращая внимания ни на что, кроме своих физиологических нужд, а затем он впадает в отчаяние, обнаружив неполноценность исключительной эстетизации жизни. Позднышев становится убийцей собственной жены, но на символическом уровне его преступление может рассматриваться как убийство эстетического на пути обращения к этическому. Когда он наблюдает за тем, как умирает его жена, он «в первый раз увидал в ней человека». [Fink: 12]

В этом свете иронично, пишет автор, что после убийства эстетического оно возвращается к Позднышеву в более позитивном ключе – он становится художником собственной трагической судьбы. Именно это Кьеркегор имел в виду,

когда писал, что «цель этического не в том, чтобы уничтожить эстетическое, а в том, чтобы его преобразовать», – что, впрочем, отмечал в работе философа и сам Толстой. [Fink: 13]

Толстой действительно был поклонником трудов Кьеркегора. Единственным мыслителем той эпохи, которого он почитал больше, был Шопенгауэр, тоже, кстати говоря, заметно повлиявший на идеологическую мотивную систему «Крейцеровой сонаты». Существует довольно обширный список источников, – в особенности переписка Толстого с переводчиком Кьеркегора Ганзенем, – подкрепляющих доводы автора о вероятной генетической связи между трудами датского философа и повестью Толстого.

### **I. 3. Peering into the Abyss: Andreev's Rejoinder to Tolstoi's Kreutzer**

**Sonata, Frederick H. White. *Canadian Slavonic Papers*. Sep-Dec 2008. 472-486 p., 2008. /Всматриваясь в Бездну: возражение Андреева «Крейцеровой сонате» Толстого.**

По мнению автора статьи Фредерика Уайта между рассказом «Бездна» Леонида Андреева, опубликованным в 1902 году, и «Крейцеровой сонатой» Льва Толстого можно провести параллель как на основе скандальности их содержания, так и схожести уровня общественного резонанса, произведенного их публикацией. И хотя повесть Толстого смогла избежать клейма «порнографического» произведения, – всем были известны его взгляды на брак и нравственность, – «Бездна» Андреева была классифицирована как низкое бульварное чтение [White: 471-472].

«Бездна», по мнению Уайта, все же должна скорее интерпретироваться как своего рода ответ «Крейцеровой сонате» Толстого (нежели как рабское подражание), как произведение, являющееся важной цепочкой в развитии темы сексуальности человека в русской литературе. По мнению автора, едва заметные генетические и диалектические связи между двумя произведениями становятся более очевидными, если рассматривать оба произведения в контексте интеллектуального и философского дискурса того времени [White: 472].

Уайт считает, что «Бездну» Андреева нужно анализировать сквозь призму философии пессимизма и теории дегенерации:

Andreev was responding to Tolstoi's attempt to offer religious asceticism as a reaction to the pervasive notions of sexual degeneracy that equated most sex acts

with immoral and criminal behaviour. The main difference between the two is that Andreev was interested in the psychological motivation for sexual aggression and did not offer the moral rejection so desired by Tolstoi and a portion of the reading public [Fink: 472].

Прочтение «Бездны» как апологетического рассказа в отношении сексуальной безнравственности текста, по мнению автора, негативно повлияло на восприятие рассказа как своего рода переходного звена между «Крейцеровой сонатой» Толстого и более поздними текстами, вроде «Санина» Михаила Арцыбашева и «Ключами счастья» Анастасии Вербицкой.

По мнению автора, концептуальными предтечами «Бездны» Андреева являются *Воля* Артура Шопенгауэра и сексуальная агрессия в «Крейцеровой сонате» Толстого. Бездна, олицетворявшая для обоих авторов (Толстого и Андреева) последнюю ступень нравственного падения, является, по мнению Уайт, художественным истолкованием концепции «воли к жизни» (*Wille zum Leben*) Шопенгауэра. Философия пессимизма являлась теоретическим фундаментом научного дискурса, обсуждающего теорию дегенерации, и в рамках этого дискурса Андреев, по мнению Уайт, и отвечал попыткам Толстого демонизировать половое влечение [White: 473].

The reader is introduced to the characters Nemovetskii and Zina while they are taking a walk in the countryside. When Nemovetskii helps Zina over a puddle, he sees her dainty foot, which becomes the sexual impetus for the events that follow. Nemovetskii contemplates the image of Zina's foot, but forces himself to suppress his sexual impulse. In his attempt to quiet the image, Nemovetskii turns to his intellect and enters into an artificially distanced literary world [White: 475].

Уайт считает, что обращение Немовецкого к литературе неслучайно. В системе Шопенгауэра человек может подавлять в себе Волю двумя способами: размышляя над человеческими страданиями или через созерцание прекрасного. Немовецкий прибегает ко второму методу, но применение интеллекта в качестве рационального буфера, подавляющего Волю, приводит к неудаче. Шопенгауэр метафорически сравнивал интеллект с близоруким человеком, сидящим на плечах слепого великана (Воли) и пытающегося управлять его движением. Воля в значительной степени находится под руководством разума, однако интеллект оказывается совершенно бессилён, если Воля попадает под влияние эмоциональных импульсов [White: 475].

Of equal importance for both Schopenhauer and Tolstoi is the role of music. For Schopenhauer music is the direct expression of the Will and is much more powerful



than the other arts. It affects the listener immediately and is transformative. For both, music contains an intrinsic paradox. It causes the perceptive listener to submerge himself in pure contemplation, to eliminate the Will, while also representing the Will at work in this world, the struggle for satisfaction and human desire that are seldom elevating or purifying [White 479].

В «Крейцеровой сонате», по мнению автора статьи, Толстой изображает Волю как половое влечение, а страсти и порывы, являющиеся с точки зрения Толстого патологическими, вызываются действием музыки, а именно «Сонаты № 9» Людвига ван Бетховена. Позднышев изначально полагает, что музыка способна открыть в человеке скрытые эмоциональные грани, но как только его переживания интериоризуются, он начинает подозревать, что соната является олицетворением страсти и похоти и что музыка может спровоцировать только аморальное поведение.

...Tolstoi equated the musician's visits to Pozdnyshev's apartment with the frequenting of a bordello: thereby uniting music, the impulse for intimacy and venereal disease. As such, we find in *Kreutzer Sonata* the nexus of pessimistic philosophy, sexual aggression and degeneration theory [White: 479].

Действительно, в своем письме от 31 августа 1902 года к литературному критику А.А. Измайлову Андреев открыто заявил о связи между его рассказом и «Крейцеровой сонатой» Толстого:

...Читали, конечно, как обругал меня Толстой за «Бездну»? Напрасно это он – «Бездна» родная дочь его «Крейцеровой сонаты», хоть и побочная. <...> Вообще попадает мне за «Бездну», – а мне она нравится. Вот пойдти тут-то. В ней есть одно драгоценное свойство: прямота. Оттого я некоторое время и боялся ее печатать, а теперь жалею, что не могу ее напечатать сто раз подряд [Андреев: 198].

В «Письме Немовецкого» Андреев нарочито выделяет связь между своим рассказом и повестью Толстого, описывая ревность мужа, оканчивающуюся насилием. Это могло быть осознанным ходом со стороны автора, поскольку за месяц до этого именно Софья Андреевна инициировала травлю Андреева, опубликовав в газете «Новое время» письмо, в котором она объявила его эротоманом, заразившим русскую молодежь безнравственностью. Диалектические связи между «Бездной» и «Крейцеровой сонатой» были отмечены Александром Бернштейном, американским издателем Андреева, а также литературным критиком Александром Амфитеатовым.

**I. 4. Genre and the Temptations of Narrative Desire in *Kreutzer Sonata*, Kate Holland.** *Tolstoy Studies Journal. Volume 25. 2-13 p., 2013.* /Жанр и соблазны нарративов желания в «Крейцеровой сонате».

В своей статье Холланд рассматривает «Крейцерову сонату» как нагляднейший пример перемены отношения самого Толстого к литературной фикции и повествованию в целом в период его отказа от жанра романа в пользу дидактической повести в 1880-1890 гг. По мнению автора «Крейцера соната» является попыткой Толстого: 1) выхолостить структуру повествования как такового, убрав из нее подразумеваемый эротический потенциал; 2) искупить свою вину за сочинение «Анны Карениной», являвшейся очевиднейшим примером раннего повествовательного «промискуитета» самого автора [Holland: 2].

...Yet there is a certain irony in the very fact of fiction and its devices being marshaled against the force of desire. In its invitation to see the world through the eyes of another, fiction relies on the reader's desire to know the end of the story, on the reader's desire to understand the situation of narrator or protagonist [Holland: 3].

Позднышев, по мнению автора, является с одной стороны рупором Толстого, выступавшего против двусмысленной природы повествования, а с другой – воплощением этой самой двусмысленности, так его беспокоившей. Являясь со структурной точки зрения диалогом между Позднышевым и безымянным рамочным повествователем, «Крейцера соната» выдвигает на первый план сам акт повествования, вынуждая читателя задуматься о мотивах Позднышева (Толстого), а также обратить внимание на собственную реакцию, вызванную повествованием [Holland: 2].

Автор предлагает рассмотреть повесть с точки зрения психоаналитической нарратологии. Один из ключевых сторонников данного подхода к литературной критике, Питер Брукс, писал, что желание и стремление играют важную роль в формировании структуры любого повествования. Брукс вывел собственную модель желаний и стремлений из труда Зигмунда Фрейда «По ту сторону принципа удовольствия», постулировавшего, что человеком движут две противодействующие друг другу силы: Эрос и Танатос [Holland: 4].

For Brooks, narrative is structured by two analogous principles: one that demands movement, change, transformation, and the other, which is oriented towards closure. The reader's experience of narrative is informed by the tensions between these two principles. Narratives tell stories of erotic desire, but they also arouse in their readers a desire that is at once erotic and epistemic, a desire to know the story's ending They often begin in what Brooks describes as a state of erotic arousal, attempting to elicit

the reader's desire to know more through the presentation of some kind of epistemic or erotic lure. Soon the reader becomes overcome by curiosity and the desire to understand, an impulse that leads irrevocably to the end of the story, the moment when closure brings the promise of meaning to the whole [Holland: 4].

Динамика между этими двумя противодействующими силами, – стремлением к окончанию и смерти и удовольствием откладывания конца, – наиболее заметна в пространных повествовательных жанрах, примером чего является роман XIX века. Желание читателя узнать конец истории растет пропорционально с протяженностью самого рассказа. И только в адюльтерном романе повествование и эротические импульсы так тесно переплетаются: в таком жанре желание читателя узнать конец истории проецируется на эротический порыв протагониста. В адюльтерном романе, пишет автор, развитие повествования обретает еще большую ценность за счет осязаемости смерти, увенчивающей историю. Подобная модель повествования прослеживается и в адюльтерном романе самого Толстого – в «Анне Карениной». Эта повествовательная динамика вскоре стала претить идеологическим установкам Толстого, что и стало, скорее всего, причиной его отказа от жанра романа как такового [Holland: 5].

По мнению Холланд, ключевой особенностью акта повествования в «Крейцеровой сонате» является нарративная трансакция, имеющая место между Позднышевым и рамочным повествователем. При такой форме повествования рамочный повествователь и рассказчик меняются ролями в рамках процесса, названным Питером Бруксом психоаналитическим переходом.

The act of narration fulfills a therapeutic function for the storyteller; it becomes a way of coming to terms with a traumatic past. The storyteller becomes the analysand, with the listener standing in as analyst. The presence of the listener means that the past can be safely revisited by the storyteller [Holland: 6].

Брукс пишет по этому поводу:

...the analysand <...> always has a story to tell, but it is always a story that is not good enough: links are missing, chronologies are twisted, the objects of desire are misnamed [Brooks: 227].

Таким образом рассказ может быть понят только с помощью слушающего (психоаналитика). Для Брукса, пишет Холланд, подобный переход является, с одной стороны, стремлением оживить прошедшее с тем чтобы актуализировать тогдашнее желание, с другой стороны – желанием раз и навсегда обозначить прошедшее прошедшим: положить конец репродуктивному посягательству

воспоминаний на настоящее и помочь объекту психоанализа инкорпорировать их в историю своей жизни как одну из ее частей [Brooks: 227–228].

Повествовательная трансакция выводит данный процесс на поверхность и позволяет рассказчику (объекту психоанализа) погрузиться в травматические воспоминания фиктивного прошлого и переписать историю своей жизни при активном содействии слушающего (психоаналитика) [Holland: 7].

Если у «Крейцеровой сонаты» и есть психоаналитическая подоплека, то она выражается скорее не в структурном и композиционном планах (опять же, диалог Позднышева в сущности является монологом; об активном слушании собеседника не может быть и речи, ведь он существует лишь конвенционально и не может никак повлиять на направление беседы), а в содержательном измерении. Так, Позднышев делает сугубо фрейдистское замечание по поводу влияния музыки на душу, говоря: «...это состояние привело его к известным поступкам, и потому для него это состояние имело смысл, для меня же никакого. И потому музыка *только раздражает, не кончает*», – боязнь конца, разрешения раздражения в действии, парадоксальным образом только усиливает стремление к нему.

**I. 5. Tolstoy's Bestiary: Animality and Animosity in *The Kreutzer Sonata*, Dominic Pettman. *Journal of the Theoretical Humanities*. 121-138 p., 2013.**

Бестиарий Толстого: озверение и озлобление в «Крейцеровой сонате».

В своей статье автор предлагает рассматривать «Крейцерову сонату» Толстого в качестве бестиария, где каждому искаженному психическому состоянию или нравственному пороку соответствует какой-то определенный «экспонат» – чудовище или животное. Пэттман считает, что в повести присутствует некое этико-психологическое натяжение, которое можно охарактеризовать как перетягивание каната между *животным* и *ангельским* началами, где в роли каната выступает человеческое существо [Pettman: 122].

Scarcely a page of *The Kreutzer Sonata* neglects to set up and then develop an explicitly coded, and morally loaded, distinction between humans and beasts. The logic behind this common form of ontological apartheid, however, becomes less and less coherent the closer we seek to examine it. And the motivation for doing so is not to fault Tolstoy for his fuzzy logic alone – since even his contemporaries found the author's theo-philosophical writings wanting in comparison to his literary efforts – but to show how this kind of species-based policing continues into the present, despite pressures from all sides to the previously unassailable confidence of human exceptionalism [Pettman: 122].

Пэттман пытается показать, как «озлобление» и «животность» выступают двумя сторонами одной монеты в либидинальной экономике Толстого.

Первым экспонатом в бестиарии Толстого автор полагает блудника. Блудник, по Пэттману, это продукт находившейся в те времена в стадии становления биополитической парадигмы, в которой «попечительное правительство», находясь в сговоре с медицинскими учреждениями, классовой структурой и патриархальным семейным устройством, поощряет посредством администрирования публичных домов и пропаганды гомеостатического здоровья либидинальные интересы молодых людей. Предающаяся обжорству и лени буржуазия становится слишком податливой и восприимчивой к «систематическому разжиганию похоти». В рассказе Позднышева правительства государств Европы, предвосхитившие, таким образом, концепции Фрейда и Райха, лишь упреждающе регулируют эти отношения посредством «правильного, аккуратного разврата» [Pettman: 123].

Из-за докторов-рептилий, – являющихся следующим экспонатом в системе Пэттмана, – и их одержимости половой гигиеной «естественное, простое отношение к женщине было погублено навеки». Как говорит сам Позднышев:

Блудник может воздерживаться, бороться; но простого, ясного, чистого отношения к женщине, братского, у него уже никогда не будет [Толстой: 19].

Здесь Пэттман упоминает следующий экспонат зверинца: венерину мухоловку. Толстой на страницах повести то тут, то там вставляет в уста главного героя иронические ремарки насчет напускной прогрессивности женщин. «Ах, происхождение видов, как это интересно!» – Позднышев, таким образом, ясно дает понять свое видение брака как ловушки [Pettman: 123].

Когда разговор заходит о любви, Позднышев отказывается признавать ее чем-либо иным, кроме как поэтическим камуфляжем для самого низменного из человеческих инстинктов. Позднышев, по мнению автора, вполне мог обыгрывать пресловутую ремарку Канта о том, что основной функцией свадебной церемонии является заверение супругов в том, что с этих пор они имеют исключительный и законный доступ к гениталиям своих партнеров [Pettman: 125].

Almost like a mantra, variations of the phrase “pigsty existence” (or “swinish behavior” in some translations) are bitterly spit out of Pozdnyshev’s mouth, only washed back by the much-too strong tea which he offers our almost speechless narrator. Love, for the murderer, is thus nothing but lust made presentable, the public face of animalistic animosity [Pettman: 125].

Животные, пишет автор, призваны Толстым выразить как твердую мораль, так и низменные привычки. Но только человек способен вступить в половую связь с беременной женщиной – эпизод собственной жизни, который Позднышев вспоминает с отвращением и ужасом. И именно это исключительное человеческое нарушение законов природы называется Позднышевым «свинским» [Pettman: 126].

Наиболее явным образом диалектика между «озлоблением» и «животностью», по мнению автора, обнаруживается ближе к кульминации повести:

...и вдруг меня охватила такая страшная злоба к ней, какой я никогда еще не испытывал. Мне в первый раз захотелось физически выразить эту злобу. Я вскочил и двинулся к ней; но в ту же минуту, как я вскочил, я помню, что я сознал свою злобу и спросил себя, хорошо ли отдаться этому чувству, и тотчас же ответил себе, что это хорошо, что это испугает ее, и тотчас же, вместо того чтобы противиться этой злобе, я еще стал разжигать ее в себе и радоваться тому, что она больше и больше разгорается во мне [Толстой: 58–59].

Пятикратное повторение одного слова в одном абзаце, пишет Пэттман, ярко иллюстрирует вышеизложенные замечания. Более того, Позднышев отмечает, что его жена всегда была для него тайной:

Она? Да кто она? Она тайна, как была, так и есть. Я не знаю ее. Знаю ее только как животное. А животное ничто не может, не должно удержать [Толстой: 64].

Пэттман, будучи сторонником постгуманизма, заявляет, что Толстой не мог, – в отличие от Тициана и Ницше, – усмотреть положительные стороны постгуманистического и нео-анималистического взгляда на половые отношения и допускал совершенно человеческую ошибку, предполагая, что существует нечто самобытное и автономно-человеческое, лишенное всяких животных параметров [Pettman: 136].

Дихотомия животного и человеческого в системе взглядом Толстого действительно полна противоречий. Одни животные черты возносятся им как эталон природной чистоты, другие порицаются как недостойные высокого звания человека. Более подробный разбор постгуманистского взгляда на «Крейцерову сонату» можно найти в третьей главе настоящей работы.

**I. 6. Discourse and intercourse in *The Kreutzer Sonata*: A Schelerian perspective, Alina Wyman. *Christianity & Literature*. Volume 64. 147-170 p., 2015.**

/Дискурс и общение в «Крейцеровой сонате» в перспективе Шелера.

Данная статья, как пишет автор, является анализом искаженных эмоциональных связей на базе повести Льва Николаевича Толстого «Крейцера Соната». Анализируются, в частности, история жизни антипатичного протагониста, чьи взаимоотношения с людьми рассматриваются в контексте феноменологии эмоций Макса Шелера. По утверждению автора, ключевой этической проблемой является не неумение героя понять для себя идеал любви и сострадания, который он сам проповедует, а то, что с моральной точки зрения данный идеал сам по себе несостоятелен в интерпретации Позднышева.

Вайман стремится подчеркнуть идиосинкразию предпосылок к зарождению чувства сопереживания в главном герое. В самом конце повести женоубийца Позднышев произносит: «Тот, кто не пережил этого, тот не может понять». Для Позднышева сопереживание возможно лишь посредством пассивной репликации эмоциональных состояний; и такая стратегия оказывается для героя преобладающей на протяжении всей повести.

Pozdnyshv does not stray from the path of authentic fellow-feeling by fixating on his own emotional experiences and ascribing them to others, as has been suggested by some of Tolstoy's interpreters. Rather, the act of ideal interpersonal understanding is itself conceptualized by Pozdnyshv as an instance of such emotional replication, culminating in virtual identity of subjects [Wyman: 148].

В понимании Позднышева, пишет Вайман, сопереживание есть акт *идеального* межличностного взаимопонимания, при котором пассивная репликация эмоциональных состояний должна привести к единению души сопереживающего с душой сопереживаемого. В противоположность этому концепция эмпатии Макса Шелера, развиваемая в рамках христианского мировоззрения и символически связанная с догматами Боговоплощения и Воскресения Христа, утверждает различие между «позднышевским» пассивным, репродуктивным типом сопереживания и активным, с моральной точки зрения продуктивным типом эмпатии [Wyman: 148].

In Pozdnyshv's breathless, internally anguished narrative, passages devoted to understanding others are marked by special malice, often masking despair over the failure of compassion with deliberately cynical outbursts. As it were, "bracketing" the character's disappointing empathetic experiences, it might be wise to ask. What is it that he had expected from love and empathy at the beginning of courtship and

married life, before his efforts came to naught? The answer, given in the opening paragraphs of his personal tale, is: "everything." [Wyman: 148].

По мнению Вайман, именно эта неспособность Позднышева к сопереживанию создает почву для дальнейших разочарований героя в семейной жизни. Далее в статье приводится отрывок, повествующий о памятном для главного героя свидании:

В один вечер, после того как мы ездили в лодке и ночью, при лунном свете, ворочались домой и я сидел рядом с ней и любовался ее стройной фигурой, обтянутой джерси, и ее локонами, я вдруг решил, что это она. Мне показалось в этот вечер, что она понимает все, все, что я чувствую и думаю, а что чувствую я и думаю самые возвышенные вещи [Толстой: 21].

Примечательно, пишет Вайман, что рассказчик намеренно тривиализирует картину, как ему тогда казалось, идеального пикника на озере и, вооружившись опытом ретроспекции, отзывается о себе самом в заметно ироническом ключе. Его спутница не только является приятной компанией его возвышенным мыслям, но и сама способна понять эти возвышенные мысли. Иронический тон Позднышева предвосхищает типичный для его нарратива прием отречения [Wyman: 149].

Экстремизм требований Позднышева явно очерчивается в его взаимоотношениях с женой: он настаивает на безостаточном единении душ и отвергает всякую незавершенность или половинчатость. Позднышев должен либо превозносить супругу за то, что она «понимает все, все», либо они оба должны быть «обречены на молчание» [Wyman: 150].

Such an all-or-nothing attitude results in excessive demands on the other's private realm, which are often met with the willful closure of the self. Indeed, it finally leads the couple to decide "that we are unable to understand each other, to agree with one another. We finally stopped to even attempt to bring any dispute to a conclusion" [Wyman: 150].

Концепция сопереживания, пишет Вайман, в шелеровской феноменологии эмоций, напротив, отвергает идею о полном и безостаточном взаимопроникновении личностей, постулируя, что только через *частичное* душевное общение возможно создание условий для продуктивной, подлинной эмпатии. Любовь и сострадание предполагают существование так называемой «онтологической пропасти», необходимой экзистенциальной дистанции между людьми, предупреждающей всякое поглощение одной личностью другой [Wyman: 150].

В своем труде «Природа сострадания» Шелер полемизирует с Фридрихом Ницше, в понимании которого эмпатия обретает тот самый пассивный,



«позднышевский» оттенок. В частности, Ницше характеризует чувство жалости как пагубный «инстинкт», который лишь «преумножает уже существующее несчастье», заражая сознание сопереживающего эмоциональным состоянием страждущего. Шелер, в свою очередь, разделяя мнение Ницше о патологической природе жалости, оспаривает тождественность этого чувства, собственно, эмпатии. По мнению Шелера, то, что описывает Ницше, есть не эмпатия, а лишь его извращенная форма. Подлинная же эмпатия с уважением относится к самобытности чужого страдания, препятствуя, таким образом, распространению «эмоциональной заразы» [Wyman: 151].

For Scheler, only the recognition of the empathizer and the empathized as *two sovereign subjects*, which, in turn, leads to the recognition of two distinctly separate emotional functions, the empathized feeling and empathy itself, results in a truly intentional, morally significant attitude toward the other [Wyman: 151].

Если рассматривать повесть в контексте феноменологии эмоций Шелера, то можно увидеть, что «позднышевское» сопереживание работает диаметрально противоположным образом, являясь примером, скорее, «анти-эмпатии». На протяжении всей повести Позднышева тяготит «врожденная иллюзия», заставляющая его смотреть на остальных сквозь призму собственных нужд: он видит в людях лишь своих мучителей, совратителей, соблазнитель и т.д. Матери барышень заманивают его, предлагая ему своих привлекательно одетых дочерей. Врачи оправдывают его половую зависимость и пособничают его дальнейшему падению, всячески убеждая его в пользе контрацептивов; женщины пытаются соблазнить его, чтобы приблизить его гибель и т.д. [Wyman: 153].

Множество критических исследований, пишет Вайман, было посвящено вопросу о том, является ли падение Позднышева в своей сущности этическим или эстетическим. По мнению литературоведа Дэвида Эрмана (о статье его см. выше), «всякая свободная циркуляция желаний, по определению присущая произведению искусства, по мнению Толстого, является прелюбодейной. Для Толстого нет ничего прелюбодейного лишь только в том случае, когда человек переживает свои и только свои эмоции. И как мы, к сожалению, можем увидеть, в таком случае не может быть и искусства» [Wyman: 158].

Но с шелеровской точки зрения личностное эстетическое общение не обязательно предполагает прелюбодеяние. Люди могут проявлять сопереживание, не посягая при этом на душевный суверенитет и уважая онтологическую пропасть

между ними. То же самое, пишет Вайман, применительно и к общению с произведением искусства. В уже упомянутом в этой работе очерке о Кьеркегоре и Толстом, Хилари Финк выдвигает предположение о том, что ответ к центральному парадоксу «Крейцеровой сонаты», изложенным Эрманом, – а именно то, что «произведение искусства в данном случае отвергает искусство», – может быть найден в труде самого Кьеркегора под названием «Или – или». «Цель этического не в том, чтобы уничтожить эстетическое, а в том, чтобы его преобразовать». По тем же соображениям, согласно диалогической интерпретации Боговоплощения, духовное начало стремится не к уничтожению плотского, а к его преобразованию, что в сущности отвергается Позднышевым.

Как сказал бы сам Шелер, пишет Вайман, сам факт сопереживания героя повести этически выхолощен именно потому, что сопереживание это не направлено на преобразование [Wуman: 158-159].

Вайман делает тонкое наблюдение, связывая центральный тезис Эрмана о «самоотрицании» толстовского искусства с динамикой этики и эстетики Кьеркегора. Идеологема «преобразования» плоти в воссоединении с духом также присуща философии символизма, хотя о прямых генетических связях с философией Кьеркегора говорить не приходится.

**I. 7. “What Did I Want?”: Theatricality and the Crisis of Modern Subjectivity in Tolstoi’s *Kreutzer Sonata*, David Herman. *Russian Literature*, 91. 48-95 p., 2017. / «Чего же я хотел?»: театральность и кризис современной субъективности в «Крейцеровой сонате» Толстого.**

В своей статье Эрман предлагает альтернативную интерпретацию основной идейной линии толстовской повести «Крейцера соната». Автор считает, что повесть куда больше разрабатывает вопросы лицедейства и ролевой игры, нежели половых отношений и чувственности, как принято полагать. Такое прочтение, пишет автор может прояснить некоторые неожиданные сюжетные повороты в повести, объяснение которые до сих пор проблематично.

The moment many readers remember best in *Kreutzer Sonata* is at the climax, when the hero, Pozdnyshev, who has carefully taken off his shoes so he can creep up and catch his *wife in flagrante delicto*, lets the musician Trukhachevskii get away, even though he wants to kill him, because “смешно бежать в чулках за любовником своей жены” (27: 73; “it is ridiculous to run after one’s wife’s lover in one’s socks”; 423). This weird moment of comedy in an otherwise oppressively humorless work

underscores the story's central but underappreciated obsession with theatricality or performance, actions carried out not because they achieve some real end, but merely because they *look* some way [Herman: 48].

Для Толстого, пишет автор, важным показателем подлинности или театральности действий является их направленность на «другого»:

If I take a step because *I* really want to (even if unconsciously), if I would do the same thing even if I were alone, it is authentic. But if I do it or give it a particular form merely because an audience is present and I am thinking how they will perceive it, Tolstoi considers it fake, insincere [Herman: 48].

Толстой категорически отказывается принять точку зрения такого писателя, как, например, Достоевский, с точки зрения которого стремление лицедействовать не аннигилирует подлинность самих переживаний и может быть проявлением истинной личности действующего. С точки зрения Толстого это невозможно: истинная личность человека проявляется только тогда, когда его действия не продиктованы отношением другого или к другому [Herman: 48].

По мнению автора, главной задачей Толстого в «Крейцеровой сонате» было изобразить то, что происходит с человеком, когда он становится настолько одержим мнением окружающих о себе, что в прямом смысле слова забывает, как хотеть чего-либо подлинного для себя и только для себя:

Tolstoi fears the modern psyche may be always inauthentic in this way and we simply have not noticed. Things like footwear matter to Pozdnyshev because “я помнил все время, какое впечатление я произвожу на других” (27: 74; “I was all the time aware of the impression I was producing on others”; 423) – this despite the fact that the jealous rage of the deceived spouse is supposed to be one of a human being's rawest and most uncontrolled moments [Herman: 48].

И в этой связи, замечает автор, для идейной линии «Крейцеровой сонаты» важно то, что эта универсальная человеческая склонность примеряться к оценке другого является, с точки зрения самого Толстого, вредной и подрывающей истинность личности [Herman: 48].

Эрман предлагает рассмотреть следующий отрывок из повести в качестве иллюстрации к сказанному:

Consider the moment in a fight when Pozdnyshev first senses within himself a desire to resort to violence against his wife: “Я помню, что я сознал свою злобу и спросил себя, хорошо ли отдаться этому чувству, и тотчас же ответил себе, что это хорошо, что это испугает ее” (27: 59; “I remember becoming conscious of my rage and asking myself: ‘Is it right to give way to this feeling?’ and at once I answered myself that it was right, that it would frighten her”; 408). Here we find gathered some of the basic traits of the theatrical psyche. What Pozdnyshev *wants* is determined by the impression it will make on someone else [Herman: 50].

Вместо того, чтобы обдумать и проанализировать собственные мотивы, Позднышев дает волю внутреннему диалогу: «тотчас же ответил себе» предполагает существование нескольких *Я*, вместо одного, что свидетельствует о распылении и рассредоточении личности [Herman: 50].

Существует огромная разница между тем, чтобы колебаться в принятии единого решения, и тем, как поступает Позднышев, чье извращенное сознание не позволяет ему никогда полностью быть либо одним, либо другим [Herman: 51].

Разрушение самопонимания как такового является основной дилеммой современного сознания, очерченного «Крейцеровой сонатой». Позднышев отзывается о своей жене, Трухачевском, о рассказчике, об остальных пассажирах и обо всем человечестве как о людях, неспособных к истинному самопознанию или к подлинности чувств, что приводит к невозможности искренности каких-либо намерений и действий, кроме сожаления. Толстой убежден, что если мы не можем обнаружить свою истинность и неделимость, жизнь не может никогда обрести полного смысла.

Even Dostoevskii's Underground Man does not have it this bad. However permanently his psychology is distorted, the reader can still detect a self-interest shaped by his unique biography behind every failed defensive measure, and self-love behind his attempts at self-destruction [Herman: 52-53].

«Крейцера соната», считает автор, напротив изображает решительную невозможность всякой субъективности и выхолащивание личности (когда люди становятся неразличимы). Как и другие толстовские герои, Позднышев находит истинный путь жизни, но не решается пойти по нему, так как по Толстому люди, посвятившие жизнь лицедейству, находятся по ту сторону личностного спасения [Herman: 53].

В концепции Эрмана совершенно явно отслеживается влияние таких концепций М. Бахтина, как «полифония» и «диалог». По Бахтину даже единое сознание всякого отдельно взятого человека существует в форме диалога. Таким образом, для установления хоть какой-то объективной реальности необходимо существование хотя бы двух собеседников. Иными словами, бытие отражается в сознании человека в *другом*, а не является ему. Однако, с выводом Эрмана в таком случае можно поспорить. Если многоголосие сознания Позднышева он объясняет «кризисом субъективности» и «лицедейством», за которым нет никакой *истинной* субъективности, то по Бахтину такой абстрактной субъективности и не должно быть.

**I. 8. Suspicion on Trial: Tolstoy's *The Kreutzer Sonata* and Nabokov's "Pozdnyshv's Address", Tatyana Gershkovich. *PMLA*. Volume 134. 459-474 p., 2019. /Испытывая сомнение: «Крейцера соната» Толстого и «Речь Позднышева» Набокова.**

В своей статье автор рассматривает «Крейцерову сонату» Толстого и драматический монолог «Речь Позднышева» Набокова в рамках теории рецепции. Как и Толстой, пишет Гершкович, Набоков был одним из тех авторов, которые всеми силами старались инструктировать своего читателя, не оставляя возможности вольной интерпретации текста. Однако, для Толстого и Набокова, по мнению автора, герменевтические ограничения налагались не столько извне (инструкциями от автора, как следует понимать текст), сколько изнутри – то есть интеллектом самого читателя [Gershkovich: 459].

...Tolstoy and Nabokov did not share the assumption that unites these censures and defenses of their prescriptions for readers: they did not believe that constraints on our intellectual freedom come entirely, or even primarily, from without. For them, external influences were often a less pernicious and insidious threat than the habits of our own minds, including our habit of decoding and demystifying the world according to our own favored concepts and categories [Gershkovich: 459-460].

В каком-то смысле, пишет автор, оба писателя считали, что мир действительно был зашифрован и что его можно постичь, лишь приложив к окружающим нас явлениям определенные интерпретационные модели. Но при этом они опасались, что интеллект и мнительность могут изнутри застлать истинное видение мира.

The idea that we might become imprisoned by our own habits of thought haunted Tolstoy throughout his life... Nabokov's concern, also lifelong, about the blindness induced by our own obsessions is manifested in the tragic solipsists and egomaniacs who populate his fiction. The concurrence of these two threats, one from without and one from within, meant that Tolstoy and Nabokov could neither fully endorse suspicion nor fully disallow it, neither demand credulity from their readers nor prohibit it. Instead, each author negotiated—and has his readers negotiate—what Gabriel Josipovici has called a “dialectic of trust and suspicion” [Gershkovich: 460].

Оба писателя, пишет автор, считали, что существуют произведения искусства, в которых автор и реципиент встречаются под нужным углом и которые могут избавить второго от бремени скептицизма. В «Крейцеровой сонате» и «Речи Позднышева» Толстой и Набоков оперируют тем, что можно назвать «приступами мнительности»: они призваны стимулировать сомнение тем, чтобы сделать саму читательскую мнительность объектом скепсиса, что должно привести к установлению более доверительных отношений между читателем и автором. И в

самом деле, читательское доверие является ключевым элементом системы взглядов на эстетику у обоих писателей:

Так что искусство есть забава, которая получается тем, что человек сознательно подчиняется заражению того чувства, которое испытывал художник. Удовольствие этой забавы состоит в том, что человек, не делая усилий (не живя), не перенося всех жизненных последствий чувств, испытывает самые разнообразные чувства, заражаясь ими непосредственно от художника, живет и испытывает радость жизни без труда ее [Толстой 1951: 252].

Набоков считал, что великая книга:

...Is something that binds the author and reader in a “spontaneous embrace” in which they are “linked forever if the book lasts forever” [Nabokov: 2].

Гершкович пишет, что Толстой не зря сделал протагониста своей повести параноиком. Таким путем у читателя не остается возможности воспринимать всерьез рассказ Позднышева о собственной невинности, так как даже разделяя мнение о пагубном устройстве общества, вкладываемые Толстым в уста главного героя, читатель не перестает сомневаться в самом Позднышеве. Второй причиной читательской мнительности может выступать намек, сделанный самим Позднышевым, что доводы о неустроенности общества, приводимые им в оправдание собственных действий, могут скрывать более фундаментальные причины его несчастья, а именно его собственную бесчувственность, эгоизм и нарциссическую самоизоляцию – духовную отчужденность, порожденную, что иронично, мнительностью самого героя в отношении общества и окружающего мира [Gershkovich: 462].

В 1926 году, всего четыре месяца спустя после публикации своего дебютного романа «Машенька», Набоков получил роль Позднышева в любительском спектакле в Берлине.

Nabokov did indeed create a Pozdnyshv who departed from its model. He stripped the protagonist of his contempt for sexual love as well as his ambition to be an object lesson to his listeners. Whereas Tolstoy’s Pozdnyshv presents himself as a warning against the general sins of sex and marriage, Nabokov’s insists on the particularity of his marital strife: “Я понял что грешен не брак вообще, а грешен был именно мой брак – от того что я грешил против любви” [Gershkovich: 464].

Те места, где Набоков наиболее отделился от Толстого, указывают на то, что именно Набоков считал, по его собственному выражению, вульгарным в «Крейцеровой сонате», а именно позднышевский моральный абсолютизм касательно половой любви. Но то, что Набоков перенял у Толстого, одинаково

важно. Он оставил нетронутыми основные недуги Позднышева: самопоглощенность и отчужденность.

Like Tolstoy, Nabokov regards the character's blinding egoism as the root cause of his violence. Instead of doing away with Pozdnyshev's obsessive theorizing, Nabokov merely alters his theories, and in fact inverts them. He presents Pozdnyshev's puritanical lessons as the source of his error, not as the result of his eventual revelation. In Tolstoy's version of their courtship, Pozdnyshev believes that he loves his wife when really he only lusts after her. The truth of their relationship is obscured by his belief that sexual desire and love can coexist. This false belief dooms his marriage. Nabokov's Pozdnyshev, in contrast, believes that he only lusts after his wife when he really loves her. The truth of their relationship is obscured by his belief that sexual desire and love cannot coexist [Gershkovich: 464].

Набоков отвергал идеи Толстого о нежелательности интерпретационных стремлений в процессе чтения, которые тот излагал в своих поздних эссе об эстетике и, в частности, в трактате «Что такое искусство?». Набоков не только предполагал это невозможным, но считал такое воздержание от герменевтики вредным: он презирал попытки позднего Толстого выхолостить герменевтику из собственных произведений, сочинением, так называемых, «простых историй». Повесть Толстого и монолог Набокова, считает автор, являются эстетическими манифестами обоих писателей. Оба произведения симулируют позднышевское мнительное чтение, что, в свою очередь, помогает превозмочь мнительность, указав читателю на его опасности [Gershkovich: 471].

Если судить по послесловию к «Крейцеровой сонате», где Толстой утвердил казавшиеся читателям неоднозначные положения, характеристика функции Позднышева, данная Гершкович, ошибочна. Толстой, скорее всего, не задавался целью создать «антипатичного» героя, чтобы вселить в читателя сомнения по поводу возможных выводов из его повествования. Наоборот, известно, что Толстой пытался максимально обойти двусмысленность. Отношение Толстого к Позднышеву, как к собственному творению, весьма нейтральное – он не создавал Позднышева, чтобы осудить, либо превознести его. Позднышев лишь яркая иллюстрация того, что *должно* произойти с человеком при определенных условиях. Таким образом, «Крейцера соната» представляет собой не оценку действий отдельно взятого человека или кризис индивидуальной ответственности, а критику условий, приводящих к зарождению самого Позднышева.

## II. «КРЕЙЦЕРОВА СОНАТА» В ПЕРСПЕКТИВЕ НОВЕЙШЕЙ ФЕМИНИСТСКОЙ КРИТИКИ

Вторая волна феминизма, помимо собственной активной вовлеченности в социально-политическую сферу, возродила интерес к пересмотру и переосмыслению «патриархальных» текстов. В свете обсуждаемых во второй половине прошлого века социально-политических событий, призывов к широкомасштабным изменениям в сфере трудоустройства, гендерных ролей и репродуктивных прав, литература, как одна из наиважнейших областей влияния на конфигурацию социальных институтов, была подвергнута всесторонней ревизии. В этой связи обращение исследователей к «Крейцеровой сонате» с целью проанализировать социальный контекст, в котором повесть была впервые опубликована, прочтена и подвергнута критике, было продиктовано как самим содержанием повести, так и масштабом публичных споров, вызванных ее публикацией.

«Крейцерова соната» затрагивает ряд вопросов, которые самым естественным образом попадают в разряд проблем, разрабатываемых феминистской критикой. Имея уже для своего времени прорывное содержание, повесть была подвергнута неоднозначной оценке как со стороны тех современников Толстого, чьи умы занимал «женский вопрос», так и более консервативных читателей. Динамика освещения проблем, очерченных повестью, в разные эпохи разными реципиентами может являться предметом отдельного исследования. Мы же в данной работе главным образом остановимся на том, как феминистские установки последних десятилетий влияли на чтение «Крейцеровой сонаты», как содержание повести формировало саму феминистскую критику и какие параллели данная рецепция возможно породила в российском прочтении.

Основной тон исследований в англоязычной феминистской прагматике был задан американской писательницей, радикальной феминисткой, Андреа Дворкин. В своей монографии *Intercourse*, опубликованной в 1987 г., Дворкин отвела анализу «Крейцеровой сонаты» целую главу под названием “Repulsion”. В ней автор, ссылаясь на дневниковые записи самого Толстого и Софии Андреевны, совпадающие по времени с написанием «Крейцеровой сонаты», проводит параллели между их семейной жизнью (фокусируя точку зрения Софии



Андреевны) и трагедией безымянной героини повести. Сам факт не нарекая Толстым жены Позднышева человеческим именем Дворкин связывает с преобладающим принципом повествования в мужской прозе – исключительной фокализацией точки зрения мужского персонажа. В мире Толстого/Позднышева, отмечает Дворкин, женщина имеет значение постольку, поскольку она выполняет отведенную ей патриархальным укладом функцию, как-то: незамужней девицы, жены и матери. Для Дворкин подобный расклад в своей ограниченности символизирует унижение женщины, поскольку способствует ее дегуманизации через ее половую и репродуктивную функции. Любое расхождение с однажды намеченным курсом во взаимоотношении полов мужчина воспринимает как угрозу собственной власти, отсюда попытки ограничить сферу возможной деятельности женщины посредством выдвижения на первый план ее репродуктивной функции, а также всех обязанностей, неизбежно проистекающих из факта материнства. Мужчина же при существующем раскладе безнаказанно пользуется как своими явными физиологическими преимуществами, так и социальными привилегиями, обусловленными загруженностью женщины домашними заботами.

В дневниковых записях Софии Андреевны Дворкин выделяет пассажи, обличающие лицемерие писателя:

Говорили за чаем о еде, о роскоши, о вегетарианстве, которое все проповедует Левочка. Он рассказывал, что в расписании кушаний вегетарианских в немецкой газете назначено на обед: хлеб и миндаль. Наверное, проповедующий это исполняет этот régime так же, как Левочка, проповедующий в «Крейцеровой сонате» целомудрие [Толстая: 160].

Таким образом автор замечает, что содержание «Крейцеровой сонаты» являлось далеко не абстрагированным и отрефлексированным сюжетом, – а Позднышев был не только антипатичным протагонистом для самого писателя, – а что произведение вполне отражало как существующие в обществе реалии (причем с определенной степенью ретроградной апологии), так и обстановку внутри семейства Толстых. В этой связи Дворкин выделяет ту степень несправедливости, с которой исследователи биографии Толстого фокусировались на социальной и благотворительной работе писателя, игнорируя при этом его пренебрежительное

отношение к собственной жене. Данное наблюдение находит также явные отголоски в дальнейших исследованиях «Крейцеровой сонаты»<sup>1</sup>.

Особое место в анализе динамики отношений полов Дворкин отводит ненависти. На протяжении всей главы автор отмечает то чувство едва подавляемой неприязни супругов (Толстых и Позднышевых) друг к другу, которое, по мнению Дворкин, является результатом не столько сугубо личностных отношений персонажей, сколько фиксирующей динамики ролевой интеракции между супругами и постепенным осознанием Позднышева потери собственной власти над женой.

Отталкиваясь от взглядов самого Толстого на половые отношения, изложенных им в «Крейцеровой соната» и в послесловии к ней, Дворкин приходит к выводу, что ненависть, которую писатель и Позднышев питали к собственным женам, была следствием сексуальной объективации. Опираясь в качестве объяснения на тезис самого Толстого о том, что любое братское отношение к женщине перестает быть возможным после превращения последней в сексуальный объект, Дворкин замечает, что продолжение супружеских отношений Позднышева со своей женой через ненависть и неприязнь к ней было как следствием, так и результатом ролевой динамики, при которой одна из сторон закрепляет за собой

---

<sup>1</sup> С этим можно сопоставить замечание Л.Я. Гинзбург (записные книжки 1940-е гг.) вне контекста "женского вопроса":

"В статьях об умственном и физическом труде Толстой производит прямой и потому, как ему кажется, неопровержимый расчет: «В сутках 24 часа, спим мы 8 часов, остается 16. Если какой бы то ни было человек умственной деятельности посвящает на свою деятельность 5 часов каждый день, то он сделает страшно много. Куда же деваются остальные 11 часов? Оказалось, что физический труд не только не исключает возможности умственной деятельности, не только улучшает ее достоинство, но поощряет ее».

Не будем вдаваться в вопрос о том, могла ли бы вообще существовать умственная деятельность (связь духовной культуры) при всеобщем, равномерном занятии натуральным хозяйством. Здесь интереснее психологическая сторона, бессознательная психология барина. Независимо от проповеди крестьянского труда и идеала натурального хозяйства, Толстой требует от человека, предпринявшего дело морального возрождения, чтобы он прежде всего в любых условиях, и городских в том числе, делал все для себя сам: убирал комнату, готовил пищу, топил, доставал воду. (Толстой в Москве возил воду в бочке.) Сделав все это, он может, если уж не может иначе, предаваться своим пяти часам умственного труда.

Ведь это бессознательные представления человека, который может привезти воду для блага своей души, но может и не привезти, если, например, в этот момент к нему пришли толстовцы или духоборы и нельзя их не принять. И это рассуждения человека, который обслуживает себя в пределах готового домашнего хозяйства, налаженного чужими руками. Он привез воду, но кто-то достал бочку для этой воды, кто-то кормил лошадь, на которой ее возят. Он не думает, откуда взялся веник, которым он подметает свою комнату. Если бы он знал, как трудно, когда нужно об этом думать, когда все, что служит тебе, служит только ценой твоих личных усилий., Гений, понимавший все, этого так и не понял. А если дрова сырые и печку только нужно раздувать часами? Как же тогда с пятью часами умственного труда?"

роль объекта, а другая – эксплуататора. Ненависть служит как предваряющим, так и результативным фактором полового акта.

Момент убийства оказывается откровением для Позднышева: он впервые видит в своей жене человека, и вся прежняя ненависть к ней улетучивается. На данном этапе, пишет Дворкин, Позднышев больше не способен объективировать жену, она перестает быть для него лишь предметом наслаждения.

Вслед за Толстым Дворкин подчеркивает неравенство сторон, вступающих в половую связь, в контексте динамики власти и социальных институтов, поддерживающих существующий модус межполовых отношений.

His antagonism to sexual intercourse is absolute. His social critique repudiates all the sexual commonplaces, the rites and rituals of socially normal sexuality, including the allowed sexual indulgences of unmarried men and the allowed adulteries of married men. His critique is not of superficial conventions or deeper hypocrisies. It is a radical critique of the elements of social life that maintain intercourse as a right, as a duty, or as pleasure, no matter what the cost of intercourse as such, no matter to whom. The violence in his marriage—the violence of feeling and the final act of killing—had for him an internal logic and inevitability, because intercourse distorts and ultimately destroys any potential human equality between men and women by turning women into objects and men into exploiters. He is a political dissident with a social analysis, not a personal psychology. He is tormented by the depravity of the sex act; but depravity has a political meaning rooted in a comprehension, almost unique in male literature, of the fundamental simplicity and destructiveness of sexual exploitation [Dworkin: 12].

Автор обсуждает посыл Толстого в рамках его идеи о ненасилии. Убийство, в котором Позднышев сознается, произошло не в тот момент, когда он убил жену кинжалом, а намного раньше – с момента объективации женщины. Дегуманизация женщины, лишение ее любых человеческих качеств, помимо ее половой и сексуальной функций, создает контекст, в котором ее жизнь теряет свое автономное значение и рассматривается лишь как составная часть жизни семьи.

Убив жену, Позднышев осознает свое бессилие над ее телом. Но облегчение наступает не от финального прозрения, а от самого факта смерти – ампутации той части тела, которая причиняла боль [Dworkin: 22].

Основываясь на исследованиях Дворкин, канадский славист-литературовед Анна Хэмлинг на материале «Крейцеровой сонаты» также анализирует взгляды Толстого на роль женщин в обществе.

Для русской женщины XIX века вступление в брак являлось наиважнейшим событием в жизни. Роли супруги и матери рассматривались как стержневые, вокруг которых могли или не могли сосредоточиться остальные возможные функции

женщины. Так как общественный уклад не предоставлял женщине никакой карьерной перспективы, она вынужденно находилась «на иждивении» сначала родственников мужского пола, а затем и своего супруга. Хэмлинг подчеркивает засилье двойных стандартов в традиционном русском обществе в отношении общественной оценки добрачной сексуальной активности обоих полов.

...to be even considered as a potential wife, women had to be not only virgins, but were expected to remain innocent and “free from any thought of love or sexuality” until after they had received a proposal. This requirement of chastity and absolute purity was not expected of men, as the potential husband had the freedom to participate in premarital and extramarital sexual relationships. Such a biased idea was one of many double standards in Russian and Spanish society which demanded unquestionable compliance from women and none from men, since the women were thought to be controlled by their sexuality and were thus in need of regulation. After a woman married, her rights, her property, and even her identity almost ceased to exist. By law she was under the complete and total supervision of her husband through marriage, husband and wife became one person; whatever view the husband presented was the unquestionable truth [Hamling: 2].

Единственным способом положить конец несчастьям в супружестве Толстому видится полное воздержание. Причем писатель признает, что главным виновником сложившейся ситуации являются мужчины, порабащившие женщин для своего удовольствия.

По мнению Хэмлинг, текст повести пестрит примерами социального неравенства между мужчинами и женщинами. Уже с первых страниц Толстой посредством частного диалога вводит читателя в контекст современного себе дискурса вокруг межполовых отношений. Писатель использует фигуру старого патриархального купца в качестве рупора консервативных стереотипов, господствующих в традиционном обществе. Идеям патриархального уклада оппонирует светская дама в «полумужском пальто». Из портретов обеих персонажей можно заключить, что Толстой не симпатизирует ни одной из сторон. Старый купец в своей слепоте по отношению к собственному лицемерию заблуждается постольку, поскольку заблуждается курящая дама в полумужском пальто, играющая в прогрессивность. Толстой в лице Позднышева отвергает оба видения, поскольку и та, и другая сторона готова рассматривать брак в том виде, в котором он существует и может существовать – как легитимный институт. По мнению Толстого, брак является результатом нездоровой динамики власти и взаимного порабления, где одна сторона утверждает собственную власть над

сферой жизни второй, а другая, эксплуатируя собственное положение, оказывает влияние на жизнь первой.

— Да, да, это, это самое, — перебил он меня. — Это самое, то, что я хочу сказать вам, это-то и объясняет то необыкновенное явление, что, с одной стороны, совершенно справедливо то, что женщина доведена до самой низкой степени унижения, с другой стороны, — что она властвует. Точно так же как евреи, как они своей денежной властью оплачивают за свое угнетение, так и женщины. «А, вы хотите, чтобы мы были только торговцы. Хорошо, мы, торговцы, завладеем вами», говорят евреи. — «А, вы хотите, чтобы мы были только предмет чувственности, хорошо, мы, как предмет чувственности, и поработим вас» [Толстой: 25].

В обзорной статье, посвященной «Крейцеровой сонате» в рамках сборника *Patriarchal Moments: Reading Patriarchal Texts*, британский русист Шарлотта Элстон также обращает внимание на двоякое положение женщины в обществе, очерченное Толстым. Предметом анализа вновь становятся брак и обычаи, обслуживающие и увековечивающие существующий уклад. Элстон отмечает историческую прозорливость Толстого, для которого равенство полов заключается не столько в предоставлении женщинам прав и свобод наравне с мужчинами, сколько в коренном изменении взгляда на саму женщину, ее роль в семье и обществе. Таким образом, патриархальный характер брака обуславливается не только ограниченностью свобод женщин, но, пожалуй, в наибольшей степени перцепцией женщин самих себя и своей роли в контексте семьи.

Автор прослеживает паттерны эволюции взглядов Толстого на роль женщин в браке на протяжении всего творчества писателя и приходит к выводу о том, что идейными предвестниками «Крейцеровой сонаты» можно считать повесть «Семейное счастье» и роман «Анна Каренина». В заключительных частях романа «Анна Каренина» показательны разочарование Толстого в традиционном семейном укладе и критика устройства отношений в высшем обществе. В «Анне Карениной» писатель впервые подвергает критике лицемерие и двойные стандарты, царящие в высшем обществе по поводу внебрачных отношений мужчин и женщин. В то время как увлечение Вронского замужней женщиной считается приемлемым в том обществе, которому принадлежат Вронский и Анна, последняя подвергается безоговорочному остракизму, как только решает покинуть своего мужа ради любовника.

Anna Karenina also offers a broader critique of marital and other relationships. The 'true love' that Anna pursues cannot ultimately make her or anyone else happy. Even Levin and Kitty, who represent purity, hard work and family happiness, by the end

of the novel are potentially divided by Levin's faith. Some of the themes developed here – the corruption and worthlessness of high society, and the importance for family life of simplicity and hard work – built on those evident in Tolstoy's much earlier *Family Happiness* (1859) [Alston: 142-143].

Отношение Толстого к гендерному неравенству вызревало на фоне его взглядов на всеобщее социальное неравенство, эксплуатацию одним общественным классом других. Именно межклассовый разрыв и отношения, проистекающие из факта эксплуатации большинства людей одним привилегированным слоем общества, создавали условия для формации и закрепления гендерного неравенства. Впервые свои мысли по поводу сказанного Толстой отчетливо сформулировал в статье «Что же нам делать?». Философию толстовства в ее социальном преломлении Элстон охарактеризовал как странное сочетание «радикального прогрессивизма и патриархальной ретрогрессии». Толстой ратует за уплощение социальной иерархии через восприятие людьми, равно как мужчинами, так и женщинами, их традиционных ролей.

«Крейцера соната», таким образом, является литературным воплощением философской идиосинкразии Толстого. Писатель отрицает роль образования и предоставления равных возможностей в процессе уничтожения неравенства, взамен предлагая пересмотреть отношение к браку как к социальному институту, основанному на принуждении.

Элстон заключает, что, хотя «Крейцера соната» и сумела расшатать идеологические основы патриархального брака, выставив на всеобщее обозрение его имманентные несовершенства, акценты, сделанные Толстым на исполнении традиционных обязательств, вместо предоставления равных прав мужчинам и женщинам, дают основание называть повесть проблематичной в свете современной феминистской критики.

В русском литературоведении проблемы пола и женской эмансипации в «Крейцеровой сонате» также получили широкое освещение. Т. А. Касаткина рассматривает проблему в ее взаимосвязи с мировоззренческим кризисом, настигшим Толстого в 1880 гг. Ссылаясь на дневниковые записи более раннего периода, автор отмечает *захваченность* и *порабощенность* писателя полом. В своих более поздних записях, сравнивая состояние блудника с состоянием пьяницы, Толстой выделяет сугубо приобретенную природу собственной зависимости.

Более всего он хочет ввести себя и свою мужественность в некие рамки, которые были бы приемлемы для его духа и освобождали бы его от насилия тела. Для этого требуется половая ролевая определенность в мире, и мисогинизм Толстого до кризиса отчетливо проявляется именно в тех ситуациях, когда женщина выходит за определенные для нее границы и тем самым начинает представлять угрозу, является в виде агрессора, узурпатора. Особенно это заметно в тех случаях, когда женщина фактически редуцируется к своему полу [Касаткина: 210].

Для молодого Толстого женщина имеет чисто прагматическое значение. Она находится вне сферы духовного, и личностное отношение к ней строится лишь на признаке половых различий. Таким образом, пишет Касаткина, духовная и плотская любовь изначально оказываются для Толстого разными полюсами. Показательны в этой связи слова Позднышева: «... Духовное сродство! Единство идеалов! Но в таком случае незачем спать вместе (простите за грубость). А то вследствие единства идеалов люди ложатся спать вместе...».

Для Толстого дружеские отношения с женщиной становятся возможными, в случае если женщина выводится за рамки своего пола. С. А. Толстая со свойственной ей проницательностью замечала эту динамику в отношениях мужа с другими женщинами, избежавшими «клейма» жены и матери. «Я – удовлетворение, я – нянька, – я привычная мебель, я *женщина*» – пишет она в своем дневнике. Для Толстого, в видении которого брак являлся единственно возможным модусом существования, примиряющим требования тела с духовными ориентирами и обеспечивающим личное бессмертие через продолжение рода, женщина и мужчина в браке мыслились не как обособленные, самостоятельные личности, а как единая сущность, функции внутри которой, отведенные обеим сторонам, строго детерминированы полом.

«Крейцера соната» в этом отношении является поворотным пунктом в творчестве Толстого, ознаменовав существенный отход от его прежних сугубо эссенциалистских воззрений на пол. В русле толстовской философии личность обретает самостоятельность в перспективе *индивидуальной смерти*. Таким образом, Позднышеву вполне удастся избавиться от конструктов, определявших его отношения с женой, лишь тогда, когда факт ее смерти становится неизбежным.

Я взглянул на детей, на ее с подтеками разбитое лицо и в первый раз забыл себя, свои права, свою гордость, в первый раз увидел в ней человека. И так ничтожно мне показалось всё то, что оскорбляло меня, — вся моя ревность, и так значительно то, что я сделал [Толстой 1951: 77].

Разделением труда внутри семьи на сугубо «мужской» и «женский», по мнению Толстого, и объясняется дисфункциональность межличностных отношений. В этой связи в своем Дневнике от 24 сентября 1894 года Толстой записывает:

Вот где настоящая эманципация женщин: не считать никакого дела бабьим делом, таким, к котор[ому] совестно притронуться, и всеми силами, именно п[отому], ч[то] они физически слабей, помогать им, брать от них всю ту работу, к[оторую] можно взять на себя. Точно так же и в воспитании, именно в виду того, что вероятно придется родить и потому меньше будет досуга, именно в виду этого устраивать для них школы не хуже, но лучше мужских, чтобы они вперед набрали сил и знаний. А они на это способны. Вспоминал свое грубое в этом отношении эгоистическое отношение к жене. Я делал как все, т. е. делал скверно, жестоко. Предоставлял ей весь труд т[ак] наз[ываемый] бабий, а сам ездил на охоту [Толстой 1952а: 143].

Чтобы подытожить все вышеизложенное, стоит обратить внимание на точки соприкосновения в перцепции авторов «Крейцеровой сонаты», ее специфику и проблематику в перспективе феминистской критики. Повесть Толстого единогласно признается смелым отступлением от традиции, хотя и обусловленным чуждой для современной феминистской повестки идеологической подоплекой. Христианский базис толстовского взгляда на равенство развивается в идею всеобщего целомудрия, что не дает ему пересекаться с идеей гуманистической эманципации женщины на принципе автономности и уравнивания полов за счет пересмотра и перераспределения ответственности – как в семье, так и в обществе.



### III. «КРЕЙЦЕРОВА СОНАТА» В ФИЛОСОФИИ ПОСТГУМАНИЗМА

«Канонические» тексты в новейшее время становятся объектом исследования во всех руслах критической теории. Предыдущая глава была посвящена разбору «Крейцеровой сонаты», как канонического текста, в перспективе теории феминизма. Не меньшему по масштабам переосмыслению повесть подверглась в работах, осуществляемых в рамках сравнительной антропологии. Нужда в подобном переосмыслении зародилась в связи с глубинными социополитическими сдвигами, обусловленными аксиологическим кризисом, который в Западном мире часто именуется «культурной войной». Бинарная оппозиция консерваторов, сторонников «канонизации», и прогрессивистов, ориентированных на «деконструкцию» канонов, помимо сугубо политической области выливается в противостояние во всех сферах человеческой деятельности. Таким образом политизации подвергается все, что раньше находилось вне сферы политического дискурса. Стоит, конечно, оговориться, что в сфере литературы этот процесс затрагивал не столько литературные произведения как таковые, – так как литературные произведения не находятся в вакууме и в той или иной мере всегда политически мотивированы, – сколько те аспекты литературной деятельности и ее продуктов, которые либо трактовались по-иному, либо вовсе игнорировались существующим канонам. Иными словами, подключив к литературному дискурсу те элементы социополитической и культурной жизни, которые раньше в него не входили, философия постмодернизма не только расширила возможности герменевтического подхода, но и объявила о невозможности существования канона.

В этом отношении «Крейцера соната» оказалась весьма благоприятным объектом исследования в рамках новых интерпретационных методов. Помимо того, что повесть довольно содержательно резюмирует основные положения идеологии самого писателя по многим насущным вопросам, «Крейцера соната» еще и представляет собой идейное полотно, наиболее ярко и отчетливо отображающее антропологию соответствующей эпохи. Этические и аксиологические позиции писателя не только диктовали идейное содержание его произведений, но и влияли на саму форму выражения этих позиций. В свою

очередь, языковая картина мира, окружавшая Толстого, подкрепляла основы механизма мышления, продуктом которого и являлись его этические взгляды. Таким образом, «Крейцера соната», обыгрывающая темы семьи и воспитания, образования и социальных ролей, любви и ревности, представляет собой огромную значимость для антропологических исследований. В этой связи немаловажным является и роль исследований, выполненных в рамках постгуманистской методологии.

Под философией постгуманизма подразумевается направление мысли в постмодернистской прагматике, критикующая засилье гуманистических и просвещенческих структур в интерпретации реальности, одной из которых является, в частности, антропоцентризм. Хотя мысль об особом положении человека в природе уходит корнями глубоко в историю, окончательно она сформировалась и утвердилась именно в эпоху Возрождения, когда все социально-экономические и политические отношения стали строиться, в частности, на основе этой презумпции. Доставшийся в наследство эпохе Просвещения и модерна антропоцентрический дискурс все дальше раздвигал пропасть между человеком и средой. Постгуманизм, при таких обстоятельствах, это попытка свергнуть человека с пьедестала исключительности, вернуть его обратно в лоно природы, из которого его вычленило гуманистическое мировоззрение.

Американский культуролог и медиавед Доминик Пэттман считает, что этические проблемы, выносящиеся на обсуждение «Крейцеровой сонатой», могут быть разрешены в русле философии постгуманизма. Пэттман отмечает, что хотя разрешение вопросов, поставленных повестью, и безусловно имеет важность для разработки этики межличностных отношений, парадигма Толстого полна внутренних противоречий и не может служить основой какой бы то ни было продуктивной этической критики.

Центральным тезисом Пэттмана является неоднозначное отношение Толстого к *человеческому* и *животному* в рамках созданной им дихотомии и вытекающие из этого этические противоречия. Интерпретация Толстым обеих категорий (человеческого и животного) достаточно произвольна даже при учете присущих ему эссенциалистских взглядов на сущность человека. Стоит отметить, что диалектика Толстого разворачивается на двух различных уровнях: сопоставление человека и животного на основе видовых различий, и противопоставление *человеческого* и *животного* в отдельно взятом человеке. Это

различие имеет принципиальную важность для развития постгуманистской критики, так как именно во взаимодействии этих двух уровней и обнаруживается проблематичность гуманизма Толстого.

Отношение Толстого к животным как к отдельному виду имеет двойную подоплеку: этико-философскую и теологическую. Хотя обе эти категории не могут существовать в изолированном виде, в случае с Толстым их идейное содержание диктуется двумя весьма далеко отстоящими друг от друга традициями. В этико-философской оптике Толстого животные ведут «естественный» образ жизни: они максимально приближены к природе и не носят на себе печати развращающей цивилизации. В этом отношении Толстой – убежденный руссоист. В теологическом же плане его моральный антропоцентризм может объясняться неоплатонической традицией: если божественное в человеке достигается посредством морального самосовершенствования, то в силу отсутствия у «нечеловеческих» животных этического мышления, они объявляются в сущностном плане нижестоящими существами.

Парадоксальным образом, животные в оценке Толстого зачастую служат примером для подражания, тогда как проявление *животного* в человеке не то чтобы приравнивает его к зверям, но ставит ниже их. Критерием оценки для писателя является возможность прилагать мотивированное усилие для совершения этически правильных поступков (при этом *этическое* в данной системе определяется весьма произвольно).

Она знает, что наш брат всё врет о высоких чувствах — ему нужно только тело, и потому он простит все гадости, а уродливого, безвкусного, дурного тона костюма не простит. Кокетка знает это сознательно, но всякая невинная девушка знает это *бессознательно, как знают это животные* [Толстой 1951: 22].

Данный отрывок наиболее ярко иллюстрирует враждебность Толстого к *животному* поведению, но при этом он одобряет (по крайней мере не порицает) животных. Если в кокетке, сознательно пользующейся своей соблазнительностью, проявляется *животное* начало, то невинная девушка, не осознающая за собой такого поведения, есть просто животное. Можно полагать, что Толстой имплицитно намекает на неотрефлексированный сексуальный инстинкт, который он, однако, не подвергает открытой критике. Это заставляет нас задуматься о существовании отдельной категории в системе Толстого – *животности*. Если *животное* – это весь биологический багаж, связывающий нас со всей остальной

живностью и обладающий нейтральным «ценностным» зарядом, то *животность* – это перформативный акт, проявление *животного* в определенном виде и контексте. Следующий отрывок служит иллюстрацией вышесказанному:

Высшая порода животных — людская, для того чтобы удержаться в борьбе с другими животными, должна сомкнуться воедино, как рой пчел, а не бесконечно плодиться [Толстой 1951: 80-81].

Из этого можно заключить, что идея об имманентной животной сущности человека не противоречит толстовскому взгляду. Единственное, с чем не примиряется писатель, это проявление животного в *животности*, которая произвольно (на основе аскетической морали) прикреплена к определенным видам деятельности. Однако следующий отрывок вносит очевидный парадокс во все вышеизложенное:

...А те, что я предавался *животным излишества*, не только не стыдись их, но почему-то гордись возможности этих *физических излишеств*, не думая при том нисколько не только о ее духовной жизни, но даже и об ее физической жизни. Я удивлялся, откуда бралось наше озлобление друг к другу, а дело было совершенно ясно: озлобление это было не что иное, как протест *человеческой природы против животного*, которое подавляло ее.

Здесь «животные излишества» катафорически объясняются через «физические излишества». Стоит в таком случае полагать, что для Толстого *животное* и *телесное* являются эквивалентами. Далее мы читаем «...протест *человеческой природы против животного*, которое подавляло ее» – мало того, что выражение «человеческая природа» является вопиющим оксюмороном (даже если не обращаться к постгуманистской оптике), вдобавок к этому Толстой решительно сепарирует эту «природу» от животного и противопоставляет ему, заставляя человека отвергнуть часть своей сущности. Пэттман называет это «онтологическим апартеидом» [Pettman 2017: x].

Со всем этим неизбежно обозначается до сих пор имплицитная ценностная иерархия Толстого по отношению к животным и *животному*. Позиция Толстого антропоцентрична выборкой критериев оценки: существование морали, сознания и реитерация этой морали посредством сознательного поведения. Существование этой тройственной модели по умолчанию трактуется как преимущество человека над не соответствующим этим критериям существами. Постгуманистская критика отвергает такое видение как основывающееся на ложных предпосылках.

Во-первых, безусловно, степень человеческой сознательности<sup>2</sup> наделяет нас как вид неоспоримыми преимуществами в определенном смысле. Но является ли наличие такого преимущества основанием для выстраивания аксиологической модели, где человек не то что сепарирован от всех остальных животных, но находится иерархически выше? Во-вторых, есть ли вообще основания какие бы то ни было видовые различия категоризировать как видовые преимущества вне особого контекста? Постгуманистская теория считает такие категории нерелевантными, так как они зачастую основываются на достаточно произвольных, иногда противоречащих друг другу началах.

В аксиологической иерархии Толстого существуют три вида поступков: 1) поступки, которые должны совершать люди; 2) поступки, которые *должны* совершать животные; 3) поступки, до которых *не опускаются* даже животные.

И вот для женщины только два выхода: один — сделать из себя урда, уничтожить или уничтожать в себе по мере надобности способность быть женщиной, т. е. матерью, для того чтобы мужчина мог спокойно и постоянно наслаждаться; или другой выход, даже не выход, а простое, грубое, прямое нарушение законов природы, который совершается во всех так называемых честных семьях. А именно тот, что женщина, наперекор своей природе, должна быть одновременно и беременной, и кормилицей, и любовницей, должна быть тем, до чего *не опускается ни одно животное* [Толстой 1951: 85].

К человеческим поступкам относится все то, что находится за пределами животного. В содержательном плане данная категория может варьироваться в пределах того, что считается нравственным, чистым и добродетельным (для Толстого это означает полное половое воздержание). Ко второй категории относятся поступки, которые совершаются равно и людьми, и животными — к ним отношение Толстого зачастую нейтральное, при условии, что соблюден особый контекст (например, половая связь с целью репродукции). Выделение курсивом слова *должны* имеет двойное предназначение. Если говорить о людях, то они *должны* совершать такие поступки по причине своего физиологического родства с

---

<sup>2</sup> Стоит отметить, что то, что называется сознанием, является эмерджентным феноменом и имеет спектральную природу. Сегодня говорить о несуществовании сознания у тех или иных видов становится все труднее, так как нельзя провести однозначную межу, за гранью которого бы лежало «несознание». Ранее упомянутый онтологический апартейд в языковом плане ощущается на примере английского, где человеческое сознание называется “conscience”, а у животных — “sentience” [Pettman 2017: x].

остальными животными – здесь речь идет не об императиве, а о детерминизме. Случай же с животными отсылает нас к третьей категории поступков, до которых не опускаются даже сами животные<sup>3</sup> – что хотя бы косвенно говорит нам о существовании стандартов поведения у животных. Проще говоря, наше возражение заключается в том, что если бы животные действительно *могли*, в понимании Толстого, опуститься до такого поведения, то они бы это сделали. Но они, согласно системе самого Толстого, не могут этого сделать хотя бы по двум причинам: 1) у животных нет сознания; 2) у животных нет понятия о морали.

Если же поведение животных детерминировано, то никакой моральной оценки им придаваться не может. Агентивность является важной предпосылкой к моральной оценке действий, в том числе у Толстого. Если нет агентивности, то нет и ответственности за действия (тем более если оценка действий производится извне на основе произвольных ценностей). Цель Толстого в «Крейцеровой сонате» – продемонстрировать законность и правильность определенного рода поведения; метод Толстого – апелляция к природе. Но в силу того, что Толстой смотрит на природу сквозь призму собственных убеждений, его проповедь о природной чистоте пестрит парадоксами.

Например, если человек совершает плохой поступок или в нем проявляются безнравственные склонности, то это исходит из его животного начала и от этого нужно избавиться:

Научите ее, как она научена у нас, смотреть так на самую себя, и она всегда останется *низшим существом*. Или она будет с помощью мерзавцев-докторов предупреждать зарождение плода, т. е. будет вполне проститутка, спустившаяся *не на ступень животного*, но на ступень вещи [Толстой 1951: 37-38].

---

<sup>3</sup> Дальнейшая аргументация проводится лишь с целью выявить внутренние противоречия в системе взглядов Толстого и не имеет отношения к валидности утверждения о том, что животные не спариваются во время беременности. Касательно же самого утверждения, это, конечно, не так. Научкой установлен факт, что особи многих видов могут спариваться не только в целях репродукции, а у ближайшего нам вида шимпанзе-бонобо задокументированы многочисленные случаи спаривания в период беременности и лактации (равно как и гомоэротических контактов, также признававшихся во времена Толстого перверсивными). Справедливости ради Толстому можно сделать уступку за вероятным отсутствием доступа к релевантной информации (хотя экстраполяция таких масштабов с целью подкрепления собственной гипотезы вряд ли может считаться простительной).

И тотчас чувствительность над собой исчезла, и явилось странное чувство — вы не поверите — чувство радости, что кончится теперь мое мученье, что теперь я могу наказать ее, могу избавиться от нее, что я могу дать волю моей злобе. И я дал волю моей злобе — я сделался *зверем, злым и хитрым зверем* [Толстой 1951: 69].

Я вступил в то состояние *зверя* или человека под влиянием физического возбуждения во время опасности, когда человек действует точно, неторопливо, но и не теряя ни минуты, и всё только с одной определенной целью [Толстой 1951: 71].

И чтобы стать обратно человеком (или сверхчеловеком), ему нужно эмулировать опять-таки поведение животных:

Животные как будто знают, что потомство продолжает их род, и держатся известного закона в этом отношении. Только человек этого знать не знает и не хочет [Толстой 1951: 36].

Мужчина и женщина сотворены так, как животное, так, что после плотской любви начинается беременность, потом кормление, такие состояния, при которых для женщины, так же как и для ее ребенка, плотская любовь вредна. Женщин и мужчин равное число. Что же из этого следует? Кажется, ясно. И не нужно большой мудрости, чтобы сделать из этого тот вывод, который делают животные, т. е. воздержание [Толстой 1951: 84-85].

При определенном моральном контексте *животное* – это нечто дерогативное, при другом – пример для подражания. Именно этот парадокс выявляет проблематичность отношения Толстого как к животным, так и к *животности*.

По всей видимости, до зверства человека *опускает* излишек энергии, который не может найти себе нравственно благоприятной отдушины:

Да-с, около меня нынче весной работали мужики на насыпи железной дороги. Обыкновенная пища малого из крестьян — хлеб, квас, лук; он жив, бодр, здоров, работает легкую полевую работу. Он поступает на железную дорогу, и харчи у него — каша и 1 фунт мяса. Но зато он и выпускает это мясо на шестнадцатичасовой работе с тачкой в 30 пудов. И ему как раз так. Ну а мы, поедающие по 2 фунта мяса, дичи и всякие горячительные яства и напитки, куда это идет? На чувственные эксцессы. И если идет туда, спасительный клапан открыт, всё благополучно; но прикройте клапан, как я прикрывал его временно, и тотчас же получается возбуждение, которое проходя через призму нашей искусственной жизни, выразится влюбленьем самой чистой воды, иногда даже платоническим [Толстой: 23-24].

Тут Толстой, предвосхищая Фрейда, Герберта Маркузе, а также Лиотара, вводит в свой дискурс концепт либидинальной экономики. В вышеприведенном отрывке в крестьянине легко узнать то первобытное состояние, к которому стремится Толстой. Животное существует без морального суждения, но при этом оно не аморально. Зверь ест столько, сколько ему нужно для выживания, тогда как человек, опускающийся до животного, ест для раздражения чувственности. Таким

образом либидо человека, предающегося излишествам, не канализируется в моральное русло и проявляет себя в сексуальном инстинкте, тогда как крестьянин, расходуя энергию без остатка, сублимирует собственное либидо в рамках этически приемлемого.

Проблема во взгляде Толстого на человеческую сущность в «Крейцеровой сонате» заключается в том, что он не может усмотреть социально сконструированную природу собственной морали, которая в свою очередь опирается на социально обусловленное восприятие внутренней динамики таких феноменов, как ревность и собственничество, автономность и единство, либидо и моральное поведение.

Цивилизация извратила человека (или животное, сделав его человеком), внушив ему страсти, которые неестественны и не присущи его природе. Толстой со своей проповедью будто бы находится в экзистенциальном лимбе: человечеству непременно нужно либо возвращаться назад к природе, к животному состоянию, либо же нам всем необходимо преодолеть свою гибридную сущность и стать сверхлюдьми. Статус-кво неприемлем. В этом есть определенная доля правды. Однако с точки зрения постгуманизма преодоление этой неопределенности не может быть достигнуто увеличением онтологического разрыва между нами и всем остальным планом существования. Скорее наоборот, человечество должно осознать свои заблуждения по поводу собственной уникальности и двигаться в обратном направлении на пути к более гармоничному сосуществованию с живым миром.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В рамках нашего исследования нам удалось продемонстрировать высокую степень заинтересованности «Крейцеровой сонатой» Л. Н. Толстого в англоязычном сегменте как самого литературоведения, так и смежных с ним гуманитарных дисциплин. Повесть послужила наглядным пособием и материалом для разработки и демонстрации философских, нарратологических, психологических и социологических концепций, зародившихся в разные эпохи в лоне разных традиций мышления: от классицизма до постмодерна. Наше исследование включило в себя как обзорную часть, так и более подробную, посвященную наиболее современному взгляду на «Крейцерову сонату».

В рамках философского подхода авторы полемизировали с морально-этической подоплекой повести, комбинируя в разных пропорциях философские и психоаналитические методы анализа. Выявлялись генетические и типологические связи этики и эстетики Толстого с философией Платона, Серена Кьеркегора, Иммануила Канта, Фридриха Ницше и многих других мыслителей.

Нарратологический анализ выявил широкий спектр ранее не изученных аспектов «Крейцеровой сонаты». Утверждались новые возможные генетические предпосылки формальной структуры повести. Диалогическая форма повествования нашла философские, музыковедческие и психоаналитические объяснения. Обнаружились вероятные интертекстуальные связи с произведениями других русских писателей, ретро- и перспективные (в том числе А. Пушкина, В. Набокова и Л. Андреева).

Психологический подход в основном был представлен психоаналитической нарратологией и в меньшей степени классическим психоанализом. Подчеркивалась важность разбора контекста в исследованиях повести, генезис и внутренняя динамика которой в значительной степени было обусловлено неоднозначным отношением писателя к самому искусству.

В главе, посвященной современной феминистской оптике, была описана феминистская социологическая проблематика. Основной тон исследований в этом русле был задан радикальной феминисткой Андреа Дворкин. Было проанализировано, как содержание повести формировало саму феминистскую критику и какие параллели данная рецепция породила в русском прочтении. Были также обнаружены точки соприкосновения в восприятии «Крейцеровой сонаты»

зарубежной и российской феминисткой критикой. Повесть Толстого была единогласно признана смелым отступлением от традиции, хотя и обусловленным чуждой для современной феминистской повестки идеологической подоплекой.

В последней главе повесть была тщательно проанализирована в рамках методологии философии постгуманизма. Основной тезис заключался в том, что хотя разрешение вопросов, поставленных повестью, безусловно имеет важность для разработки этики межличностных отношений, парадигма Толстого полна внутренних противоречий и не может служить основой какой бы то ни было продуктивной этической критики.

Безусловно, предмет нашей работы далеко не исчерпан. Последующие исследования «Крейцеровой сонаты» в англоязычном литературоведении могут пролить свет на эволюцию критического восприятия повести, охватив более широкое временное пространство. Вне всяких сомнений будет полезным также обратиться к традиции русского толстоведения, чтобы сопоставить и выявить возможные генетические и типологические связи в исследованиях западных литературоведов.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андреев: *Андреев Л.* Письмо к А.А. Измайлову // Русская литература. 1962, № 3.
2. Гинзбург: *Гинзбург Л.* Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб., 2002.
3. Касаткина: *Касаткина Т. А.* Вопросы литературы. Июль – август 2001 // Философия пола и проблема женской эмансипации в «Крейцеровой сонате» Л. Н. Толстого. М., 2001.
4. Кьеркегор: *Кьеркегор С.* Или – или. Фрагмент из жизни: в 2 ч. СПб., 2011.
5. Толстой: *Толстой Л.* Полное собрание сочинений. Том 27. Произведения, 1889–1890., 1936.
6. Толстой 1951: *Толстой Л.* Полное собрание сочинений. Том 30. Произведения, 1882–1898., 1951.
7. Толстой 1952а: *Толстой Л.* Полное собрание сочинений. Том 49. Записки христианина, дневники и записные книжки., 1952.
8. Толстой 1952б: *Толстой Л.* Полное собрание сочинений. Том 50. Дневники и записные книжки, 1888-1889., 1952.
9. Толстая: *Толстая С. А.* Дневники в двух томах. Том 1, 1862-1900. М., 1978.
  
10. Alston: *Alston C.* Leo Tolstoy, The Kreutzer Sonata (1889) // Cuttica, C. (Eds.). Mahlberg, G. (Eds.). (2016). Patriarchal Moments: Reading Patriarchal Texts: Bloomsbury Academic., 2016.
11. Brooks: *Brooks P.*, Reading for the Plot. Cambridge: Harvard UP., 1984.
12. Dworkin: *Dworkin A.* Intercourse. New York: FP, The Free Press, a division of Macmillan, Inc., 1987.
13. Fink: *Fink H.*, Tolstoy's The Kreutzer Sonata and the Kierkegaardian "Either/Or". Canadian-American Slavic Studies, 36, Nos. 1-2 (Spring-Summer 2002), 7-18 p., 2002.
14. Gershkovich: *Gershkovich T.*, Suspicion on Trial: Tolstoy's *The Kreutzer Sonata* and Nabokov's "Pozdnyshchev's Address". PMLA. Volume 134. 459-474 p., 2019.

15. Hamling: *Hamling A.* What Is the Role of Women? Tolstoy's and M. de Unamono's Views on Marriage, Maternity and Sex. *International Journal of Russian Studies*. Issue No. 7., 2018.
16. Herman: *Herman D.*, "What Did I Want?": Theatricality and the Crisis of Modern Subjectivity in Tolstoy's *Kreutzer Sonata*. *Russian Literature*, 91. 48-95 p., 2017.
17. Holland: *Holland K.*, Genre and the Temptations of Narrative Desire in *Kreutzer Sonata*. *Tolstoy Studies Journal*. Volume 25. 2-13 p., 2013.
18. Nabokov: *Nabokov V.* Lectures on Literature. Edited by Fredson Bowers. Harcourt, 1980.
19. Pettman: *Pettman D.*, Tolstoy's Bestiary: Animality and Animosity on The *Kreutzer Sonata*. *Journal of the Theoretical Humanities*. 121-138 p., 2013.
20. Pettman 2017: *Pettman D.*, Creaturely Love. How Desire Makes Us More and Less than Human. *Posthumanities* 42. University of Minnesota Press., 2017.
21. Van de Stadt: *Van de Stadt J.*, Narrative, Music, and Performance: Tolstoy's *Kreutzer Sonata* and the Example of Beethoven. *Tolstoy Studies Journal*. Volume 12. 57-70 p., 2000.
22. White: *White F.H.*, Peering into the Abyss: Andreev's Rejoinder to Tolstoy's *Kreutzer Sonata*. *Canadian Slavonic Papers*. Sep-Dec 2008. 472-486 p., 2008.
23. Wyman: *Wyman A.*, Discourse and Intercourse in *The Kreutzer Sonata*: A Schelerian perspective. *Christianity & Literature*. Volume 64. 147-170 p., 2015.

## **Kokkuvõte**

The present study analyses the reception of Leo Tolstoy's novella *The Kreutzer Sonata* by the Anglo-American literary theorists and literary scholars of the 21<sup>st</sup> century. The subject matter of the present study ranges from various research journal publications to monographs engaging either directly with Tolstoy's novella, or utilising 'The Kreutzer Sonata' as a reference material for varied theoretical approaches.

Serving as the most vivid portrayal of the ethos of sexual morality in the late 19<sup>th</sup> century Russia, as well as of Tolstoy's own perspective on sexuality, marriage, and art, 'The Kreutzer Sonata' has proved to be an increasingly fertile soil for researchers of all walks of humanities. The study comprises an analysis of philosophical, sociological, narratological, and anthropological approaches to *The Kreutzer Sonata*'s hermeneutics within the framework of predominantly post-structuralist school of thought. By the end of the 20<sup>th</sup> century, the discussion around 'The Kreutzer Sonata' visibly skewed towards feminist theory. The present study has found strong conceptual connections between the approaches put forth by the second and third-wave feminism to the analysis of 'The Kreutzer Sonata'. Furthermore, the present study has delved into the posthumanist take on the novella, which elucidated Tolstoy's language ethics from the axiological and environmentalist perspectives.

## Kokkuvõte

Käesolev uurimus on pühendatud Lev Tolstoi jutustuse “Kreutzeri sonaat” retseptsioonile 21. sajandi angloameerika kirjandusteoreetikute ja kirjandusteadlaste seas. Uurimuse materjal ulatub erinevates teadusväljaannetes ilmunud publikatsioonidest kuni monograafiateni, kus analüüsitakse Tolstoi jutustust või kasutatakse „Kreutzeri sonaati“ võrdlusmaterjalina erinevate teoreetiliste käsitlusviiside jaoks.

“Kreutzeri sonaat”, mis on 19. sajandi lõpu Venemaa seksuaalmoraali eetose säravaks kujutiseks, kuid samuti ka Tolstoi enda seisukohtade seksuaalsusele, abielule ja kunstile kõige eredamaks kirjelduseks, on osutunud üha viljakamaks pinnaks kõikide humanitaaralade uurijatele. Uurimus hõlmab “Kreutzeri sonaadi” hermeneutika filosoofiliste, sotsioloogiliste, narratoloogiliste ja antropoloogiliste käsitlusviiside analüüsi valdavalt poststrukturealistliku mõtekoolkonna vaatenurgast. 20. sajandi lõpuks kaldus arutelu "Kreutzeri sonaadi" üle nähtavalt feministliku teooria poole. Käesolevas uurimuses on leitud tugevad kontseptuaalsed seosed “Kreutzeri sonaadi” analüüsimisel teise ja kolmanda laine feminismi poolt välja toodud lähenemisviiside vahel. Peale selle süveneb uurimus romaani posthumanistlikusse käsitlusse, mis selgitab Tolstoi keele eetikat aksioloogilisest ja ökoloogilisest vaatenurgast.

**Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks**

Mina, \_\_\_\_\_ Adil Babayev \_\_\_\_\_,  
(*autori nimi*)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose

\_\_\_\_\_ «Крейцерова соната» Л. Н. Толстого в англо-американском  
литературоведении XXI века \_\_\_\_\_,  
(*lõputöö pealkiri*)

mille juhendaja on \_\_\_\_\_ Roman Leibov \_\_\_\_\_,  
(*juhendaja nimi*)

reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 3.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

*Adil Babayev*

**23.08.2022**

## **Autorsuse kinnitus**

Kinnitan, et olen koostanud käesoleva bakalaureusetöö ise ning toonud korrektselt välja teiste autorite panuse. Töö on koostatud lähtudes Tartu Ülikooli maailma keelte ja kultuuride kolledži slavistika osakonna bakalaureusetöö nõuetest ning on kooskõlas heade akadeemiliste tavadega.

Adil Babayev

Tartus, 23.08.2022