

NATALIA KRÓLIKIEWICZ

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska
n.krolikiewicz@tlen.pl

Осязание, обоняние и вкус как эмоциональные и эстетические десигнаты в избранных произведениях Льва Толстого

Попытка воспрять, разгадать существо человеческих ощущений, таких как осязание, обоняние и вкус, как эмоциональное и эстетическое означаемое в художественной реальности русского классика, обосновывает необходимость в данной статье сконцентрироваться на раскрытии некоторых идейно-художественных составляющих толстовской монологичности со всеми дискурсивными плодотворными сомнениями, расширяющими одновременно проблемное поле восприятия художественного текста Льва Толстого.

Предлагаемая статья является попыткой анализа художественной реальности избранных произведений Толстого с учетом таких ощущений как обоняние, вкус, осязание, выходящих за визуально-аудитивные рамки и несущих одновременно соматические воспоминания, которые мы сохраняем чувственно, телесно, и которые делают нас более восприимчивыми к впечатлениям внешнего мира. Принимая во внимание так поставленную проблему, вполне закономерным кажется исследование изображений физических моментов (так сказать, представлений телесной памяти, сигнализирующих о психологических), и декодирование немых взглядов и невольных жестов с раскрытием их тайных и во многом еще не осознанных импульсов.

При рассмотрении всей палитры чувственности в художественных текстах русского „ясновидца плоти” хотелось бы остановиться вначале на осязании, затем подчеркнуть роль зрительного и звукового кода и их контаминации, а также отметить значение вкуса, обоняния и невербальных средств, с помощью которых передаются ощущения (жесты, мимика, поза).

Для вышеперечисленных задач богатым источником вдохновения и научно-исследовательской концепции послужили работы Мориса Мерло-Понти, Гастона Башляра, Михаила Бахтина, Жилия Делеза, Михаила Эпштейна, Нины Меднис и др. исследователей, уделяющих (к сожалению) скромное место осязанию в своих феноменологических и семиотических анализах телесности и чувственного восприятия, в области философской хаптики¹. По мнению многих исследователей, первичным чувством было осязание и от него впоследствии отпочковались все прочие, осязание — основная форма нашего общения с вещным миром. И если это так, то осязание и соприкосновение являются решающими факторами, определяющими строение нашего мира².

То, что осязание, как правило, ставится на последнее место в перечне органов чувств (после зрения, слуха, обоняния, вкуса), с одной стороны, несправедливо, с другой, подтверждает именно то, что осязание является самым обиходным и привычным из всех чувств, поэтому менее всего выделяется, артикулируется. Мы можем закрыть глаза, уши, заткнуть нос, не брать ничего в рот, но мы не можем содрать с себя кожу. Именно в силу привычности осязания мы более всего пренебрегаем им, когда речь заходит о теории чувств. Предпочтение отдается тем чувствам, которые предполагают удаленность субъекта от объекта восприятия и возможность или необходимость их знакового опосредования³. Мы однако склонны придерживаться мнения, что в художественном пространстве автора *Воскресения* (исходя из фундаментальных основ толстовской антропологии, человек — это „Все” и часть „Всего”, человек как возможность, бесконечность возможности) можно обнаружить различные сочетания чувственного восприятия, т. е. что процесс постижения смысла художественного текста будет проходить через все органы чувств, сопрягая их (по вертикали — сопряжение „Всего” и по горизонтали — широта мироздания).

¹ Хаптика (haptics) — наука об осязании и прикосновении, о коже как органе восприятия и творчества, о тактильных формах деятельности и самовыражения.

² Х. Ортега-и-Гассет, *Человек и люди*, [в:] его же, *Дегуманизация искусства и другие работы*, Москва 1991, с. 286.

³ Все знаковые системы, в рамках которых развивалось западное представление о разумности и духовности — и прежде всего речь, язык — связаны исключительно со зрительным и слуховым восприятием. В силу отчужденности органов зрения и слуха от объектов восприятия между ними возникает поле замещения и отсылки, в котором и возникают знаки — видимые частицы или звуковые волны материи, которые служат для представления отсутствующих, „идеальных” объектов — идей, понятий, значений. Именно посредством зрения и слуха и развивается сфера идеального, которая провозглашает свою иерархию чувств, — в ней зрение и слух размещаются, естественно, на верхних ступенях, как самые верные слуги идеального и его посредники в связях с материальным миром. Обоняние — также чувство дистанционное — воспринимает свой предмет через распространение его частиц по воздуху и этим отчасти сходно со слухом. Осязание же, непосредственно представляющее свой предмет через касание, есть самое контактное из чувств — наряду со вкусом.

Небезынтересным будет замечание, что касание (осязание) есть всегда акт встречный, это пребывание на той границе, которая разделяет и одновременно соединяет двоих и которая в силу своей пограничности не может принадлежать только одному. Чтобы воссоздать аналогичную ситуацию в мире зрения, нужно предположить, что двое смотрят прямо в глаза друг другу. Углубляясь в глаза другого, я позволяю глубже проникнуть ему в свои глаза, зрение само становится зримым⁴. (То, что в мире зрения происходит время от времени, от случая к случаю, в мире осязания является правилом: осязующее является осязаемым). В силу того, что Толстой-писатель воспринимает мир и как художник, зрительно; его письмо не только свидетельство, но и анализ тончайших ощущений:

Я ничего не отвечала и невольно смотрела ему в глаза. Вдруг что-то странное случилось со мной; сначала я перестала видеть окружающее, потом лицо его исчезло передо мной, только одни его глаза блестели, казалось, против самых моих глаз, потом мне показалось, что глаза эти во мне, все помутилось, я ничего не видала и должна была зажмуриться, чтоб оторваться от чувства наслаждения и страха, которые производил во мне этот взгляд...⁵

Только проникающий в душу взгляд способен так подействовать на другого; глядя в себя, персонаж смотрит в глаза другого, его я, осуществляясь в другом, забывает само себя. Три точки в конце предложения прерывают ход мыслей героини, потому что не обязательно все высказывать, кое-что надо дать домыслить читателю.

Толстой осознал, что среди органов чувств осязание предоставляет самые богатые и полные переживания. Учитывая также, что прикосновение очерчивает границы неприкосновенного, давая понять, где кончается мое и начинается чужое, выявляя другому, где кончается он и начинаюсь я. Боль, которую испытывает тело от недолжного, нежелательного вторжения чужого (укола, удара, толчка), в первую очередь ощущается кожей (отсюда и поговорка „испытать на собственной шкуре”). Все то, что философы писали о „Я” и „не-Я” как основных категориях смыслополагания, первоначально дается и различается именно в осязании, в коже как осязующей границе себя и не-себя. Вышеуказанные рассуждения могут быть созвучны с концептом „Всего”, определяемым как путь к постижению художественной антропологии Толстого, что неразрывно сопряжено с проблемой человека (ибо человек сопряжен со „Все́м”) — двойное чувствование себя и „Все́м” и отдельной частью „Всего”, в свою очередь подразумевающая постоянное движение, в котором находится человек, сущность которого в расширении сознания, трактуемая великим прозаиком, как преодоление

⁴ Э. Гуссерль, *Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии*, [цит. по кн.:] В. Подорога, *Феноменология тела*, Москва 1995, с. 123.

⁵ Л.Н. Толстой, *Семейное счастье*, [в:] его же, *Повести и рассказы*, Киев 1969, с. 48.

разрыва от „Я” к не-„Я”⁶. Обратясь к художественному пространству *Анны Карениной*, можно проследить, как встреча с другим человеком (прикосновение) вызывает выход героя за свои пределы, он пробует стать выше себя (преодоление своего „Я”), Так, Каренин испытывает счастье прощения и по отношению к своей жене и проявляет великодушие к Вронскому. В сцене родильной горячки Анны, Алексей Александрович попав в атмосферу вечного, протягивает руку своему сопернику, открывая ему свое чувство, оказывается готовым к переходу (может это не перерастание в контексте Левина, но несомненно это зародыш процесса):

он [Каренин] вдруг почувствовал, что то, что он считал душевным расстройством, было, напротив, блаженное состояние души, давшее ему вдруг новое, никогда не испытанное им счастье. Он не думал, что тот христианский закон, которому он всю жизнь свою хотел следовать, предписывал ему прощать и любить своих врагов; но радостное чувство любви и прощения к врагам наполнило его душу. Он стоял на коленях и, положив голову на сгиб ее руки, которая жгла его огнем через кофту, рыдал, как ребенок. Она обняла его плешивеющую голову, подвинулась к нему и с вызывающею гордостью подняла кверху глаза⁷.

Христианский порыв дал возможность и пренебречь ревностью, и переступить через самолюбие, даже если по мнению некоторых исследователей, все это было сделано для обретения его вожденной упорядоченности⁸, это не опровергает его искренности и истинности, а также выявляет его масштаб, пропорциональность в „лабиринте сцеплений”, что было особенно важно для Толстого.

Зрительный код в художественном пространстве *Анны Карениной* часто контаминирован со звуковым, например, „прозрачный звук копыт”, „лошадь затрепыхалась на земле [...] забила, треща крыльями седла”⁹. Можно предположить, что для усиления восприятия изображения, для передачи колоссального нарастающего напряжения, писателем выбран соответствующий ракурс — с седла лошади (сцена конских скачек в *Анне Карениной*), что несомненно создает определенный ритм, читатель практически слышит ритм выбиваемый ногами Фру-Фру, при чем ясно чувствует (осязает) раскаленность тела лошади — „начинавшее уже темнеть от пота плечо”, „[...] на загривке, на голове, на острых ушах каплями выступал пот, и она дышала резко и коротко”, и мы предчувствуем (взаимообратимость) ощущения осязющего и осязаемого:

⁶ О.В. Сливичкая, *Человек — как „Все” и как часть „Всего” — подвижное основание мира Л.Н. Толстого (От „Детства. Отрочества. Юности” к „Хаджи-Мурату”)*, Яснополянский сборник 2008: Статьи. Материалы. Публикации, Тула 2008, с. 25.

⁷ Л.Н. Толстой, *Анна Каренина*, Paris 1994, с. 355.

⁸ О.В. Сливичкая, *О многозначности восприятия „Анны Карениной”*, „Русская литература” 1990, № 3, с. 33.

⁹ Л.Н. Толстой, *Анна Каренина...*, с. 170.

он заметил нерешимость в ушах лошади и поднял хлыст, но тотчас же почувствовал, что сомнение было неосновательно: лошадь знала, что нужно. Она надала и мерно, так точно как он предполагал, взвилась и, оттолкнувшись от земли, отдалась силе инерции...¹⁰

Мы вдыхаем (обоняем) запах совсем еще свежее дыханье ноздрей Гладиатора.

В наблюдаемой нами литературной сцене искусно укрыты автором более тонкие смысловые аллюзии, связывающие одновременно физические ощущения (моменты) с психологическими. С одной стороны Красносельские скачки были „жестоким зрелищем”, напоминавшим о римских ристалищах и цирках, устроенных для развлечения двора. Толстой был уверен, что изменится „весь строй жизни”. Наша цивилизация... идет к своему упадку, как и древняя цивилизация¹¹, — говорил он. Своеобразная метафора „упадок Римской империи” относится также к глубокому нравственному падению традиционных семейных ценностей, олицетворяющихся в образе погибшей Фру-Фру, а с другой стороны динамичность, напряженность скачек предвещает неизбежное объяснение Анны мужем, а смерть любимой лошади — надвигающуюся роковую развязку в судьбе главной героини.

Толстой включает в сферу эстетики такие ощущения как обоняние и вкус. По его мнению, они несут соматические воспоминания, которые мы сохраняем чувственно, телесно. Иллюстрацией вышесказанному может послужить сцена, когда Николай Ростов, вернувшись с войны, оказался в самом разгаре рождественского торжества. Мы становимся свидетелями маскарадной игры: он переодевается в женскую одежду, а Соня — гусаром. Девушка нарисовала себе усы жженой пробкой. „Когда они коснулись друг друга губами, то Николай поцеловал в губы, над которыми были усы и от которых пахло жженой пробкой. Он еще долго вспоминал этот запах пробки, смешанный с чувством поцелуя”¹². У переодевания и смены масок имеется символическая функция. Ее можно считать адекватной коммуникацией, предсказывающей будущее. Николай не женится на Соне, потому что подсознательно он чувствует маскулинные феромоны, исходящие от нее. Мы встречаемся здесь с особым явлением, возникает эмпирия, к тому же — на уровне порога сознания, которая в конце концов решает их судьбы, оставаясь неосознанной¹³. В выборе противоположного пола запахи и ароматы имеют решающую роль не только в мире растений и животных. „Она пустоцвет, знаешь, как на клубнике”, — говорит о Соне Наташа. Кажется, что пару себе выбирает наше сердце, но мотивация бывает на уровне почти

¹⁰ Там же, с. 174.

¹¹ Е.Г. Бабаев, „*Анна Каренина*” Л.Н. Толстого, [в:] Л.Н. Толстой, *Собрание сочинений в 22-х т.*, т. 14, Москва 1983, с. 427–428.

¹² Л.Н. Толстой, *Война и мир*, Москва 1982, с. 275.

¹³ З. Хайнади, *Живописание словом. О поэтической функции визуального изображения в творчестве Льва Толстого*, „Вопросы литературы” 2010, № 6, с. 14.

инстинктивном. Беда нашего разума в том, что он расчетлив, беда сердца — в его непредсказуемости.

Если обратимся к сцене сорванного сватовства Кознышева в *Анне Карениной*, который отправился с Варенькой в лес по грибы и вместо того, чтобы, как и планировал, попросить руки у девушки, движимый какой-то неожиданной идеей, вдруг спрашивает: „Какая же разница между белым и березовым? Губы Вареньки дрожали от волнения, когда она ответила: — В шапке нет разницы, но в корне”¹⁴. Ответ девушки может быть растолкован и метафорически. „И как только эти слова были сказаны, и он и она поняли, что дело кончено, что то, что должно было быть сказано, не будет сказано, и волнение их, дошедшее пред этим до высшей степени, стало утихать”¹⁵. А ведь, судя по всему, именно на такую ситуацию намекал еще прежде Толстой, уподобив Вареньку „цветку без запаха”. Нотабене: запах — душа цветка. Не случайно, стало быть, автор определял Вареньку этим чувственным (аффективным) оттенком: „Она была похожа на прекрасный, хотя еще и полный лепестков, но уже отцветший, без запаха цветок”¹⁶. Похоже, что это „без запаха” и уловил Кознышев.

В таком выстраиваемом контексте ассоциаций процесс постижения смысла художественного текста Толстого будет проходить через все органы чувств (зрение, обоняние, осязание, слух, вкус) аналогично тому, как человек вбирает в себя необозримую „музыку жизни”, „оттачивая чувства”, при чем согласно положению древневосточных мудрецов „рождаясь с имманентной синестезией”. Следовательно, различные сочетания чувственных восприятий создают предпосылки для формирования эмоциональных состояний и даже нравственных проявлений личности. Сопряженность мысли ориентальных мыслителей можно проследить и среди современных исследователей утверждающих, что звучание слова (текста), его акустические свойства сближают язык с музыкой: „Звук является тем общим корнем, из которого произрастали и музыка, и словесный язык”¹⁷. Ранее такую исследовательскую стратегию применял (разделял) и искусный режиссер Сергей Эйзенштейн, находивший, что слушая музыку, мы „видим” при этом перед собой некие пластические образы, смутные или явственные, предметные или абстрактные, но так или иначе какими-то своими чертами отвечающие, чем-то соответствующие по ощущению этой музыке¹⁸.

Достаточно мысленно возвратиться к Толстому, который заставляет воображение Наташи Ростовской рисовать себе геометрической фигурой сложный, включающий эстетический компонент, комплекс — цельный об-

¹⁴ Л.Н. Толстой, *Анна Каренина...*, с. 437.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же, с. 440.

¹⁷ А.Ф. Лосев, *Музыка как предмет логики*, Москва 1927, с. 263.

¹⁸ С.М. Эйзенштейн, *За кадром*, [в:] его же, *Монтаж*, Москва 1998, с. 41.

раз человека: Пьер Безухов представляется Наташе „синим квадратом”¹⁹, что свидетельствует о психологической наполненности образа героя, являясь одновременно одним из эмоциональных десигнат творчества автора *Воскресения*.

Сигналы, исходящие от различных органов чувств, смешиваются, синтезируются в художественной реальности, так сам Пьер тоже способен увидеть суть человека в геометрической форме. Разумеется, „круглость” Платона символизирует абсолютную правильность и праведность его образа жизни. Но интересно другое — то, что эту круглость Каратаева Пьер ощущает каким-то особым (внутренним) зрением. Их встреча происходит в темноте, они не видят друг друга. При этом Пьер чувствует что-то круглое в движениях Платона и, как пишет Толстой, даже в запахе его²⁰.

Ощущения, как и эмоции, могут передаваться невербальными средствами, так называемым соматическим языком, к которому относятся жесты, мимика, позы, выражение лица, симптомы. Если первые четыре намеренны, произвольны (жесты, как правило, рассчитаны на стороннего наблюдателя), то спонтанные телодвижения, перемена цвета лица (симптомы) произвольны. Любопытно будет проследить пласт соматических речений (или „соматических перифраз”, иносказательно передающих то или иное ощущение или эмоцию²¹) в художественном тексте классика, которые фактически описывают не сами жесты, мимику, телодвижения, симптомы, а стоящие за ними ненаблюдаемые ощущения, эмоции и другие душевные состояния. Способность Кити легко краснеть, её „румяные губы”, „румяные щёки”, „розовое маленькое ухо”, розовое платье, выбранное ею для бала — эта отмеченная последовательность может обосновывать воплощение детской невинности, свежести, радостного (радужного) восприятия мира („сквозь розовые очки”). Анна же — в черном (вместо лилового) бархатном платье — составляет с Кити резкий контраст: день и ночь. Чёрный — цвет ночи, греха — накладывает свой отпечаток на внешность Анны. Ею завладела страсть — страсть преступная и невозможная, и внутреннее состояние её мгновенно отражается на внешности:

Она была прелестна в своем простом черном платье, прелестны были её полные руки с браслетами, прелестна твердая шея с ниткой жемчуга, прелестны вьющиеся волосы расстроившейся прически, прелестны грациозные лёгкие движения маленьких ног и рук, прелестно это красивое лицо в своем оживлении; но было что-то ужасное и жестокое в её прелести²².

¹⁹ Н.М. Фортунатов, *Творческая лаборатория Толстого*, Москва 1983, с. 308.

²⁰ К. Бланк, *В поисках иконичности: Л. Толстой и К. Малевич*, „Русская литература” 2004, № 1, с. 33–42.

²¹ Е.М. Верещагин, В.Г. Костомаров, *Язык и культура*, Москва 2005, с. 357.

²² Л.Н. Толстой, *Анна Каренина...*, с. 76.

И хотя это наблюдение, очевидно, принадлежит Кити, так как оно предварено замечанием о том, что „какая-то сверхъестественная сила притягивала глаза Кити к лицу Анны”, само построение фразы с анафорическим повтором, подчеркивающим слово „прелестна”, не слишком свойственное разговорной или внутренней мысленной речи (особенности которой Толстой мастерски передает) и обладающим двойственным значением („прелесть” в старославянском языке имеет и значение „соблазн”, „прельщение”), выдает здесь присутствие самого автора, который, очевидно, согласен с мнением Кити: „Да, что-то чуждое, бесовское и прелестное есть в ней”²³. В таком контексте могут возникать ассоциации с осязаемостью (в категории „великого тела” Толстого) как личностного начала (то, что составляет ее центр) в структурировании романа. Ощущения (телесность — шея, грудь, черные завитки волос Анны, глаза княжны Марьи, Катюши Масловой как зеркало души) сопряжены у великого классика с духовной эманацией (и с „диалектикой души”). Причем иерархия ценностей в художественной реальности романа устанавливается (учреждается) в процессе глубокого чтения.

Толстой старается не только расшифровывать немые взгляды и невольные жесты, но и раскрывать их тайные и во многом еще не осознанные импульсы. Такая оптика видения (мира) в художественной реальности может вызывать дополнительные значимые контексты — например, приобретенная привычка Анны „щуриться”, обозначает не только щурить глаза, полудрекать, но может вводить иной статус существования, бытия „на краю, на границе”, что в сочетании с вышеуказанными комментариями может влечь за собой взаимопроникающие смысловые уровни.

Таким образом, проведенная попытка анализа литературного потенциала художественной реальности избранных текстов великого русского классика с учетом чувственного восприятия, представлений телесной памяти, сигнализирующих о психологических моментах (принимая во внимание значимость концепта „Всего” — своеобразного ключа к эстетике Толстого) позволяет обозначить ценностные ассоциации, выявляя смысл, причинность явлений и их сопряжений, как процесса не только познания мира, но и его осознания в коммуникационных актах познающего субъекта.

The senses of touch, smell and taste as emotional and aesthetic designators in selected works by Leo Tolstoy

Summary

The presented paper is an attempt at analyzing senses (touch, smell and taste) as emotional and aesthetic designators of the artistic world in selected works by Leo Tolstoy. These sensory

²³ Там же, с. 78.

experiences, which go beyond the visual-auditory and also contain somatic memories, mark important moments in the literary world of the great prose writer. They reveal additional contexts and underlying meanings in the re-reading of his texts. It seems that the literary and cultural reference to sensory experience is an engaging and fruitful research perspective that makes it possible to understand the process of connecting all senses in the perception of the artistic world of the author of *Resurrection*, taking into account his notion of *Everything* (the key to anthropology in Tolstoy's aesthetics).

Keywords: sensory experiences, Tolstoy's artistic world, the process of connecting senses, Tolstoy's anthropology, 19th-century novel.

Zmysł dotyku, węchu, smaku jako estetyczne i emocjonalne desygnaty w wybranych utworach Lwa Tołstoja

Streszczenie

Autorka artykułu podjęła próbę analizy zmysłów (dotyku, węchu oraz smaku) jako desygnatów estetycznych i emocjonalnych świata artystycznego wybranych utworów Lwa Tołstoja. Wskazane doświadczenia zmysłowe, wychodzące za ramy wizualno-audytywne, jednocześnie sygnalizują o istotnych momentach psychologicznych w świecie literackim wielkiego prozaika. Jak się wydaje, zaproponowane literacko-kulturowe odwołanie do doświadczenia zmysłowego może stanowić ciekawą i bogatą perspektywę badawczą, a także pozwala prześledzić proces sprzężenia (łączenia) wszystkich zmysłów w procesie percepcji świata artystycznego autora *Zmartwychwstania*, jeśli wziąć pod uwagę jego koncept „Wszystkiego” (klucza do antropologii człowieka w estetyce Tołstoja).

Słowa kluczowe: doświadczenia zmysłowe, świat artystyczny Tołstoja, proces sprzężenia zmysłów, antropologia Tołstoja, powieść XIX-wieczna.