

УДК 1(091)

## ТРАКТАТ ТОЛСТОГО ОБ ИСКУССТВЕ И ПОЗДНИЙ ВИТГЕНШТЕЙН (РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ ГЕНРИ ПИКФОРДА)

К. А. Родин

Институт философии и права СО РАН (г. Новосибирск)  
rodin.kir@gmail.com

**Аннотация.** В статье изложены основные идеи монографии Генри Пикфорда «Мыслить как Толстой и Витгенштейн. Искусство, эмоции и выражение» (2021). Книга Пикфорда представляет первое конкретное и хорошо аргументированное исследование влияния Толстого на позднего Витгенштейна. В первой части статьи независимо от работы Пикфорда разбираются основные идеи трактата Толстого об искусстве. Потом кратко (и опять независимо от Пикфорда) излагаются скептический парадокс (относительно значения и следования правилу) и преодоление скептического парадокса в текстах Витгенштейна. В заключительной части приводятся многочисленные параллели (подмеченные Пикфордом) между идеями трактата Толстого об искусстве и поздними текстами Витгенштейна.

**Ключевые слова:** Толстой, Витгенштейн, проблема следования правилу, скептический парадокс, эмоция, искусство.

**Для цитирования:** Родин, К. А. (2022). Трактат Толстого об искусстве и поздний Витгенштейн (рецензия на книгу Генри Пикфорда). *Respublica Literaria*. Т. 3. № 3. С. 51-58. DOI: 10.47850/RL.2022.3.3.51-58

## TOLSTOY'S TREATMENT ON ART AND LATER WITTGENSTEIN

K. A. Rodin

Institute of Philosophy and Law SB RAS (Novosibirsk)  
rodin.kir@gmail.com

**Abstract.** The article outlines the main ideas of the book by Henry W. Pickford *Thinking with Tolstoy and Wittgenstein. Expression, Emotion, and Art*. Pickford's book is the first concrete and well-argued study of Tolstoy's influence on the late Wittgenstein. In the first part of the article, I analyze (independently of Pickford) the main ideas of Tolstoy's treatise on art. Then I briefly present (and again independently of Pickford) the skeptical paradox (regarding the meaning and following the rule) and the overcoming of the skeptical paradox in Wittgenstein's texts. In the final part I put numerous parallels (noted by Pickford) between the ideas of Tolstoy's treatise on art and later Wittgenstein.

**Keywords:** Tolstoy, Wittgenstein, rule-following problem, skeptical paradox, emotion, art.

**For citation:** Rodin, K. A. (2022). Tolstoy's Treatment on Art and Later Wittgenstein. *Respublica Literaria*. Vol. 3. no. 3. pp. 51-58. DOI: 10.47850/RL.2022.3.3.51-58

Витгенштейн читает не только художественную прозу Толстого. И не только в период Первой мировой войны. Толстой сопровождает Витгенштейна целую жизнь. Витгенштейн признает Толстого чуть ли не единственным религиозным философом Европы на весь XIX в. Однако влияние на Витгенштейна Толстого остается неразгаданным и едва ли поддается

окончательному разгадыванию. Недавно переведенная на русский язык книга Генри Пикфорда по существу представляет пространный комментарий к возможному прочтению Витгенштейном трактата Толстого об искусстве [Толстой, 2020]. Витгенштейн называет «теоретизирование» Толстого над передачей эмоций произведением искусства «пустым» и одновременно говорит о возможности «многому научиться» из такого теоретизирования [см. подробнее: Витгенштейн, 1994, с. 465]. Генри Пикфорд впервые исследует возможные параллели между описанием художественного чувства в трактате Толстого и решением скептического парадокса (относительно значения и следования правилу) поздним Витгенштейном. Книга Пикфорда – наиболее конкретная работа по теме влияния Толстого на Витгенштейна. И Пикфорд предлагает новое вдумчивое прочтение трактата Толстого (далее – трактат).

Отвергнутые в трактате подходы к определению искусства через размытую идею красоты или через эстетическое удовольствие (вместе с работами по эстетике после Баумгартена) перестали играть в современном понимании искусства существенную роль. Толстой предвидел конец эстетического понимания искусства. Однако после публикации в 1897 г. трактат привлек недолгое внимание. К определению искусства Толстого (основанное на «способности людей **заражаться** чувствами других людей» «одно из средств общения людей между собой» [Толстой, 2020, с. 53-54]), многие современники отнеслись снисходительно, а отвержение Толстым всемирно известных писателей, драматургов и музыкантов приняли за безобидное брюзжание старика. В XX в. подход к пониманию или определению искусства через общение стал обычным. Можно вспомнить «сообщаемое либидо» (Лиотар) и «эотику искусства» против герменевтики искусства (Зонга).

Необычная метафора «заражения» в определении искусства Толстым предполагает своего рода единовременное и непосредственное понимание без необходимости интерпретации. **Непосредственность** действия и понимания произведения искусства составляет главную загадку и одну из основных идей трактата («Хорошее искусство понятно всем» [Там же, с. 108]). В таком определении (непосредственность действия) нужно видеть и предвещание политического подхода к пониманию искусства.

Переведенная на русский язык в 2021 г. книга Генри Пикфорда «Thinking with Tolstoy and Wittgenstein» (2016) (в русском переводе «Мыслить как Толстой и Витгенштейн») вносит неоценимый вклад в понимание основной идеи трактата Толстого и впервые прослеживает конкретные содержательные параллели между эстетическими взглядами Толстого и философией позднего Витгенштейна. Пикфорд указал на проблему непосредственного понимания (непосредственной передачи чувств) произведением искусства как на ключевую для понимания замысла трактата и впервые связал непосредственность эстетического понимания в трактате Толстого с не-интерпретирующим пониманием значения и проблемой не интерпретирующего следования правилу позднего Витгенштейна.

Толстой называет институт литературной и художественной критики лишним. Передаваемые художником чувства не могут быть переданы истолкованием или отличным от избранных художником средств способом. Литературоведение замкнуто на собственные институциональные интересы и не может заменить непосредственного понимания. Радикализм Толстого не связан с недобрым отношением к обществу ценителей словесности.

Трудность – в не гарантированности и контингентности понимания. Понимающее отношение читателя (зрителя) к произведению интимно и неизбежно уничтожается внешним вмешательством. Критики объявляются бесчувственными и «лишенными способности заражаться искусством». Бесчувственность и производное от бесчувственности непонимание «невозможности толкования художественных произведений» заставляет критиков выставять за художественные образцы рассудочные выдуманные произведения [Там же, с. 129].

Выпады Толстого против критиков, некоторых авторов, композиторов или отдельных произведений искусства – не следствие идеологической пристрастности или (внешнего) нравственного требования. В трактате используются два критерия и два подхода: формальный и (условно) содержательный. Формальное определение настаивает на непосредственной передаче чувства: «... на этой-то способности людей заражаться чувствами других людей и основана деятельность искусства». Согласно (условно) содержательному критерию искусство должно способствовать единению людей и принимается за «одно из условий человеческой жизни». Формальное определение допускает передачу художником недобрых чувств. В соответствии с содержательным определением дурные чувства способствуют разделению и должны быть исключены. Но удивительно вот что: примеры плохого искусства почти всегда приводятся в перспективе **формального** определения искусства!

Про «одну из самых обыкновенных новейших опер» Толстой пишет: «Так речитативом не говорят и квартетом, ставши в определенном расстоянии, махая руками, не выражают чувств» [Там же, с. 12].

Про пьесу «Ганнеле»: «... автор хочет передать публике сострадание замученной девочке ... Он заставляет девочку умирать на сцене ... Девочка корчится, пищит, стонет, падает. Являются ангелы и уносят ее. Публика, испытывая некоторое волнение, вполне уверена, что это-то и есть эстетическое чувство. Но в волнении этом нет ничего эстетического, потому что нет заражения одним человеком другого ...» [Там же, с. 120].

Пьеса приводится в качестве примера поразительности. Список общих приемов производства подобий искусства следующий:

- заимствование;
- подражательность;
- поразительность;
- занимательность.

Дополнительно Толстой требует от искусства искренности [Там же, с. 125] и новизны чувств («Истинное произведение искусства ... передает чувства новые, не испытанные людьми» [Там же, с. 80]). Пример заимствования – набор типичных поэтических предметов: «... поэтичными лицами и предметами считаются девы, воины, пастухи, пустынные, ангелы, дьяволы во всех видах, лунный свет, грозы, горы, море, пропасти, цветы, длинные волосы, львы, ягненок, голубь, соловей ...» [Там же, с. 114]. Подражательность сводится к неуместной передаче подробностей. Поразительность направлена на раздражение внешних чувств. Занимательность стимулирует умственный интерес к разгадыванию ребусов, загадок, сюжетного замысла.

Приведенные четыре приема подделки под искусство (вместе с неискренностью) нужно рассматривать как нарушение формального критерия искусства. Нарушение формального критерия сводится к отказу от **внутреннего** отношения между чувством художника и художественным произведением или между художественным произведением (и выражаемым в произведении чувством) и читателем (слушателем, зрителем). Поэтому художественные приемы не имеют самостоятельного значения. И когда приемы превращаются в средство удержания внимания читателя – возникает внешнее пространство толкований. Между художником и публикой встают поразительность, занимательность, подражательность, и художник уже не стремится передать собственное искреннее чувство и может довольствоваться произведенным эффектом и общественным признанием. Прием начинает играть ключевое значение – и никакая искренность художника невозможна (как невозможно и непосредственное общение между художником и читателем). Нападает скука и разочарование: «... но мне все время досадно было на авторов, как бывает досадно на человека, который считает вас столь наивным, что не скрывает даже того приема обмана, на который он хочет поймать вас» [Там же, с. 155]. Критики выходят на сцену ради толкования внешних по формальному критерию приемов поразительности, занимательности, подражательности, ради анализа скрытых цитат и контекстов.

Итак. Понимание произведения искусства требует непосредственного сочувствия и непосредственной передачи чувства художником. Толстой отрицает:

– внешнюю связь между чувством и произведением: нельзя пересказать или истолковать, или заместить хоть что-то без разрушения внутренней связи чувства и выражающего чувство произведения искусства (любое произведение искусства как бы единственно и необходимо);

– внешнюю связь между выраженным в произведении искусства чувством и сочувствием читателя: сочувствие незаменимо ничем.

В некоторых параграфах «Философских исследований» Витгенштейна Сол Крипке увидел скептический парадокс. Суть данного парадокса заключается в принципиальной недоопределенности правила. Предположим для примера: кто-то производит операцию сложения по правилу «плюс 2» и на основе операции строит последовательность 2 4 6 8 10 12 ... Правило никогда не применялось ко всем возможным случаям (равносильно утверждению потенциальной бесконечности приведенной последовательности) и поэтому можно предположить случай совершенно нового (не опирающегося на уже когда-то сделанные операции сложения  $n$ -ого члена последовательности) вычисления  $n$ -ого члена последовательности (возьмем для примера элементы последовательности большие 1000). При отсутствии заранее заданного результата применения правила мы получаем вариант скептического затруднения: на каком основании применение правила «плюс 2» должно давать в результате 1002 после 1000 ..., а не 100 или что угодно еще ... Ведь может существовать непривычная для нас интерпретация правила «плюс 2». Пусть такая интерпретация требует после определенного члена  $n$  нашей последовательности получать в результате 100. Между правилом и применением правила открывается странная скептическая бездна: всегда остается возможным множество различных интерпретаций правила. Скептическая проблема легко переносится и на обсуждение значения: невозможно до конца быть уверенными в единственности интерпретации значения слова на всем потенциально бесконечном множестве контекстов употребления.

Прочтение позднего Витгенштейна со стороны Крипке обычно расценивается как ошибка. Витгенштейн формулирует позицию скептика лишь как пример нелепого следствия внешнего разделения между правилом и конкретными примерами применения правила: после признания отдельного пространства интерпретации (ментального или по типу отдельного мира идей) мы неизбежно приходим к нелепому утверждению недоопределенности правила и значения. Но Витгенштейн исходный феномен видит в **следовании** правилу (или в деятельности в соответствии с правилом). Скептическая проблема согласования (посредством внешней по отношению к практике следования правилу интерпретации) правила и применений правила может быть поставлена только ретроспективно. Фактически такой проблемы в реальном применении различных правил и в реальном языковом употреблении различных слов не возникает. Следование правилу непосредственно. В реальной практике применения правила, мы никогда не обращаемся к интерпретации (исключение составляют вторичные зависимые феномены обучения или неверного следования правилу).

Книга Пикфорда начинается обзором различных формулировок скептического парадокса. Пикфорд принимает скептический парадокс за следствие картезианского дуализма (за какой-то вариант различения ментальной и физической сферы: отдельного пространства значений и интерпретаций и отдельного пространства фактического применения интерпретаций или воплощения значений, чувств и пр.) Скептический парадокс в работах Витгенштейна разрешается признанием необходимости **внутреннего** (не опосредованного интерпретацией и пр.) отношением между правилом (значением) и следованием правилу (употреблением слова). Остается только последовательно отказаться от различных альтернатив непосредственному внутреннему отношению между правилом (или значением) и фактическим употреблением. Задача была решена до Пикфорда сторонниками и исследователями Витгенштейна. Пикфорд впервые накладывает решение скептической проблемы на теорию искусства Толстого.

Толстой в трактате не часто подчеркивает непосредственность и прямое отношение между чувством художника и произведением (между выраженным в произведении чувством и заражением читателя). Потому в первых главах книги Пикфорд прослеживает отдельные предвосхищения формального определения искусства в трактате в художественных произведениях Толстого. Наряду с другими произведениями «Анна Каренина» прочитывается как фрагмент предварительного этапа размышлений Толстого об искусстве. «Декартово разделение между внутренней интенциональностью и внешним поведением преодолевается в романе посредством подспудно сравниваемых изображений внутренней душевной жизни персонажей и их внешнего социального поведения, понимаемого как привычки, коды, нормы, роли, правила» [Пикфорд, 2021, с. 55]. Так «внешнее, публичное поведение не соответствует внутренней, личной мотивации и приводит к скептическому вопросу интерпретации ...» [Там же, с. 58]. Пикфорд приводит хорошо знакомые русскоязычному читателю «примеры или акты непосредственного ... понимания одного персонажа другим» [Там же, с. 70]. С отсылкой к афоризму 6.51 «Логико-философского трактата» Витгенштейна Пикфорд прочитывает смысловые сомнения Левина: «... первый витгенштейновский ответ (заложенный в терапевтическом решении Левина) состоит в неспособности персонажа даже представить **смысл** скептического вопроса».



Мысль Толстого «предвосхищает труды Витгенштейна» [см. подробнее: Там же, с. 80-88]. Приведенные сравнения свидетельствуют в пользу понимания трактата Толстого через тексты Витгенштейна. Мы не останавливаемся на пересказе прочтений Пикфордом ряда художественных текстов Толстого и не затрагиваем разбора места музыки в понимании формального критерия.

Большая часть книги Пикфорда направлена на демонстрацию возможности понимать определение искусства Толстого по аналогии с текстами Витгенштейна (относительно правил и скептицизма). Пикфорд разбирает некоторые современные философские теории эмоций ради прояснения непосредственности внутреннего (не интерпретирующего) характера отношения между чувством и восприятием чувства. Интерес представляют последние три главы с общим подзаголовком «Реконструкция Толстого». Сначала Пикфорд рассматривает «противоречие между каузальными и интенциональными отношениями». Без интенциональности (при редукции интенциональности) эмоции – просто внутренние «восприятия телесных каузально-диспозиционных эффектов» или воспринимаемые физиологические изменения (родоначальником таких теорий признается Уильям Джеймс) [Там же, с. 192]. Далее Пикфорд обосновывает нередуцируемость интенционального содержания эмоции. И помимо формального объекта, (на который направлена эмоция), интенциональное отношение обеспечивает «условия правильности или оправданности эмоции» (т. е. служит нормативным отношением). Даже музыкальные эмоции для каждого слушателя могут иметь собственный формальный объект в виду особенностей биографии или музыкальной культуры слушателя. Пикфорд пишет: «Надежного каузального отношения недостаточно для значения или интенциональности ... поскольку значение как интенциональность – нормативное отношение» [Там же, с. 205]. Эмоции обычно значимы. Смещение или отождествление каузальных и нормативных отношений (равно как и абсолютное разделение каузальных и нормативных отношений) неоправданно: «... по крайней мере главные эмоции, такие как страх, гнев, чувство вины, гордость и т. д. должны рассматриваться как единственные в своем роде состояния, в которых неразрывно сплетены когнитивное измерение (которое включает интенциональность и отношение нормативности), конативное измерение (которое включает конкретные желания и отталкивания), зачастую – характерная феноменология, тенденции готовности к действию и характерные физиологические изменения (мимика, изменения в вегетативной системе)» [Там же, с. 218]. Основная задача Пикфорда в данной главе – закрепить различие между инференциальностью (выводимостью из телесных каузально-диспозиционных эффектов) и непосредственностью эмоции. Непосредственность отлична от инференциальности и учитывает интенциональность и нормативность эмоций. Непосредственный характер эмоций подразумевает внутренний характер отношения с интенциональностью и исключает необходимость внешнего согласующего эмоцию с интенциональным объектом посредника (интерпретацию).

Отметим одну из важных тем последней главы книги Пикфорда. Среди теоретиков искусства принято описывать выразительные характеристики или же выразительные качества произведения. Словно произведение искусства не выражает эмоции, но **демонстрирует** выражение эмоций. Различие между выражением и демонстрацией эмоции закономерно. Эмоции художника никак логически не зависят от эмоционального фона произведения: «... произведения искусства могут демонстрировать выражение эмоций

без выражения эмоциональных состояний создателей». Внешняя выразительность и внутреннее психологическое состояние кажутся независимыми. Однако «имитация эмоционального состояния паразитирует на логически первичном подлинном выражении эмоций» [Там же, с. 264 и 266]. Другой аргумент в защиту внутренней связи эмоции и выражения: допустим эмоцию можно отделить от «природы произведения искусства». Произведение искусства – лишь средство. Тогда должны существовать аналогичные (под конкретную эмоцию) средства: наркотики, гипноз, другое произведение искусства и пр. Третий аргумент – выражение эмоций в произведении искусства кажется неестественным. Но и в обычной жизни выражение эмоций бывает условным. Неестественность не означает неподлинность. Философское различие между выражением и демонстрацией выражения эмоции «еще один вариант картезианства». При отделении внешнего проявления эмоция относится к «независимой и исключительно интроспективной внутренней сфере» [Там же, с. 269]. По Витгенштейну демонстрация эмоции неотделима от эмоции (как правило неотделимо от применения правила). По Толстому критерий подлинного искусства – ненужность и невозможность никакого опосредования между выражением эмоции и эмпатическим восприятием эмоции.

Итак, Пикфорд демонстрирует внутренний характер отношения между:

- инференциальностью и интенциональностью (вместе с готовностью к действию и конативностью);
- демонстрацией эмоции и непосредственным переживанием эмоции (так что демонстрация и приемы демонстрации перестают иметь существенное значение);
- выражением эмоции и эмпатическим восприятием эмоции в художественном произведении.

Образцом рассуждений Пикфорда выступает преодоление скептического сомнения (как следствия декартова дуализма) в текстах Витгенштейна (в различных философских контекстах и вариациях).

Даже учитывая скромную задачу обоснования теории искусства Толстого в контексте современных эстетических теорий или философских разговоров об искусстве, книгу Генри Пикфорда следует признать наиболее конкретной и ясной по теме влияния Толстого на Витгенштейна.

### Список литературы / References

Витгенштейн, Л. (1994). *Философские работы. Часть 1*. М. Гнозис.

Wittgenstein, L. (1994). *Philosophical works. Part 1*. Moscow.

Пикфорд, Г. (2021). *Мыслить как Толстой и Витгенштейн. Искусство, эмоции и выражение*. СПб. Academic Studies Press / Библиороссика.

Pickford, H. (2021). *Thinking with Tolstoy and Wittgenstein. Expression, Emotion and Art*. St. Petersburg.

Толстой, Л. Н. (2020). *Что такое искусство*. СПб. Азбука.

Tolstoy, L. N. (2020). *What is Art*. St. Petersburg.

### Информация об авторе / Information about the author

**Родин Кирилл Александрович** – кандидат философских наук, старший научный сотрудник Института философии и права Сибирского отделения РАН, г. Новосибирск, ул. Николаева, 8, e-mail: rodin.kir@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-6582-8939>

*Статья поступила в редакцию:* 15.08.2022

*После доработки:* 25.09.2022

*Принята к публикации:* 10.10.2022

**Rodin Kirill** – Candidate of Philosophical Sciences, Senior Researcher of the Institute of Philosophy and Law of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, Novosibirsk, Nikolaeva Str., 8, e-mail: rodin.kir@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-6582-8939>

*The paper was submitted:* 15.08.2022

*Received after reworking:* 25.09.2022

*Accepted for publication:* 10.10.2022