

УДК 130.2

DOI: 10.26456/vtphilos/2026.1.070

**МЕЖДУ ТОЛСТОВСКИМ ЗАРАЖЕНИЕМ И ШУМОМ:
ПОЭТИКА ОТВЕТСТВЕННОГО ЗНАКА В
ПОСТСИМВОЛИСТСКОЙ РЕФЛЕКСИИ
(М. КУЗМИН, Л. ВИТГЕНШТЕЙН, Б. ПАСТЕРНАК)**

А.В. Марков*, О.А. Штайн**

*ФГАОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет»,
г. Москва

**ФГАОУ ВО «Уральский федеральный университет имени первого Прези-
дента России Б. Н. Ельцина», г. Екатеринбург

Статья исследует трансформацию толстовской теории «заражения» искусством в эпоху модернизма через призму рассказа М. Кузмина «Высокое искусство» (1910). Анализируется критика Кузминым двух форм «заражения»: 1) прямого эмоционального воздействия (догматического «пафоса») и 2) опосредованного «заражения шумом» (празднословия эпохи). Через сопоставление с философией Л. Витгенштейна (концепция языковых игр и критика символизма) и психологией искусства Л. Выготского выявляется осцилляция символиста между этими неадекватными моделями. Формулируется постсимволистская «формула ответственного знака», противостоящего как догме, так и шуму. На примере поэтики умолчания у Кузмина и инкорпорации текста у Б. Пастернака («тетрадь Живаго») прослеживается эволюция от критики к синтезу: искусство как учреждение новой языковой игры и формы жизни. Делается вывод о переходе от модели прямой коммуникации (Толстой) к модернистской модели искусства как созидания автономных, жизнеутверждающих языковых практик.

Ключевые слова: заражение, модернизм, постсимволизм, языковая игра, М. Кузмин, Л. Витгенштейн, Л. Толстой, Б. Пастернак, Л. Выготский, поэтика умолчания, празднословие.

Проблема эффективности художественной коммуникации, сформулированная Л.Н. Толстым в трактате «Что такое искусство?» (1897) как «заражение» единым чувством, к началу XX в. стала объектом острой рефлексии и критики со стороны символистов и их наследников. Однако эта критика редко носила характер открытой полемики, чаще воплощаясь в самой художественной практике. Рассказ М. Кузмина «Высокое искусство», написанный в 1910 г. накануне смерти Толстого, представляет собой уникальный случай художественно-философского диагноза кризиса толстовской модели. Кузмин не просто пародирует теорию «заражения», но выстраивает сюжет, где она материализуется в двух разрушительных ипостасях, приводя к гибели таланта.

© Марков А.В., Штайн О.А., 2026

Цель исследования – на материале рассказа М. Кузмина [5], с привлечением философских концепций Л. Витгенштейна [2] и Л. Выготского [1], проанализировать трансформацию понятия «заражения» в модернистской эстетике и вывести формулу постсимволистской рефлексии, объясняющую сдвиг от прямого воздействия к сложной работе с языком.

Цель исследования предопределила следующие задачи. Выделить и проанализировать в рассказе Кузмина две модели «заражения»: «заражение-1» (догматический пафос) и «заражение-2» (шум/празднословие). Сопоставить «заражение» Толстого с концепцией «языковых игр» Л. Витгенштейна (в интерпретации Г. Пикфорда [8]) и его критикой символизма. Проанализировать нарративную стратегию умолчания (отказ от цитирования текстов героев) у Кузмина как формальный признак постсимволистского сопротивления «заражению». Проследить эволюцию этой стратегии к синтезу у Б. Пастернака, где инкорпорированный текст («тетрадь Живаго») становится новой языковой игрой. Сформулировать на основе анализа позицию постсимволистского «ответственного знака».

Методология сочетает имманентный анализ литературного текста, интертекстуальный и философско-компаративный подходы. Ключевыми являются понятия «языковой игры» (Витгенштейн), «катарсиса как преодоления материала формой» (Выготский) и вводимая нами оппозиция «заражение эмоцией / заражение шумом».

Рассказ М. Кузмина «Высокое искусство» (1910), написанный за несколько месяцев до смерти Толстого, но опубликованный позже, структурно строится как диагностическое исследование истории «заражения» – это единственное слово в тексте, кроме названия рассказа, закавыченное, то есть выступающее как обезличенная цитата. Рассказчик, наблюдающий за судьбой поэта Константина Щетинкина, последовательно фиксирует этапы его творческой и экзистенциальной деформации под влиянием двух деструктивных сил. Первая – прямое «заражение» догмой «высокого искусства», носителем которой выступает его жена, экзальтированная Зоя Николаевна. Она – носитель догмы «высокого искусства», действующей по толстовскому принципу прямой эмоциональной «заразительности». Однако ее «заражение» лишено творческого продукта, сведено к чистому пафосу, экзальтации и требованию немедленного отклика. Оно тоталитарно, так как не терпит инакомыслия (критики рассказчика) и требует перестройки личности под себя. Интерпретаторы видят в ней либо прямую карикатуру на З.Н. Гиппиус как часть иронической критики Кузминым мистических притязаний символистов [6], либо образ богемной или околбогемной женщины [4] – но замечательно, что мы не нашли интерпретаций, в которых Зоя Николаевна была бы роковой женщиной. Действительно, это чуть ли не полная противоположность типу роковой женщины с ее практичностью, организационными способностями и своеобразным миссионерством, скорее; это героиня чеховского типа, *обезличенная как цитата*.

Вторая – опосредованное «заражение шумом» эпохи, атмосферой празднословия, социальных условностей и ложных ожиданий, лишаящих художника связи с его подлинным дарованием – легким, ироничным, конкретным. Это более диффузная форма заражения. Это атмосфера пустых разговоров о «пророках», социальные ожидания жизни не по средствам, давление абстрактных «высоких» тем. Кульминацией этого «двойного заражения» становится самоубийство Щеткина, чья поэтическая «резинка», по меткой метафоре рассказчика, ломается от натяжения между внутренней правдой личного таланта и внешним диктатом чуждых ему правил. Рассказчик же, отказываясь цитировать тексты героев, утверждает иную этическо-эстетическую позицию – ответственность за знак, противостоящую как догме, так и шуму. Этот сюжетный каркас позволяет Кузмину не просто создать психологическую новеллу, но смоделировать кризис толстовской парадигмы «заражения» и обозначить поиск новой художественной онтологии, по сути персоналистской, в рамках нового модернистского сознания.

Мысль Генри Пикфорда о трансформации толстовской концепции в философии Людвиг Витгенштейна задает ключевой ракурс для интерпретации кузминского текста. В своей книге «Мыслить как Толстой и Витгенштейн» Пикфорд настаивает на том, что если «арзамасский ужас» Толстого и его метод сомнения повлияли на витгенштейновскую борьбу с псевдопроблемами философии, то теория «заражения» стала прообразом концепции «языковых игр» и такого *следования правилу*, которое может выдержать, по мнению Пикфорда, и критику Деррида, и критику-дополнение Сола Крипке. Суть аналогии заключается в общем для обоих мыслителей акценте на практике и действии как основе значения. У Толстого успешное искусство «заражает» единым чувством, вызывая немедленную этическую реакцию, минуя рассудочные построения. У позднего Витгенштейна значение слова не является некой ментальной сущностью или референцией к объекту, но заключается в его употреблении внутри конкретной «языковой игры» – устойчивой формы коммуникативной практики, встроенной в «форму жизни» (*Lebensform*).

И там, и там важнейшим оказывается переход от знака к поступку: крик «Пожар!» эффективен не в силу своего словарного определения, а потому, что он вызывает в определенном контексте действие – бегство. Однако если Толстой искал универсальный канал для передачи «простых и вечных» чувств, то Витгенштейн, напротив, описывал плюрализм частных, локальных игр (молитва, приказ, шутка), каждая со своими правилами, но не сводимыми к единой мета-правильности. Именно этот плюрализм и делает кузминскую критику столь точной: «заражение» Зои – это попытка навязать всем одну-единственную языковую игру «высокого искусства», правила которой (пафос, экзальтация, непризнанность) не прорастают из жизненных практик ее жертв, а потому ведут к коммуникативному сбою.

Показательна в этом контексте и другая реплика Витгенштейна, приводимая его учеником Морисом О'Коннором Друри [3, с. 145]. Рассуждая о

природе модернизма, философ видит его коренную ошибку в том же непонимании символа, что демонстрирует Федор Павлович Карамазов в знаменитом споре о «крючьях» для грешников в аду. «Люди, которые называют себя модернистами, самые большие обманщики. Я тебе скажу, что такое настоящий Модернизм: это когда в “Братьях Карамазовых” – старик-отец говорит, что монахи в ближайшем монастыре верят, что у дьяволов есть крючья, чтобы таскать людей в ад. “Вот”, – говорит старик, – “никак не могу поверить в эти крючья”. Это точно такая же ошибка, которую сделали модернисты, когда они не поняли природу символов. Старый Карамазов говорит, что не может поверить в буквальные железные крючья». По мнению Витгенштейна, символист совершает ошибочную операцию заключения от яркого образа к яркой реальности: он принимает символ («тень крючьев») за иную, более высокую реальность, наделяя его самодостаточным мистическим смыслом.

В рассказе Кузмина Зоя Николаевна – это и есть такой «модернист»: она обожествляет символ «высокого искусства», оторванный от какой-либо жизненной и речевой практики, и пытается заставить Константина жить и творить в рамках этой надуманной, символистской по своему генезису игры. Попытка Щетинкина подчиниться новым правилам оказывается трагической, ибо эти правила не являются частью его формы жизни; он не может совершить в их рамках органичный переход «от слова к поступку». Его поэзия задыхается, а его существование приходит к коллапсу – самоубийство есть крах самой возможности коммуникации, свидетельство того, что навязанные правила были усвоены не как жизнь, а как насилие.

Важнейшим формальным следствием этой философско-эстетической рефлексии становится избранная Кузминым нарративная стратегия – радикальный отказ от цитирования текстов главных героев. В отличие от предшествующей литературной традиции, где цитата выступала инструментом прямой иронической демонстрации (например, в случае чеховского рассказа «Ионыч», в котором зачал «Мороз крепчал» служит емким и убийственным воплощением бездарности Веры Иосифовны), Кузмин использует негативную презентацию, значимое умолчание. Этот прием работает на нескольких уровнях, напрямую соотносясь с двумя типами «заражения». Во-первых, он выполняет функцию обезвреживания «заражения-1». Лишняя пафос Зои и мучительные, исковерканные опыты Константина их языкового тела, рассказчик-наблюдатель (а через него и автор) лишает их слово силы прямого воздействия. Их «высокое искусство» не достаивается даже пародийного воспроизведения; оно становится пустым звуком, симулякром, о котором мы судим лишь по косвенным реакциям («навело на грустные мысли»). Это сильнее любой пародии – это стирание.

Во-вторых, такая стратегия является адекватным отражением природы «заражения-2». «Шум» эпохи, «празднословие» не имеют канонического текста, это не конкретная плохая строчка, а диффузная атмосфера разговоров, поз, социальных жестов. Кузмин и воссоздает эту атмосферу через

диалоги, описания салонных споров и интерьеров, переписку, но не дает ей кристаллизаться в некий образцово-показательный текст. Наконец, и это главное, поэтика умолчания утверждает автономию и этическую ответственность истинного искусства. Позиция рассказчика, явно созвучная авторской, заключается в том, что подлинное творчество (каковым является сам текст Кузмина, его отточенная, ироничная, полная знаков и намеков проза) не нуждается в том, чтобы самоопределяться через контраст с убогими поделками. Оно занимает иную плоскость – плоскость работы с ответственным знаком. Знак здесь не символ в витгенштейновско-карамазовском смысле (не «тень крючьев»), а точный, уместный и несущий моральную нагрузку жест в мире рассеянных и девальвированных значений. Отказываясь впускать в свой текст чужие, ложные слова, Кузмин проводит границу, отделяющую искусство как труд и духовное усилие от искусства как шума и социальной мимикрии.

Если художественный жест Кузмина в «Высоком искусстве» по преимуществу критический и диагностический, то в позднем модернизме Бориса Пастернака [7] мы наблюдаем переход от сопротивления к синтетическому утверждению новой модели, которая преодолевает тупиковую осцилляцию между заражением-пафосом и заражением-шумом. Этот переход формально маркируется радикально иной стратегией отношения к «чужому» тексту внутри произведения – стратегией полной инкорпорации. Стихи Юрия Живаго в одноименном романе не «цитируются» как чужие, не служат объектом авторской или повествовательной иронии. Они представлены как органическая, неотъемлемая часть романной ткани, его лирическое сердце и смысловой финал.

Эта инкорпорация имеет прямое философское значение в свете нашей проблематики. В ней реализуется и одновременно преобразуется витгенштейновский принцип. Жизненный, экзистенциальный и исторический опыт Живаго (его «проза») находит свое завершающее, высшее «употребление» в его поэзии. Стихи становятся не просто выражением чувств, а завершенной языковой игрой, учрежденной самим героем. Эта игра – не передача заранее заданного чувства (Толстой) и не подчинение внешним правилам социального или эстетического дискурса (шум эпохи). Это учреждение новой, автономной формы жизни, в которой слово и есть высший, завершающий поступок, претворяющий хаос пережитого в гармонию.

Здесь уместно обращение к концепции катарсиса у Льва Выготского, изложенной в «Психологии искусства». Выготский, критикуя толстовскую теорию «заражения» за ее упрощенность и катастрофичность для искусства («Если бы стихотворение о грусти не имело никакой другой задачи, как заразить нас авторской грустью, это было бы очень грустно для искусства» [1, с. 308]), видел суть эстетической реакции в сложном аффективном противоречии, которое находит свое разрешение («взрыв») не в прямом заражении эмоцией, а в преодолении материала формой. Пастернак в «Докторе Живаго» осуществляет именно это: материалом выступает катастрофический

опыт революции, гражданской войны, личных утрат, а формой, преодолевающей и завершающей этот материал, становятся стихи. Они и есть тот катарсический «взрыв», который невозможен ни в догматическом пафосе Зои Щетинкиной, ни в растворении в шуме. Пастернак, таким образом, показывает, что высшая языковая игра – это и есть подлинное искусство, а подлинное искусство – это выстраданная, подлинная форма жизни, в которой экзистенциальный поступок и эстетический акт окончательно совпадают.

Таким образом, рассказ Кузмина «Высокое искусство» является ключевым текстом для понимания генезиса модернистской эстетики. Он фиксирует момент осознания невозможности простого «заражения» и необходимости перехода к сложной, ответственной работе с языком, которая в своем высшем выражении (у Пастернака) сама творит новые миры и новые возможности человеческого существования.

Список литературы

1. Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.
2. Витгенштейн Л. Философские исследования М.: АСТ, 2018. 352 с.
3. Друри М.О'Кон. Беседы с Витгенштейном / пер. В. Руднева // Логос. 1999. № 1. С. 131–150
4. Зусева-Озкан В. Б. Типология женских персонажей в прозе М.А. Кузмина // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2024. № 87. С. 194–220.
5. Кузмин М.А. Высокое искусство // Кузминъ М.А. Третья книга рассказов. М.: Скорпионъ, 1913. С. 105–141.
6. Морев Г.А. Полемический контекст рассказа М.А. Кузмина «Высокое искусство» // А. Блок и русский символизм: проблемы текста и жанра. Блоковский сборник Х. Тарту, 1990. С. 92–116.
7. Пастернак Б.Л. Доктор Живаго. М.: Эксмо, 2018. 704 с.
8. Пикфорд Г. Мыслить как Толстой и Витгенштейн. СПб.: Библиорос-сика, 2021. 303 с.

FENDING OFF TOLSTOY'S CONTAGION: THE POETICS OF THE RESPONSIBLE SIGN IN POST-SYMBOLIST REFLECTION (KUZMIN, WITTGENSTEIN, PASTERNAK)

A.V. Markov*, O.A. Shtayn**

*Russian State University for the Humanities, Moscow

**Ural Federal University, Yekaterinburg

We examine the transformation of Tolstoy's theory of artistic «contagion» in the modernist era through the lens of M. Kuzmin's short story «High Art» (1910). We analyze Kuzmin's critique of two forms of «contagion»: 1) direct emotional influence (dogmatic «pathos») and 2) indirect «contagion by noise» (the idle talk of the era). By juxtaposing this with the philosophy of L. Wittgenstein (the concept of language games and his critique of symbolism) and the psychology of art of L. Vygotsky, we reveal the oscillation of the symbolist

between these inadequate models. We formulate a post-symbolist «formula of the responsible sign», which stands against both dogma and noise. Using the examples of the poetics of omission in Kuzmin and the incorporation of text in B. Pasternak («Zhivago's notebook»), we trace the evolution from critique to synthesis: art as the institution of a new language game and form of life. The conclusion highlights the shift from a model of direct communication (Tolstoy) to the modernist model of art as the creation of autonomous, life-affirming linguistic practices.

Keywords: *contagion, modernism, post-symbolism, language game, Kuzmin, Wittgenstein, Leo Tolstoy, Pasternak, Vygotsky, poetics of omission, idle talk.*

Об авторах:

МАРКОВ Александр Викторович – доктор филологических наук, кандидат философских наук, профессор кафедры кино и современного искусства ФГАОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет», г. Москва. E-mail: markovius@gmail.com

ШТАЙН Оксана Александровна – кандидат философских наук, доцент кафедры социальной философии ФГАОУ ВО «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина», г. Екатеринбург. E-mail: shtaynshtayn@gmail.com

Authors information:

MARKOV Alexander Viktorovich – PhD (Philosophy), Professor at the Department of Cinema and Contemporary Art, Russian State University for the Humanities, Moscow. E-mail: markovius@gmail.com

SHTAYN Oksana Aleksandrovna – PhD (Philosophy), Associate Professor at the Department of Social Philosophy, Ural Federal University, Yekaterinburg. E-mail: shtaynshtayn@gmail.com

Дата поступления рукописи в редакцию: 22.01.2026.

Дата принятия рукописи в печать: 12.02.2026.