

ISSN 2073-6401

ВЕСТНИК РГГУ

Серия

«Философия. Социология. Искусствоведение»

Научный журнал

RSUH/RGGU BULLETIN

“Philosophy. Sociology. Art Studies”

Series

Academic Journal

Основан в 1996 г.
Founded in 1996

2
2024

VESTNIK RGGU. Seriya "Filosofiya. Sociologiya. Iskusstvovedenie"

RSUH/RGGU BULLETIN. "Philosophy. Sociology. Art Studies" Series Academic Journal

There are 4 issues of printed version of the journal a year

Founder and Publisher – Russian State University for the Humanities (RSUH)

RSUH/RGGU BULLETIN. "Philosophy. Sociology. Art Studies" Series is included: in the system of the Russian Science Citation Index (RISC); in the List of peer-reviewed scientific publications, in which the essential research findings of dissertations for the Ph.D. and Dr. degree in the following scientific specialties and the branches of science corresponding to them should be published:

09.00.00 Philosophy:

09.00.03 History of philosophy

09.00.11 Social philosophy

17.00.00 Art Studies:

17.00.03 Film, television and other screen arts

17.00.04 Fine and decorative-applied arts and architecture

17.00.09 Theory and history of art

22.00.00 Sociology:

22.00.01 Theory, methodology and history of sociology

22.00.04 Social structure, social institutions and processes

22.00.06 Sociology of Culture

Goals of the journal: representation of the newest research findings in the fields of philosophy, sociology, and art studies which have undoubted theoretical and practical significance and which are promising for the research development in that field and for its state as a whole.

Objectives of the journal: realization and development of examination of scientific articles, using the advanced modern interdisciplinary and complex approaches; representation of the most paradigmatic achievements in the fields that are significant for the progress of science and suitable for implementation into the educational process as the examples of proper scientific work; attracting new authors, researchers showing a high theoretical culture and undeniable scientific achievements; strengthening the interaction of the academic and university science; translation of scientific experience between the generations and institutions.

The journal is registered by the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media. Certificate on registration: PI No. FS77-61882 of 25.05.2015. Changes were made to the record of media registration in connection with the name change, renaming of the founder, clarification of the subject – registration number FS77-73403 of 03.08.2018.

Editorial staff office: bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047

Philosophy – Anna I. Reznichenko, annarezn@yandex.ru

Sociology – Olga V. Kitaitseva, olga_kitaitseva@mail.ru

Art Studies – Aleksandr V. Markov, vestnik-art@rggu.ru

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение»

Научный журнал

Выходит 4 номера печатной версии журнала в год.

Учредитель и издатель – Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение» включен: в систему Российского индекса научного цитирования (РИНЦ); в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук по следующим научным специальностям и соответствующим им отраслям науки:

09.00.00 Философия:

09.00.03 История философии

09.00.11 Социальная философия

17.00.00 Искусствоведение:

17.00.03 Кино-, теле- и другие экранные искусства

17.00.04 Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

17.00.09 Теория и история искусства

22.00.00 Социология:

22.00.01 Теория, методология и история социологии

22.00.04 Социальная структура, социальные институты и процессы

22.00.06 Социология культуры

Цель журнала: представление новейших результатов исследований в области философии, социологии и искусствоведения, имеющих несомненное теоретическое и практическое значение и перспективных для развития исследований в этой области и для состояния отрасли.

Задачи журнала: осуществление и развитие экспертизы научных статей с учетом господства современных междисциплинарных и комплексных подходов; представление наиболее парадигматичных достижений отраслей, важных для развития науки и способных быть внедренными в образовательный процесс как примеры правильной научной работы; привлечение новых авторов, исследователей, показывающих высокую теоретическую культуру и неоспоримые научные достижения; усиление взаимодействия академической и вузовской науки; трансляция научного опыта между поколениями и между институтами.

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций, свидетельство о регистрации: ПИ № ФС77-61882 от 25.05.2015 г. В запись о регистрации СМИ внесены изменения в связи с изменением названия, переименованием учредителя, уточнением тематики – регистрационный номер ПИ № ФС77-73403 от 03.08.2018 г.

Адрес редакции: Россия, 125047, Москва, Миусская пл., 6

Философия – Анна Игоревна Резниченко, annarezn@yandex.ru

Социология – Ольга Вячеславовна Китайцева, olga_kitaitseva@mail.ru

Искусствоведение – Александр Викторович Марков, vestnik-art@rggu.ru

Founder and Publisher
Russian State University for the Humanities (RSUH)

Editor-in-chief

Toschenko Zhan T., Dr. of Sci. (Philosophy), professor, RAS corresponding member,
Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia

Editorial Board

Vargas Julio César, Cand. of Sci. (Philosophy), professor, University of Valle, Cali,
Columbia

Velikaya Natalia M., Dr. of Sci. (Political Science), professor, RAS Institute of
Socio-Political Research, Moscow, Russia

Vinogradov Vladimir V., Dr. of Sci. (Art Studies), Research Institute of Gerasimov
Russian State Institute of Cinematography, Moscow, Russia

Vdovichenko Larisa N., Dr. of Sci. (Sociology), professor, Russian State University
for the Humanities, Moscow, Russia (*deputy editor-in-chief*)

Wiatr Jerzy Jozef, Dr. of Sci. (Sociology), professor, University of Warsaw, Warsaw,
Poland

Zvegintseva Irina A., Dr. of Sci. (Art Studies), professor, Gerasimov Russian State
Institute of Cinematography, Moscow, Russia

Kalugina Olga V., Dr. of Sci. (Art Studies), professor, Russian State University for
the Humanities, Moscow, Russia

Kitaitseva Olga V., Cand. of Sci. (Sociology), associate professor, Russian State
University for the Humanities, Moscow, Russia

Kolotaev Vladimir A., Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for
the Humanities, Moscow, Russia (*deputy editor-in-chief*)

Konacheva Svetlana A., Dr. of Sci. (Philosophy), associate professor, Russian State
University for the Humanities, Moscow, Russia

Limanskaya Lyudmila Yu., Dr. of Sci. (Art Studies), professor, Russian State Uni-
versity for the Humanities, Moscow, Russia

Dieter Lohmar, Dr. of Sci. (Philosophy), professor, University of Köln, Köln, Ger-
many

Malinina Tatyana G., Dr. of Sci. (Art Studies), Research Institute of Theory and
History of Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia

Markov Aleksandr V., Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Russian State
University for the Humanities, Moscow, Russia

Molchanov Victor I., Dr. of Sci. (Philosophy), professor, Russian State University
for the Humanities, Moscow, Russia

Nowak Piotr, Dr. of Sci. (Philosophy), professor, University of Białystok, Poland

Rapic Smail, Dr. of Sci. (Philosophy), professor, Wuppertal University, Wuppertal,
Germany

Reznichenko Anna I., Dr. of Sci. (Philosophy), professor, Russian State University
for the Humanities, Moscow, Russia (*deputy editor-in-chief*)

Masamichi Sasaki, Dr. of Sci. (Sociology), professor of sociology, Chuo University,
Tokyo, Japan

Sipovskaya Natalia V., Cand. of Sci. (Art Studies), State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Fomin Valery I., Dr. of Sci. (Art Studies), professor, Research Institute of Gerasimov Russian State Institute of Cinematography, Moscow, Russia

Tsyrkun Nina A., Dr. of Sci. (Art Studies), professor, Research Institute of Gerasimov Russian State Institute of Cinematography, Moscow, Russia

Shevchenko Irina O., Dr. of Sci. (Sociology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia

Shtein Sergey Yu., Cand. of Sci. (Art Studies), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia

Executives editors

A.V. Markov, Dr. of Sci. (Philology), professor, RSUH

A.I. Reznichenko, Dr. of Sci. (Philosophy), professor, RSUH

Учредитель и издатель
Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

Главный редактор

Ж.Т. Тощенко, доктор философских наук, профессор, член-корреспондент РАН, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Редакционная коллегия

Х.Ц. Варгас, кандидат философских наук, Университет Валле, Колумбия

Н.М. Великая, доктор политических наук, профессор, Институт социально-политических исследований ФНИСЦ РАН, Москва, Российская Федерация

В.В. Виноградов, доктор искусствоведения, НИИ киноискусства Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова, Москва, Российская Федерация

Л.Н. Вдовиченко, доктор социологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (*заместитель главного редактора*)

Е. Вятр, доктор политических наук, профессор, Варшавский университет, Республика Польша

И.А. Звезгинцева, доктор искусствоведения, профессор, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова, Москва, Российская Федерация

О.В. Калугина, доктор искусствоведения, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

О.В. Китайцева, кандидат социологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

В.А. Колотаев, доктор филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (*заместитель главного редактора*)

С.А. Коначева, доктор философских наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Л.Ю. Лиманская, доктор искусствоведения, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Д. Ломар, доктор философских наук, профессор, Кёльнский университет, Кёльн, ФРГ

Т.Г. Малинина, доктор искусствоведения, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Российская Федерация

А.В. Марков, доктор филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

- В.И. Молчанов*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- П. Новак*, доктор философских наук, профессор, Белостокский университет, Республика Польша
- С. Рапич*, доктор философских наук, профессор, Университет Вупперталя, Вупперталь, ФРГ
- А.И. Резниченко*, доктор философских наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (*заместитель главного редактора*)
- М. Сасаки*, доктор социологических наук, профессор, Университет Чуо, Токио, Япония
- Н.В. Сиповская*, кандидат искусствоведения, Государственный институт искусствознания, Москва, Российская Федерация
- В.И. Фомин*, доктор искусствоведения, профессор, НИИ киноискусства Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова, Москва, Российская Федерация
- Н.А. Цыркун*, доктор искусствоведения, НИИ киноискусства Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова, Москва, Российская Федерация
- И.О. Шевченко*, доктор социологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- С.Ю. Штейн*, кандидат искусствоведения, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Ответственные за выпуск

- А.В. Марков*, доктор филологических наук, профессор, РГГУ
- А.И. Резниченко*, доктор философских наук, профессор, РГГУ

СОДЕРЖАНИЕ

История философии. Социальная философия

- Елена В. Косилова*
Пространственно-временная природа музыкального понимания 12
- Борис В. Межуев*
Творческая история «Оправдания добра» Вл.С. Соловьева.
Статья первая 29
- Рустем Р. Вахитов, Анна Е. Родионова*
Имена коллективов в СССР. Коллективные личности
в самовосприятии советского общества
(взгляд «философии имени» А.Ф. Лосева) 46
- Владимир И. Шаронов*
«Тут вопрос о всей культуре». Статья Л.П. Карсавина
«Об актере и театре» и сопутствующие ей темы 64

Искусствоведение

- Борис М. Соколов*
У истоков теории французского сада. Трактаты
Оливье де Серра (1600) и Жака Буасо де ла Бародри (1638) 77
- Бэлла Л. Шапиро*
Вазомания в раннем Венсенне-Севре: стиль, цвет и форма.
От рококо к неоклассицизму 91
- Андрей Н. Фоменко*
Монтаж и демонтаж: о цикле иллюстраций Юрия Рожкова
к поэме Владимира Маяковского
«Рабочим Курска, добывшим первую руду...» 108
- Ольга В. Колотвина*
Техника дополненной реальности на основе проекций в фильме
Х. Валь дель Омара «Вариации на гранате» (1975) 121
- Александр В. Марков, Оксана А. Штайн*
«Бедные-несчастные» Й. Лантимоса: Фауст в кукольном городе 136
- Светлана М. Волошина*
«Бедные-несчастные» Й. Лантимоса как невольная постмодернистская
адаптация романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?» 145

История философии. Социальная философия. Обзор

Анна И. Резниченко, Евгения А. Шестова, Яна Г. Янпольская

Мир. Язык. Реальность. Обзор конференции

«Алешинские чтения 2023» (РГГУ, 14–16 декабря 2023 года) 156

CONTENTS

History of Philosophy. Social Philosophy

- Elena V. Kosilova*
The spatio-temporal nature of musical understanding 12
- Boris V. Mezhujev*
The creative history of the “The Justification of good” by V.S. Solovyov.
Article one 29
- Rustem R. Vakhitov, Anna E. Rodionova*
Names of collectives in the USSR. Collective personalities
in the self-perception of soviet society
(the view of A.F. Losev’s “philosophy of the name”) 46
- Vladimir I. Sharonov*
“Here is a question about the whole culture”. L.P. Karsavin’s article
“About the Actor and the Theatre” and related themes 64

Art Studies

- Boris M. Sokolov*
At the origin of the theory of the French garden.
Treatises by Olivier de Serres (1600)
and Jacques Boysseau de la Barodrie (1638) 77
- Bella L. Shapiro*
Vasomania in early Vincennes-Sèvres: style, color and shape.
From Rococo to Neoclassicism 91
- Andrei N. Fomenko*
Mounting and dismounting. About the series of illustrations
by Yuri Rozhkov for the poem by Vladimir Mayakovsky
“To the Workers of Kursk Who mined the First Ore” 108
- Olga V. Kolotvina*
Augmented reality technology based on projections
in the film “Variations on Pomegranate” (1975) by J. Val del Omar 121
- Aleksandr V. Markov, Oksana A. Shtayn*
“Poor Things” by Y. Lanthimos. Faust in a puppet town 136

Svetlana M. Voloshina
“Poor Things” by Y. Lanthimos as an involuntary postmodern
adaptation of Nikolai Chernyshevsky’s novel “What is to be done?” 145

History of Philosophy. Social Philosophy. Review

Anna I. Reznichenko, Evgeniya A. Shestova, Yana G. Yanpolskaya
World. Language. Reality. Review of the Conference
‘Scientific Conference in Memory of A. Alyoshin 2023
(RSUH, 14–16.12.2023) 156

История философии. Социальная философия

УДК 130.2:78.01

DOI: 10.28995/2073-6401-2024-2-12-28

Пространственно-временная природа музыкального понимания

Елена В. Косилова

МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия,

implicatio@yandex.ru

Аннотация. Природа музыкального понимания в настоящее время интенсивно исследуется как в аналитической, так и в континентальной философии. Многие авторы указывают, что это понимание имеет выраженную интеллектуальную составляющую. В данной статье исследуется вопрос о пространственных компонентах музыкального понимания. Б. Уорф обратил внимание, что мы часто в уме проводим пространственную объективацию. Об этом же писал А. Бергсон. Музыка имеет мотив, музыкальные фразы, часто – мелодию, и все это можно изобразить в виде рисунка. Понять музыку означает понять логику развертывания мелодии, а «развертывание» – пространственный феномен. Гуссерль пишет о темпоральном горизонте при прослушивании музыки, но и горизонт – пространственный феномен. Кроме того, Гуссерль указывает на то, что текучий смысл музыки остается «тем же самым», а для того чтобы это увидеть, надо выйти из потока времени в некую неподвижную точку. Такой выход виртуален, но возможен. Однако это необычные пространственные представления. Для них используется термин «квазипространство», напоминающий двойную интенциональность Гуссерля. В этом квазипространстве складывается рисунок или гештальт музыки. При этом существует некая трансцендентная точка, предел, к которому стремится наш выход из потока времени.

Ключевые слова: музыкальное понимание, музыкальный рисунок, время, пространство, квазипространство

Для цитирования: Косилова Е.В. Пространственно-временная природа музыкального понимания // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2024. № 2. С. 12–28. DOI: 10.28995/2073-6401-2024-2-12-28

© Косилова Е.В., 2024

The spatio-temporal nature of musical understanding

Elena V. Kosilova

*Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia,
implicatio@yandex.ru*

Abstract. The nature of musical understanding is currently being intensively investigated in both analytic and continental philosophy. Many authors point out that such understanding has an important intellectual component. This article studies the question of spatial components of musical understanding. B. Wharf drew attention to the fact that we often carry out spatial objectification in the mind. A. Bergson wrote about the same. Music has a motive, musical phrases, often a melody, and all that can be represented in the form of a drawing. To understand music means to understand the logic of the unfolding of the melody, and “unfolding” is a spatial phenomenon. Husserl writes of a temporal horizon when listening to music, but the horizon is also a spatial phenomenon. Furthermore, Husserl points out that the fluid meaning of music remains “the same”, and in order to see it, one must step out of the flow of time to some fixed point. Such an exit is virtual, but possible. However, those are not ordinary spatial representations. The term “quasi-space” is used for them, reminiscent of Husserl’s double intentionality. In that quasi-space the pattern or gestalt of music is formed. At the same time, there is a certain transcendental point, a limit to which our exit from the flow of time tends.

Keywords: musical understanding, musical drawing, time, space, quasi-space

For citation: Kosilova, E.V. (2024) “The spatio-temporal nature of musical understanding”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Philosophy. Sociology. Art Studies” Series*, no. 2, pp. 12–28, DOI: 10.28995/2073-6401-2024-2-12-28

Что значит понимать музыку? Адекватен ли вообще термин «понимание» в отношении произведения искусства? Ведь принято считать, что эстетический опыт основан на эмоциях, на переживании наслаждения от красоты. Однако очевидно, что красота требует именно понимания. Что красиво, а что нет, мы должны определить умом, созерцанием. Это может быть не вербальный и не теоретический ум. Было бы неверно «поверять алгеброй гармонию». Но гармонию надо услышать, надо ее узнать, надо определить, где есть гармония, а где ее нет. Некоторые музыкальные вещи очень легки для понимания, как, например, песни или популярная классика. Поэтому интеллектуальный момент в их понимании не бросается

в глаза. Но он есть. Мы прослеживаем чередования ступеней лада, мы узнаем доминанту и тонику. Если произведение кончается не на тонике, у нас остается чувство беспокойства, мы хотим определенных разрешений. Все это интеллектуальные операции. Музыкальное сознание по-своему логично, упорядочено. Поэтому говорить о понимании, безусловно, имеет смысл. Сейчас в англоязычной литературе тема понимания музыки обсуждается очень широко: [Clark et al. 2015; Covach, Boone 1997; Fiske 2008; Yudkin 2016; Tighe, Dowling 1993, Huovinen 2011]. Во многих из этих книг подчеркивается, что понимание музыки – специфическое интеллектуальное действие. «Нам интересна музыка, которая имеет план, другими словами, интенциональную организацию» [Clark et al. 2015, p. 3]. «Музыкальная мысль находится на том же уровне, что... решение проблем в математике, поэтическое творчество, игра в шахматы» [Fiske 2008, p. 12] и т. д.

В этой статье я хочу коснуться темпоральных и атемпоральных аспектов нашего музыкального понимания.

Время и пространство в музыке

Время и пространство и абсолютно различны, и взаимопереводимы. Так работает наш разум, который может найти общее в течении времени и в неподвижности пространства. Физика давно научилась рисовать графики, в которых время откладывается по оси абсцисс, то есть выражается через пространство. Эти графики наглядны гораздо более, чем было бы наглядно время. Оно течет и исчезает, а на графике мы видим, как оно остается.

Б. Уорф в статье «Отношение норм поведения и мышления к языку»¹ вводит ценное понятие «объективация», одно из значений которого – метафорическое пространственное представление вещей, которые онтологически пространственными не являются. Например, мы говорим: «эти два мнения *близки*» или, наоборот, «мы сильно *разошлись* во мнениях», «эта тема от меня *далека*», «все это – *куча* чепухи». А когда появился Интернет (в компьютерах имеют место только байты), мы стали говорить: «*сайт*» (по-английски site – это участок), «*перейти* с сайта на сайт», «*серфинг*» и так далее. Мы очень часто раскладываем в уме пространственные представления. Уорф считал, что это западный тип мышления.

¹ Уорф Б. Отношение норм поведения и мышления к языку // Новое в лингвистике. Вып. 1 / Под ред. В.А. Звегинцева. М.: Изд-во иностранной литературы, 1960. С. 135–168.

Возможно. Я не могу претендовать на то, чтобы выйти из своего западного типа и начать воспринимать музыку по-восточному (если такое восприятие есть).

Западный тип восприятия музыки непременно включает в себя ее пространственное изображение. Ноты, например, пространственны. Мы видим ноты на листе бумаги, по которому невидимо едет точка t_0 , то есть звучащее в данный момент.

Если мы не играем музыку по нотам, а слышим ее исполнение, то она, как правило, сама собой раскладывается перед нами в рисунок. Этот рисунок у некоторых, думаю, напоминает график, а у других, возможно, какие-то образы. Я сейчас веду речь о звуковысотной линии в музыке, ее подъемах и спадах, кульминации, самой высокой точке. «Высокие» и «низкие» звуки – это ведь тоже пространственные термины для звуков, исходно являющихся непространственными.

Но в то же время музыка сущностно темпоральна. Раскладывать мелодию в рисунок мы можем в уме, но рисунок не звучит, а музыка, если не звучит, то уже никак не музыка. Поэтому музыка соединяет в нашем сознании то, что существует в атемпоральном рисунке, и то, что существует в момент времени, в течении, то, что проходяще.

Среди философских учений о сознании времени и пространства надо назвать «Опыт о непосредственных данных сознания» А. Бергсона. Бергсон, в частности, рассматривает тему музыки и задается вопросом, почему у нас есть «низкие» и «высокие» звуки, почему мы употребляем эти пространственные метафоры². Он считает, что на самом деле мы распознаем их, прикидывая мускульное усилие для их воспроизведения.

Бергсон предвосхитил идею Гуссерля о темпоральном горизонте. Гуссерль разворачивает ее на примере мелодии, Бергсон – на примере маятника:

Когда я слежу глазами за движениями стрелки на циферблате часов, соответствующими колебаниям маятника, я отнюдь не измеряю длительность, как это, по-видимому, полагают: я только считаю одновременности, а это уже нечто совсем иное. Вне меня, в пространстве, есть лишь единственное положение стрелки маятника, ибо от прошлых положений ничего не остается. Внутри же меня продолжается процесс организации или взаимопроникновения фактов сознания, составляющих истинную длительность. Только благодаря этой длительности

² Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания // Бергсон А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М.: Московский клуб, 1992. С. 69–70.

я представляю себе то, что я называю прошлыми колебаниями маятника, в тот же момент, когда воспринимаю данное колебание³.

Согласно Бергсону, в сознании есть и пространственный аспект, но гораздо более основополагающим аспектом является длительность. Пространственные (вернее, квазипространственные) распределения звуков связаны с нашей склонностью все считать. Пространство Бергсон увязывает с количеством, длительность – с чистым качеством:

Итак, будем различать две формы множественности, два совершенно различных определения длительности, две стороны жизни сознания. Под однородной длительностью, этим экстенсивным символом истинной длительности, внимательный психологический анализ обнаруживает длительность, разнородные элементы которой взаимопроникают; под числовой множественностью состояний сознания – качественную множественность; под «я» с резко очерченными состояниями – «я», в котором последовательность предполагает слияние и организацию. Но мы по большей части довольствуемся первым «я», т. е. тенью «я», отброшенной в пространство. Сознание, одержимое ненасытным желанием различать, заменяет реальность символом и видит ее лишь сквозь призму символов. Поскольку преломленное таким образом и разделенное на части «я» гораздо лучше удовлетворяет требованиям социальной жизни в целом и языка, в частности, сознание его предпочитает, постепенно теряя из виду наше основное я⁴.

Относительно символической природы сознания должно быть отдельное исследование, мне же здесь важен пространственный аспект сознания: сознание его само создает. Внутри себя оно длится, но оно хочет различать, например, удары часов – и как бы выпадает в пространственное мышление, располагает эти удары во внутреннем пространстве, только тогда оно может их пересчитать. С другой стороны, оно может их пересчитать и во внутреннем темпоральном горизонте. На это потом более ясно укажет Гуссерль, но и у Бергсона эта идея тоже есть. У Бергсона темпоральный горизонт имеет что-то общее с пространством. И Гуссерль тоже вводил понятие вертикальной (перпендикулярной) интенциональности – то есть тоже в некотором смысле пространственная метафора⁵. Мы чистой дли-

³ Там же. С. 96.

⁴ Там же. С. 105.

⁵ Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени. М.: РИГ «Логос»: Гнозис, 1994. С. 31, 99.

тельностью жить не можем, в ней мы впадаем в бессмысленность, в точку здесь-и-сейчас. Чтобы наше сознание было человеческим, конституирующим смыслы, мы должны выйти из точки здесь-и-сейчас, мы должны как бы встать над ней, в чем и заключается идея горизонты. Но это, по-видимому, нельзя проделать, не прибегая к пространственному или квазипространственному мышлению.

Я полагаю, что наше восприятие музыки имеет именно такой двойной характер, оно захватывает нашу внутреннюю длительность, при этом заставляя сознание впадать и в перпендикулярное опространствливание, создавая некий умственный рисунок мелодии. Правда, это становится видно только при рефлексивном анализе. При наивном слушании музыки ее восприятие кажется единым. Таким же единым оно кажется тогда, когда слушатель всецело захвачен музыкой. Тогда на первый план выходит темпоральность, и даже мысль о каком-то рефлексивном выходе из этого состояния кажется неуместной. Тем не менее даже в таком захваченном состоянии в музыке, как правило, выделяется мелодия, мы слышим именно ее, а мелодия – это всегда рисунок. Мы просто не осознаем свой собственный переход к пространственному аспекту. Бергсон подчеркивал, что два «я», качественное-темпоральное и количественное-пространственное, плотно слиты между собой. Темпоральное глубже и более истинно, но пространственное тоже всегда есть, и оно даже ближе к нашему самопониманию.

Понимание и его связь с временем и пространством

В этой связи возникает вопрос понимания, как самопонимания, так и понимания мелодии. Это вещи очень разные, но, как мне кажется, тема двух «я», темпорального и пространственного, позволяет их сблизить.

Понять музыку означает, например, проследить логику развертывания мелодии. Известный философ музыки Р. Скрутон пишет:

Музыкальное понимание в каждом случае является вопросом понимания того, каким образом одно музыкальное событие вызывает следующее. А удовлетворение приходит от восприятия *порядка и дисциплины* в том, что с акустической точки зрения является не более чем последовательностью звуков [Scruton 2009, p. 36] (курсив мой. – Е. К.).

Поскольку звуки – это чистые события, мы можем отделить их в мыслях и опыте от их причин и наложить на них порядок, совершенно независимый от любого физического порядка в мире. Я предполагаю, что это происходит при «акусматическом» восприятии звука, когда

люди сосредотачиваются на самих звуках и на том, что в них можно услышать. То, что они тогда слышат, – это не последовательность звуков, а движение между тонами, управляемое *виртуальной причинностью*, присущей музыкальной линии. Только разумное существо, обладающее самосознанием, намерением и способностью представлять мир, может воспринимать звуки таким образом [Scruton 2009, p. 3] (курсив мой. – Е. К.).

Что такое «логика мелодии», очень трудно объяснить словами. В типичном случае мелодия кончается на тонике – это первое и главное требование логики. Мелодия написана в одном ладу (я беру классические, простые мелодии). Если в ней был в начале некий зачин, мотив с как бы вопросительной интонацией, то часто будет и некий «ответ». В мелодии чередуются неустойчивые и устойчивые звуки. Если добавлять к звуковысотному рисунку мелодии ритмический рисунок, то чередуются сильные и слабые доли. Возможно, на сильных долях будут устойчивые тона, на слабых – неустойчивые, а возможно – наоборот. Это вносит вклад в окраску мелодии. И все это можно так или иначе понять. Вычленив единичные музыкальные мысли («муземы», как называет их Филипп Тагг: [Tagg 1979]), соединить их в длительные музыкальные мысли. Возможно, найти перекликающиеся между собой элементы мелодии. Тогда в типичном случае их должно быть четное число. Есть понятие квадратности, применимое к западной музыке. Если это песня, то в такте размер 4/4, единичном мотиве 4 ноты, в строке 4 такта, в строфе 4 строки, а может быть и в песне 4 куплета. Все это складывается в нашем ожидании логики мелодии: если прозвучало три строки, мы всей душой ждем четвертую.

Скрутон пишет:

...возможно, самой большой ошибкой, связанной с маргинализацией тональности, была неспособность осознать, что тональность также является ритмической системой. <...> ...народные и поп-песни достаточно ясно выражают эту мысль. Вся такая музыка строфична по своей организации, и строфы можно понять только с точки зрения опыта завершения, разделяющего музыку на повторяемые части. Присутствие тоники создает фоновый ритм песни, позволяя певцу и слушателю вернуться к определенной высоте и *найти убежище в определенной гармонии* [Scruton 2009, p. 17] (курсив мой. – Е. К.).

Не означает ли «понять» в нашем случае «нарисовать»? Не прямо, конечно, карандашом вверх-вниз, но как-то расположить в мысленном пространстве ход мелодии, ее квадратность, ее устой-

чивые и неустойчивые тона. Я полагаю, тут есть именно выход в квазипространственность, в то, что Уорф называл мысленной объективацией. Во времени музыка иррациональна, как иррационально и само время. Первичное музыкальное время – это поток. Можно подумать, что это поток звуков, хотя я полагаю, что это скорее поток интервалов. Но не чего-то большего. «Музеи», единицы смысла, на этом уровне отсутствуют.

Затем механизмом темпорального горизонта выводит нас к квазипространственной объективации. Темпоральный горизонт заставляет нас покинуть точку здесь-и-сейчас, подняться над моментом t_0 , выйти на уровень конституирования смысла. Причем это смысл как текущего момента, так и большого общего целого.

Гуссерль пишет:

...здесь имеет место непрерывность схватываний, над которой господствует *тождество смысла* и которая находится в непрерывном совпадении [с ним]. Это совпадение относится к вне-темпоральной материи, которая именно в потоке сохраняет для себя тождественность предметного смысла. Это имеет силу для каждой Теперь-фазы⁶.

Как же теперь, вопреки феномену постоянного изменения сознания-времени, осуществляется сознание объективного времени, и прежде всего тождественных временных позиций и временного протяжения? Ответ таков: вследствие того, что вопреки потоку темпорального отодвигания, потоку модификаций сознания, объект, который являет себя как отодвинутый, апперцептивно сохраняется как раз в абсолютной тождественности, и притом объект вместе с полаганием в Теперь-точке опыта как «это». Постоянная модификация схватывания в постоянном потоке не затрагивает «чтойности» (*als was*) схватывания, т. д. смысла, она не полагает никакого нового объекта и никакой новой фазы объекта, она не выявляет никакой новой временной точки, но постоянно [полагает] тот же самый объект с теми же самыми его временными точками⁷.

Гуссерлевское тождество смысла относится к каждому отдельному тону, но мы можем отнести его к мотиву, к фразе, ко всему музыкальному контексту того, что сейчас звучит. Без контекста только-что-прозвучавшего и предвидимого сам по себе тон практически не имеет смысла. Конечно, бывают исключения – очень долго звучащий тон может отвлекать на себя все внимание. Например, длительный вводный тон перед тоникой заставляет почти невро-

⁶ Гуссерль Э. Указ. соч. С. 68 (курсив мой. – Е. К.).

⁷ Там же. С. 69.

тически ждать эту тонику. Но это особое, не слишком типичные случаи. Как правило – я полагаю, это имеет в виду Гуссерль – мы конституируем смысл мелодии, причем он одинаков на протяжении мелодии и относится к ней как к целому, какая бы ее часть не звучала здесь-и-сейчас в наш момент времени.

Нельзя не видеть, что остановленный темпоральный объект – это уже не только темпоральный объект. Собственно, и сам временной горизонт – это уже не совсем темпоральное явление. Оно по-прежнему относится ко времени, но оно задействует и квази-пространство. Недаром же Гуссерль рисует пространственные схемы времени с двумя перпендикулярными временами. Время не может быть вертикальным или горизонтальным и тем более двумерным, а нам, чтобы понять, нужно именно двумерное время – горизонтальное с вертикальными осями. Эта схема категорически требует чего-то пространственного.

В этом смысле понимание музыки осуществляется квазипространственно, объективированно. Эти «музыкальные объекты» расположены в объективированном внутреннем «пространстве». Как бы музыка нас ни захватывала своим потоком, мы через нее обращены к над-временному смыслу.

То же самое, как указывает Бергсон, относится и к нашему самопониманию. Нам ближе наше пространственное «я», чем временное. Мы себя понимаем через объективацию, а не через нашу внутреннюю стихийность (которая, безусловно, также есть). К собственной стихийности надо еще приблизиться, даже прорваться. Куда проще сказать «я сейчас пишу о Бергсоне», чем «мои эмоции бурлят». Они вполне могут и бурлить, и это бурление нам непосредственно дано, но мы начинаем отдавать себе отчет в своих внутренних состояниях только пройдя насквозь целую большую зону объективированной информации о себе. Спросите случайного собеседника: «Скажи о себе что-то самое основное», – и человек скажет: «Я мать», «я психолог», «я верующий», «я русский» и т. п. И очень трудно будет понять, во что он «на самом деле» погружен в данный момент. А это может быть, например, и музыка. Я помню свой опыт, относящийся к примерно 25 годам. Подруга меня спрашивала: «О чем ты сейчас думаешь?» Я честно хотела ей ответить, что думаю о какой-то важной проблеме, но погружалась в интроспекцию и не находила в себе ничего, кроме звучащей музыки. Я, не менее честно, так и отвечала: «Я думаю музыку». Она обижалась, она была уверена, что я вру. Не бывает так, чтобы думали музыку! Музыка же не мысль! Ей было трудно понять, что музыка может звучать без мыслей, сама по себе – в музыке свои, музыкальные мысли. Напряжение и разрешение, шестая ступень и восьмая. Это

настоящие мысли. Они не вербальные, но почему мы называем мыслями только что-то вербальное? Мысли – это вид переживаний. Музыкальные мысли – это вид музыкальных переживаний.

В таком квазипространственном внутреннем мире находится и рефлексия. Для понимания музыки особая рефлексия не нужна, но она присутствует без спроса. Мы как бы располагаем себя в одной плоскости с тем, что мы понимаем, в данном случае с музыкой. Мы выходим из точки здесь-и-сейчас, мы окидываем взором только что прошедшее прошлое и краткое предвидимое будущее. Это единица смысла рефлексии. Рефлексия, как и все, что происходит в нашем сознании – это вид конституирования смысла. Вот моя музыка, а вот, наряду с ней, я, переживающий. «Мы выходим», «мы наряду с ней», «мы окидываем взором». Все это пространственные метафоры. Мы в них живем. Возможно, это западное мышление, как предполагал Б. Уорф, но вряд ли мы можем от него избавиться. Поэтому мы представляем себе рефлексиию тоже в виде выхода в пространство. Размещаем одну мысль в одной точке, вторую мысль во второй точке, а объемлющую рефлексивную мысль – в точке над ними. Все они темпоральны, но конституирование смысла происходит в квазипространстве – в мысленной объективации.

Квазипространство понимания

По-прежнему трудно объяснить, что такое квазипространство. Это не воображаемое трехмерное пространство внутри нас, в котором мы можем построить, например, схему дороги из пункта А в пункт Б или желаемое расположение мебели в комнате. Такое мысленное изображение пространства у нас тоже есть, но, когда речь заходит об объективированном пространстве Бергсона и Уорфа, речь не о нем. Квазипространство – это первый шаг к выходу за пределы времени, первый шаг избавления от вечно движущегося иррационального потока изменений. На примере музыки он виден очень хорошо.

Р. Скрутон обращает внимание на то, что музыка постоянно «движется». Это естественно, поскольку она темпоральна. Можно разбирать вопрос, что именно движется – источник звука неподвижен, однако движутся образы и формы в нашем сознании. Когда мы погружены в иррациональность времени, мы ощущаем эти движения, как будто они проходят как бы мимо нас. Он пишет:

Не имеет смысла говорить, что до переходит в ми-бемоль, а затем в соль. Если бы пространственная метафора подразумевала, что мы

слышим высокие звуки как движущиеся по тональному континууму, тогда это поставило бы наши уши перед невыполнимой задачей. Однако мы должны отличать звук от тона. Первое – это физическое событие, происходящее в обычном трехмерном пространстве, в котором мы тоже существуем. Второй – это *интенциональный объект*, тот, который мы слышим в звуке, но который обладает свойствами, которыми не может обладать ни один звук: например, направление, энергия, своего рода внутреннее «желание» вместе с отношениями притяжения и отталкивания к другим тона [Scruton 2009, p. 46] (курсив мой. – Е. К.).

В этой связи Скрутон вводит «Двойную интенциональность» [Scruton 2009, p. 43]. Хотя Скрутон и не относит себя к направлению феноменологии, в данном случае он рассуждает именно как феноменолог. Звук – это физическое явление, а музыкальный тон – явление интенциональное. Это предмет нашего сознания, мы конституируем тон как имеющий некий смысл. Прежде всего в музыке это, конечно, «направление» тона, его окружение другими тонами. Если в нашем ладу тоника до, то си будет вводным тоном, резко окрашенным неустойчивостью, «желанием» перейти в тонику. Если наш лад фригийский, то ре бемоль будет тоже переходом к до, но окрашенным уже по-другому, не так сильно и довольно мрачно. И так с каждым тоном мелодии, кроме последней тоники, каждый тон куда-то стремится. Еще пример: в песне окончание рефрена может быть последовательностью аккордов: 4 – 1 – 5 – 1. Здесь мы слышим два тонических аккорда, но один промежуточный, второй окончательный. И они окрашены совершенно по-разному, в то время как физические звуки в них идентичны. Смысл аккорда строит наша интенциональность.

При этом надо сказать, что «музыка несет свой смысл» и «мы конституируем смысл музыки» – это вещи разные, и обе одинаково важны. Разумеется, так же и в случае понимания текста и любого понимания, просто на примере музыки это становится особенно ясно. Задача конституировать смысл – это задача выйти к тому внешнего смысла, который в музыку уже заложен изначально. Может быть, композитором, а может быть, даже и самой по себе Музыкой с большой буквы, которую композитор уловил в ее собственном мире. Музыкальная мысль приходит к нам и предлагает нам себя: возьми, пойми, послушай, спой, запиши. Мы думаем музыку, а она заставляет нас себя думать, она, можно сказать, думает нами. У мыслей может не быть конкретных авторов. Мысли во многом автономны, и музыкальные мысли особенно.

Итак, на первом шаге мы погружаемся в музыку, еще ничего не думая, встречаясь с ней в ее мире. Там еще только время, еще нет

ни пространства, ни квазипространства. Мы можем быть погружены в эту стихию до такой степени, чтобы вообще ни о чем, кроме нее, не думать (например, такое состояние без конституирования описывал Марион в «Насыщенном феномене»⁸). Более того, мы и о ней в этот момент не «думаем», потому что первичное погружение в музыку – это не мысли. Это и не чувства, и не эмоции, хотя про эмоции многие говорят. Но, во всяком случае, тогда это очень специфические, чисто музыкальные эмоции. Я бы не называла их «печаль» или «веселье», они не имеют почти ничего общего с печалью и весельем. Это «эмоция ля минор 3/4», это специфически музыкальная эмоция.

Как мне кажется, первое, что нас вытягивает из стихии временности в музыку – это ритм. Ритм любого музыкального произведения апеллирует к нашим телесным ритмам, прежде всего к сердцебиению и дыханию, потом к покачиванию в такт. Таким образом музыка захватывает нас через физиологию, но это уже первый шаг к отделению от стихийности. Ритм упорядочивает, он дает первые наброски квазипространственного рисунка. Мы ищем в музыке этот порядок, чтобы схватить его, найти закономерность. Первая закономерность – это ритмическое чередование сильных и слабых долей, мы его схватываем очень быстро.

Затем приходит время музыкальной формы. Вот что пишет германский музыковед Х. Эггебрехт:

...смысл музыки заключен в ее форме. Под формой я понимаю формальные свойства музыки в целом, структуру, порождаемую ее музыкальным материалом, от исходных звуков до формы *in toto*. Это также относится к абстрактной сущности, к тому, что мы могли бы назвать музыкальным «рисунком» (*design*), оставляя на данный момент в стороне тембр, динамику и артикуляцию, а также исключая письменные инструкции или любые другие преднамеренные элементы, такие как диссонансы и их решения, мотивы, каденции, повторение или имитация, или даже двенадцать тоновых рядов. Смысловая структура музыки есть ее формальная структура, и наоборот. И понятие понимания относится в первую очередь к музыке как к смысловой структуре (ее абстрактной сущности, замыслу ее формы). <...> Если соединить ноты воображаемыми линиями, то возникнет «рисунок», смысл формы появится как этот узор. Следуя более ранней традиции, Бах нотировал Искусство фуги просто как рисунок, без чего-либо постороннего,

⁸ *Марион Ж.-Л.* Насыщенный феномен // (Пост) феноменология: новая феноменология во Франции и за ее пределами / Сост. С.А. Шолохова, А.В. Ямпольская. М.: Академический проект: Гаудеамус, 2014.

такого как тембр, динамика или артикуляция. Как я уже говорил, мое видение понимания музыки начинается с чувства формы: рисунка (design) [Eggebrecht, 2016, 11].

Не в каждой музыке легко увидеть рисунок. Он складывается из напряжений, тяготений и разрешений. Песни – легкий объект для изучения, потому что структура песни состоит из строф и рефренов, в которых рисунки повторяются. Повторяются отдельные микро-мотивы, повторяются фразы, состоящие из них. Как только мы слышим что-то повторяющееся, мы конституируем его смысл как рисунка. О важности повторения для конституирования мотива писал, например, Веберн⁹. Внутри отдельных форм рисунка может быть разрешение, но может и не быть, разрешение может быть только в конце строфы.

Это не рисунок в смысле какого-то изображения, поэтому нельзя сказать, что он пространственный. Но он уже вышел за пределы стихийности времени. Мы как бы поднялись над непрерывно идущим временем, мы вошли в темпоральный горизонт и даже в некую точку неподвижности, трансцендентную точку. Из нее мы обозреваем текучее время музыкального произведения, в ней строим его смысл. Перед нами структура песни, а структура неподвижна. Это и есть квазипространство.

Трансцендентная точка

Без трансцендентной точки невозможно понимание того, что происходит. Без нее мы бы потерялись в потоке, в котором все меняется. Конституируя темпоральный горизонт, мы тем самым конституируем выход из потока. Конечно, трансцендентная точка тоже движется, поскольку мы и сами движемся во времени. Но это другое движение, оно допускает обзор в прошлое и будущее и конституирование неподвижности. Сама идея неподвижности и даже сама идея времени может появиться только тогда, когда есть выход к неподвижной точке. Возможно, ее следует назвать виртуально-неподвижной. Ее нет вокруг нас, мы создаем ее сами, когда пытаемся понять, что происходит (в нашем случае – понять музыку).

Таким образом, наше положение как слушающих и понимающих двойственно. Полностью выйти из времени невозможно, мы

⁹ Веберн А. Лекции о музыке. Избранные письма / Пер. с нем. В.Г. Шнитке. М.: Музыка, 1975. С. 31, 35.

всегда существуем только во времени. Наряду с нашим существованием во времени, во времени существует и музыка. Во времени мы ее и слушаем, во времени и понимаем. Но это два разных потока времени. Примерно можно назвать это процессами: наш процесс существования, процесс звучания песни. И у обоих этих процессов есть свое время, причем у каждого процесса время свое. Это как бы локальное время процесса. Четыре минуты песни – это замкнутая целостность. Более того. Любить песню можно даже тогда, когда она не звучит. В этом случае она сохраняется в памяти. Но каким образом она существует в памяти? Ведь не в виде четырех минут. Она сохраняется в некотором свернутом виде, в виде рисунка, хотя при этом могут звучать какие-то отдельные ее места, самые любимые. В мелодии песни могут быть «ключевые места», особенно сильные, подчеркнутые. Это как бы пиковые точки смысла. Теорию ключевых мест мелодии надо развивать отдельно, здесь я хочу только обратить внимание, что музыка находится в нашем сознании в некоем переработанном виде. А исходно это был небольшой процесс, длившийся 4 минуты.

Чтобы так переработать содержание музыки, мы как раз и должны отвлечься от ее сиюминутного звучания, выйти за пределы локального процесса. Мы должны обозревать песню (или даже более сложную музыку – сонату!) как единое целое, как гештальт. Этот выход за пределы времени обеспечивается особым механизмом в нашем сознании, родственным гуссерлевскому темпоральному горизонту. Наш процесс существования – в котором мы до сих пор слушали музыку – это тоже небольшой локальный процесс, но сознание умеет его свертывать, выходить из него, отстраняться от текучести. Опираясь на виртуальную трансцендентную точку, оно спрашивает себя, что происходит, какой смысл сейчас следует конституировать. И видит рисунок мелодии, который расположен перед ним в квазипространстве. Оно схватывает этот рисунок, теперь оно «что-то видит». Смысл музыки оно не только слышит, но и видит.

И при этом оно всегда может и раствориться в потоке времени, это происходит параллельно. Оно и вне времени, и внутри. Гуссерль выразил это наоборот: «Время неподвижно, и оно же течет»¹⁰. Я полагаю, что время-то всегда течет, а вот мы можем как течь вместе с ним, так и выходить за его пределы, и более того, делать это в некотором смысле одновременно. И переживать квазипространственный рисунок мелодии, и быть погруженными в поток звуков, которые в данный момент его до нас темпорально доносят.

¹⁰ Гуссерль Э. Указ. соч. С. 68.

Уже три вещи существуют одновременно в нашем сознании: наше собственное существование во времени, течение музыки во времени, квазипространственная трансцендентная точка, благодаря которой мы схватываем рисунок.

Такова же, я полагаю, трансцендентная точка, делающая возможность рефлексии и самопонимания. Но сначала надо сказать, что благодаря этой трансцендентной точке вообще возможно понимание. Мы рассматривали понимание музыки, но можно упомянуть и любое другое понимание, например понимание собеседников во время разговора. Если бы речь происходила в чистом потоке времени, из которого мы никуда не могли бы выйти, мы отвечали бы на каждое предложение собеседника по схеме «стимул – реакция», а он так же отвечал бы нам. Погруженность в поток не дает возможности спросить себя: «что происходит в общем и целом?». Чтобы задать себе вопрос об этом общем и целом, надо подняться во временной горизонт и построить схему беседы – возможно, полчаса, а может, и дольше. Но и временного горизонта тут мало, тут необходима именно трансцендентная точка, исходя из которой мы полагаем некий смысл за словами нашего собеседника, и с этим смыслом мы собираемся спорить или соглашаться, а может быть, развивать его дальше. Пространство смыслов вне-темпорально, это именно квазипространство. Мы можем ведь так и сказать: «пространство смыслов», как, например, в физике «фазовое пространство». Это означает множество смыслов, но оно упорядочено как бы по осям координат. Без пространственных метафор, из чистой временности, объяснить конституирование смысла очень трудно. Мы впадаем в имманентность, где одни слова тянут за собой другие слова, одни звуки тянут за собой другие звуки, и это не смыслы, это ассоциации. В отличие от ассоциаций, смыслы требуют некоего особого собственного измерения. Они заключают в себе наше прошлое знание, иногда благодаря им у нас случается даже некоторое переживание приобщения к царству идей. Таковы математические смыслы, но такое может быть и в музыке, когда мы слышим гениальную вещь. Нам кажется, что это не творение композитора, это было всегда, он только выразил то, что существовало без него. Это может быть иллюзией, но это ощущается как выход к царству трансцендентного. И опять: прекрасные мотивы немислимы без звучания во времени, но в то же время они являются структурой, возможно, симметрией, возможно, чем-то сродни орнаменту, архитектуре – они относятся также к царству вневременности. Такова двойственная природа музыки, такова двойственная природа нашего понимания.

Заключение

Понимать музыку – значит видеть ее логику, ее «виртуальную причинность», говоря словами Р. Скрутона. И эта причинность отражается как в темпоральном ходе музыки, так и в ее атемпоральном рисунке. Музыка, таким образом, двойственна. Аналогично двойственно и наше понимание. Мы прослеживаем ход мелодии во времени, мы ждем логических разрешений, завершений, тоник. Но также мы выходим из потока времени, чтобы увидеть в музыке структуру, а структура имеет атемпоральный характер. Сама логика такова: она разворачивается во времени, но сама по себе вневременна. Способность выходить из времени есть у субъекта не только в восприятии музыки. В содержательной беседе мы удерживаем общий план рассуждения. В жизни мы разрабатываем проекты. Мы поднимаемся над временем. Мы строим квазипространственный внутренний мир. Музыка только подчеркивает эту нашу способность.

Источники

- Бергсон А.* Опыт о непосредственных данных сознания // Бергсон А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М.: Московский клуб, 1992.
- Веберн А.* Лекции о музыке: Избранные письма / Пер. с нем. В.Г. Шнитке. М.: Музыка, 1975. С. 11–59.
- Гуссерль Э.* Феноменология внутреннего сознания времени / Пер. В.И. Молчанова. М.: РИГ «Логос»: Гнозис, 1994.
- Марион Ж.-Л.* Насыщенный феномен // (Пост) феноменология: новая феноменология во Франции и за ее пределами / Сост. С.А. Шолохова, А.В. Ямпольская. М.: Академический проект: Гаудеамус, 2014.
- Уорф Б.* Отношение норм поведения и мышления к языку // Новое в лингвистике. Вып. 1 / Под ред. В.А. Звегинцева. М.: Изд-во иностранной литературы, 1960. С. 135–168.

Литература

- Clark et al. 2015 – *Clark N.A., Heflin Th., Kluball J., Kramer E.* Understanding Music: Past and Present. Dahlonega: University of North Georgia Press, 2015.
- Covach, Boone 1997 – *Covach J., Boone G.* Understanding Rock. Essays in Musical Analysis. NY, Oxford: Oxford University Press, 1997. 219 p.
- Eggebrecht 2016 – *Eggebrecht H.H.* Understanding Music. The Nature and Limits of Musical Cognition. N.Y.: Routledge, 2016. 170 p.
- Fiske 2008 – *Fiske H.E.* Understanding Musical Understanding: The Philosophy, Psychology and Sociology of the Musical Experience. Lewiston; N.Y.: Edwin Mellen Press, 2008. 311 p.

- Huovinen 2011 – *Huovinen E.* Understanding Music // The Routledge Companion to Philosophy and Music / Ed. by T. Gracyk, A. Kania. N.Y.: Routledge, 2011.
- Scruton 2009 – *Scruton R.* Understanding Music. Philosophy and Interpretation. London, 2009.
- Tagg 1979 – *Tagg P.* Kojak – 50 seconds of television music: toward the analysis of affect in popular music. Göteborg: Musikvetenskapliga inst., Göteborgs univ Publ., 1979.
- Tighe, Dowling, 1993 – *Tighe T., Dowling W.J.* (Eds) Psychology and Music. The Understanding of Melody and Rhythm. NY: Psychology Press, 1993. 240 p.
- Yudkin, 2016 – *Yudkin J.* Understanding Music. Boston and others: Pearson Education, 2016.

References

- Clark, N.A., Heflin, Th., Kluball, J. and Kramer, E. (2015), *Understanding Music: Past and Present*, University of North Georgia Press, Dahlonega, USA.
- Covach, J. and Boone, G. (1997), *Understanding Rock. Essays in Musical Analysis*, Oxford University Press, New York, Oxford.
- EGGEBRECHT, H.H. (2016), *Understanding Music. The Nature and Limits of Musical Cognition*, Routledge, New York, USA.
- FISKE, H.E. (2008), *Understanding Musical Understanding: The Philosophy, Psychology and Sociology of the Musical Experience*, Edwin Mellen Press, Lewiston, New York.
- Huovinen, E. (2011), “Understanding Music”, Gracyk, T. and Kania, A. (eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Routledge, New York, USA.
- Scruton, R. (2009), *Understanding Music. Philosophy and Interpretation*, London, UK.
- Tagg, P. (1979), *Kojak – 50 seconds of television music: toward the analysis of affect in popular music*, Musikvetenskapliga inst., Göteborgs Univ Publ., Göteborg, Sweden.
- Tighe, T. and Dowling, W.J. (eds.) (1997), *Psychology and Music. The Understanding of Melody and Rhythm*, Psychology Press, New York, USA.
- Yudkin, J. (2016), *Understanding Music*, Pearson Education, Boston and others.

Информация об авторе

Елена В. Косилова, доктор философских наук, доцент, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия; 119234, Москва, Ленинские горы, учебно-научный корпус «Шуваловский»; implicatio@yandex.ru

Information about the author

Elena V. Kosilova, Dr. of Sci. (Philosophy), associate professor, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; Shuvalovsky building, Leninskie gory, Moscow, Russia, 119234; implicatio@yandex.ru

Творческая история
«Оправдания добра» Вл. С. Соловьева
Статья первая

Борис В. Межуев

*МГУ им. М.В. Ломоносова, ИНИОН РАН, Москва, Россия,
borismezhuev@yandex.ru*

Аннотация. Статья посвящена воссозданию истории «Оправдания добра» – основного труда Вл. Соловьева в третий период его творческой деятельности. Согласно концепции Е.Н. Трубецкого, Вл. Соловьев в 1890-е гг. радикально пересматривает свою философскую систему, в силу чего сочинения этого периода нельзя воспринимать в качестве продолжения ранних философских трудов. По мнению Э.Л. Радлова, радикального перелома в воззрениях Вл. Соловьева не было, и поэтому «Оправдание добра» следует считать развитием тех идей Вл. Соловьева, что были высказаны в двух его диссертациях. На основании систематического анализа статей Вл. Соловьева за 1894 г. в статье доказывается, что в определенном смысле правы оба исследователя. Вл. Соловьев начинает 1894 г. публикацией отдельных глав своей «Эстетики», еще мысля свою новую философскую систему как развитие прежней – «свободной теософии». Однако в конце того же года он приходит к убеждению, что более убедительным введением в его учение была бы автономная этика, основанная на систематическом анализе идеи добра. Определенный перелом в воззрениях философа в начале 1890-х гг. поэтому действительно можно зафиксировать.

Ключевые слова: Вл. Соловьев, русская религиозная философия, нравственная философия, метафизика, свободная теософия, эстетика, положительная религия

Для цитирования: Межуев Б.В. Творческая история «Оправдания добра» Вл. Соловьева. Статья первая // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2024. № 2. С. 29–45. DOI: 10.28995/2073-6401-2024-2-29-45

The creative history
of the “The Justification of good” by V.S. Solovyov
Article One

Boris V. Mezhuyev

*Lomonosov Moscow State University, INION RAS, Moscow, Russia,
borismezhuyev@yandex.ru*

Abstract. The article deals with the reconstruction of the history for the “The Justification of good” – the main work by V. Solovyov in the third period of his creative activity. According to the concept of E.N. Trubetsky, V. Solovyov radically revised his philosophical system in the 1890s, which is why the writings of that period cannot be perceived as a continuation of early philosophical works. According to E.L. Radlov, there was no radical change in the views of V. Solovyov and thereby “The Justification of good” should be considered a development of those ideas of V. Solovyov that were expressed in two of his dissertations. Based on a systematic analysis of V. Solovyov’s articles for 1894, the author proves that in a certain sense both researchers are right. V. Solovyov began the year 1894 with the publication of selected chapters of his “Aesthetics”, still thinking of his new philosophical system as a development of the earlier – of “free theosophy”. However, at the end of the same year, he comes to the conclusion that a more convincing introduction to his system would be an autonomous ethics based on a systematic analysis of the idea of good. A certain turning point in the philosopher’s views in the early 1890s can therefore really be fixed.

Keywords: Vl. Solovyov, Russian religious philosophy, moral philosophy, metaphysics, free theosophy, aesthetics, positive religion

For citation: Mezhuyev, B.V. (2024), “The creative history of the ‘The Justification of good’ by V.S. Solovyov. Article One”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Philosophy. Sociology. Art Studies” Series*, no. 2, pp. 29–45, DOI: 10.28995/2073-6401-2024-2-29-45

Концепция «трех периодов» Е.Н. Трубецкого, изложенная в его книге 1914 г. «Миросозерцание В.С. Соловьева», основывается на допущении, что «Оправдание добра» является не продолжением «Критики отвлеченных начал», а в совокупности с другими задуманными работами «третьего периода» радикально переделанным вариантом нравственной философии Вл. Соловьева, отменяющим ту концепцию, которая легла в основу «Критики». Э.Л. Радлов в своей книге «Владимир Соловьев. Жизнь и учение»¹ придерживался

¹ Радлов Э.Л. Владимир Соловьев. Жизнь и учение. СПб.: Образование, 1911. 266 с.

иной, альтернативной теории творчества философа: согласно этой теории, отказ от плана переиздания старых работ не был связан с проектом выпуска трех новых книг. После безуспешных усилий примирить русское православие с римским престолом мыслитель просто вернулся к философским занятиям и стал развивать прежнюю систему, к которой ранее он написал критическое введение в виде двух своих диссертаций.

Отказ от переиздания «Критики отвлеченных начал»

Радлов знал о желании своего друга в 1892 г. переиздать ранние работы. В письме к Радлову от 19 мая из Харькова Вл. Соловьев сообщал об этом намерении и мотивировал его в первую очередь финансовыми трудностями:

...сообщаю тебе следующее: более чем вероятно, что в непродолжительном времени я получу 10 000 р. за новое издание «Истории России» 1. 000 за свои три сочинения (новое издание «Кризиса западной философии», «Критики отвлеченных начал» и «Религиозные основы жизни»). Таким образом я не только «изглажу рукописание грех своих», но еще получу возможность «сам быв искушен и искушаемым помощи»².

Вероятно, далеко не случайно Радлов во введении к своей книге 1911 г. сообщал, что первая сумма – за переиздание трудов отца – была философом получена как раз в 1893 г., и именно это сделало возможным его «путешествие за границу с целью отдыха»³. Если предположить, что переиздание старых трудов было нужно Вл. Соловьеву исключительно с целью преодоления финансовых трудностей, то полученные за «Историю России» 10 тысяч решали проблему, и необходимость републикации старых сочинений теряла свою остроту. Е.Н. Трубецкой, как мы увидим, находил совсем другую причину отказа от выпуска старых работ, и, вероятно, он имел на это основание.

Как публикатор писем Вл. Соловьева, Э.Л. Радлов, разумеется, не мог не обратить внимания и на обсуждение той же темы – переиздания «Критики» в начале 1890-х – в переписке с Ф.Б. Гецем

² Соловьев Вл.С. Письма: В 4 т. Т. I. СПб.: Общественная польза, 1908. С. 245.

³ Радлов Э.Л. Указ. соч. С. 24.

(вошедшей во второй том собрания Писем), который, судя по ответным письмам Вл. Соловьева, высказывал ранее желание перевести «Критику отвлеченных начал» на немецкий язык. Как возможно переводчику его работ, Вл. Соловьев рассказывал Гецу более подробно, чем другим корреспондентам, о ходе работы над выпуском нового, переработанного, издания этой книги, которое и следовало использовать для перевода. «Что касается до перевода “Критики отвлеченных начал”, – писал философ своему корреспонденту ориентировочно 30 августа 1892 года (если верить публикатору), – то второе издание мною решено, но лишь с самыми необходимыми переменами. Не знаю, будет ли эта книга достойна немецкого перевода. На днях посоветуюсь кое с кем и пришлю Вам решительный ответ»⁴. Менее чем через две недели, 12 сентября, Вл. Соловьев сообщал тому же корреспонденту, что успел значительно переделать книгу, и она «готова к печати»:

Второе издание «Критики отвлеченных начал» готово к печати, и я буду посылать Вам корректурные листы. К сожалению, я не мог исполнить такой радикальной переделки, какой желал бы, но все-таки книга исправлена значительно и в этом виде может появиться перед немецкой публикой. О подробностях напишу при посылке первого листа⁵.

Затем в переписке с Гецем наступает почти двухлетний перерыв: о дальнейшей судьбе второго издания «Критики» Вл. Соловьев ничего не сообщает до 21 февраля 1895 г. Этим числом датировано письмо, в котором поселившийся в Финляндии, на озере Сайма, Вл. Соловьев информировал Геца о своем решении «вместо 2-го издания “Критики отвлеченных начал” издать «три более зрелые и обстоятельные книги»: «Нравственную философию», «Учение о познании и метафизику» и «Эстетику»⁶.

Все эти эпистолярные свидетельства несомненно были известны Радлову, но они, вероятно, не убеждали его в том, что Вл. Соловьев отказался от переиздания своих старых критических работ в связи с изменением своего мировоззрения. Э.Л. Радлов посвятил очень большой кусок своей книги доказательству того тезиса, что написание книги «Оправдание добра» не было следствием отвержения идей «Критики отвлеченных начал», и между этими рабо-

⁴ Соловьев Вл.С. Письма: В 4 т. Том II. СПб.: Общественная польза, 1909. С. 179.

⁵ Там же. С. 180.

⁶ Там же. С. 182–183.

тами отсутствовали серьезные противоречия: по мнению Радлова, в «Оправдании добра» Вл. Соловьев просто развивал взгляды, впервые сформулированные в его докторской диссертации. Биограф Вл. Соловьева был готов согласиться, что некоторые аспекты этического учения были пересмотрены философом в 1890-е гг. Вл. Соловьев, признавал Э.Л. Радлов, стал более критически относиться к нравственным учениям Канта и Шопенгауэра (о чем Вл. Соловьев открыто признавался в приложении к «Оправданию добра»), однако критика взглядов обоих этих мыслителей имела уже в докторской диссертации, и, по существу, этой критике и была посвящена та ее часть, что касалась этической проблематики. Легко фиксируемое противоречие между утверждением «зависимости» этики от метафизики в «Критике» и отрицанием этой «зависимости» в «Оправдании добра» Радлов посчитал просто «недоразумением». По мнению автора «Жизни и учения», обратившие внимание на это противоречие критики просто не учли наличия разных аспектов взаимоотношений этики с религией и метафизикой, они не поняли, что глубинная зависимость этики от религии не отменяет самостоятельности нравственной философии как науки.

Так как познанием идеального мира занята метафизика и теология, – писал Радлов, – то этика, конечно, зависит от «свободной теософии», но это не мешает нравственной философии быть самостоятельной областью знания, подобно тому, как цельность и единство мира не исключает возможности рассмотрения какой-либо одной категории явлений...⁷

Устранив, по его мнению, это мнимое противоречие, Радлов переходил к рассмотрению того, как в этическом учении Вл. Соловьева рассматривается вопрос о свободе воли, и следует признать, что в этом пункте он еще более запутывал читателя. «Для понимания нравственных явлений, – утверждал он вслед за Вл. Соловьевым, – необходимо лишь предположить существование так называемой нравственной свободы, доказанной фактически, нисколько не заботясь о метафизическом вопросе о свободе воли»⁸. В чем состоит отличие «фактического» от «метафизического» решения вопроса о свободе воли, Радлов не пояснял, равно как и не раскрывал такой загадки, почему этика могла считаться автономной от факта существования мира (что постулировал Вл. Соловьев

⁷ Радлов Э.Л. Указ. соч. С. 180.

⁸ Там же. С. 181.

во введении к своей работе), но при этом оставаться зависимой от так называемой естественной религии, то есть от того, что сам Вл. Соловьев в четвертой главе «Оправдания» называет словом «провидение».

Но вернемся к фактической стороне дела, то есть к тому вопросу, было ли решение приступить к написанию «Оправдания добра» следствием отказа от переиздания «Критики», причем отказа по принципиальным, теоретическим причинам. Радлов, как мы видели, этот факт упорно отрицал, Е.Н. Трубецкой на нем настаивал, и он ссылался в том числе на те обстоятельства жизни Вл. Соловьева, которые были ему известны.

Я отлично помню *внешний* повод этого возврата философа к первой любви его молодости. Вследствие распродажи его «Критики отвлеченных начал» он задумал выпустить ее вторым изданием. Он хотел посвятить это второе издание покойному Б.Н. Чичерину, с которым мне было поручено вести по этому предмету переговоры. Но, когда дело дошло до выполнения этого намерения, простая перепечатка «Критики отвлеченных начал» оказалась невозможной вследствие несоответствия этого произведения с изменившимися воззрениями его автора. Соловьев исправил всего четыре главы, касающиеся нравственной философии Канта, и поместил их в Приложении к «Оправданию Добра». В остальном потребовалось уже не исправление, а полная переработка⁹.

Вероятно, Е.Н. Трубецкой в этой полемике с Э.Л. Радловым был все-таки более прав: к личным воспоминаниям, приводимым им, следует добавить то обстоятельство, что Вл. Соловьев прежде, в период написания ранних работ, отказывался разделять этику, теоретическую философию и эстетику. Весь смысл его «свободной теософии» состоял в отрицании самого разделения добра, истины и красоты, которое выражается в отнесении этики, эстетики и теоретической философии к разным направлениям познания. Философ свидетельствовал об этой неразделимости вполне определенно в письме к А.А. Кирееву, опубликованном во втором томе Писем (оно было датировано публикатором, то есть самим Э.Л. Радловым, 1884 г.). Вл. Соловьев давал понять своему корреспонденту, что без обсуждения церковной проблематики он не может обсуждать теоретические вопросы и, в частности, выпускать сочинение по этике.

⁹ *Трубецкой Е.Н.* Мирозерцание В.С. Соловьева: В 2 т. Т. 2. М.: Медум, 1995. С. 41.

Вы мне советуете писать книгу *об этике*. Но ведь я этику не отделяю от религии, а религию не отделяю от положительного откровения, а положительное откровение не отделяю от *Церкви*. Ото заковыка!

И если мне нельзя свободно писать о церковной заковыке, то я не могу писать и об этике (курсив Вл. Соловьева)¹⁰.

На пути к автономной этике

Итак, вопреки уверениям Э.Л. Радлова, Вл. Соловьев, создавая труд по нравственной философии, должен был пересмотреть свой взгляд на этику как на отчужденное от цельного знания направление духовного познания человека, требующее (с целью восполнения данной односторонности) обязательного соотношения с эстетическими и теоретическими аспектами «свободной теософии». Возникает вопрос, что могло побудить Вл. Соловьева на столь радикальную переделку всей системы. Почему он действительно не мог дополнить «Критику отвлеченных начал» недостающими главами, касающимися вопросов красоты и теургии, и сразу перейти к более масштабным замыслам: сочинению об антихристе, библейской философии и пр.? Почему он делает шаг назад и возвращается к нравственной философии? На этот вопрос, очевидно, возможно несколько ответов, и мы выскажем в настоящей статье одну из вероятных версий.

Вне всякого сомнения, само возвращение к философским занятиям явилось следствием разочарования философа в возможности реализации своего главного общественного проекта – объединения церквей, которое для Вл. Соловьева должно было стать первым шагом на пути к созданию всемирной теократии. От самой идеи теократии философ, однако, в «Оправдании добра» не отказывался, что вынужден был признать и Е.Н. Трубецкой, отмечавший переходный характер этого сочинения.

В «Оправдании Добра» еще нет настоящего отречения от этой мечты, и постольку это произведение продолжает мысли срединного периода творчества Соловьева. Но вместе с тем здесь уже ясно чувствуются зародыши начинающегося разочарования¹¹.

«Разочарование», по мнению Трубецкого, проявилось в обосновании веротерпимости в правильном государственном устройстве,

¹⁰ Соловьев Вл.С. Письма. Т. II. С. 118.

¹¹ Трубецкой Е.Н. Указ. соч. Т. 2. С. 43.

что не вполне совпадало с тем идеалом теократии, который Вл. Соловьев начертил в работах второго, теократического, периода. Отметим, что утверждаемая Вл. Соловьевым «теократия» должна была быть в первую очередь «свободной»: в этом правильном устройстве удовлетворялись бы все разумные потребности человека. Ровно тот же принцип и лежал в основе идеи «Оправдания добра»: верно понятая нравственная идея оказывалась приложимой ко всем аспектам индивидуальной и социальной жизни человека, а правильно сформулированная нравственная философия, соответственно, наделялась способностью разрешать все этические противоречия, с которыми человек мог бы столкнуться в своей жизни. Согласно формулировке самого Вл. Соловьева, эта сторона идеи добра определялась таким критерием, как «полнота» – заметим, что именно к «полноте» воплощения нравственной идеи в общественной жизни и относился термин «оправдание», определившийся в качестве составной части названия соловьевской работы на самом последнем этапе ее написания¹².

Но вернемся к «теократии»: вне всякого сомнения, при написании этой работы Вл. Соловьев ни в коей мере не отказывается от этой идеи, о чем свидетельствует в первую очередь изначальный план труда по нравственной философии, очень важный для реконструкции замысла работы и его последующей эволюции. Вл. Соловьев составил этот план, вероятно, до начала публикации глав «Оправдания добра», но познакомил он с этим планом своего ближайшего друга и единомышленника С.Н. Трубецкого только 27 декабря 1894 г. Мы обнаруживаем этот план в письме Вл. Соловьева Трубецкому за это число, отправленном из финской Раухи [Борисова и др. 1993, с. 14–15]. Термин «теократия» фигурирует в этом плане трижды: в названиях или подзаголовках IX и X глав: «[Идеал свободной теократии]. Отвлеченный клерикализм и [ложная] мнимая теократия»; «Идеал свободной или истинной теократии». Обе главы (наряду с VIII главой «Государство и Церковь») должны были войти в третью часть книги: «Прикладная этика, или учение о применении нравственного начала к человеческому обществу». На самом деле Вл. Соловьев фактически написал соответствующие этим главам статьи, разместив их в 1895–1896 гг. в «Вестнике Европы». Однако в окончательный текст книги они не попали или, точнее, в книгу вошел лишь один небольшой фрагмент одной из этих статей – «Значение государства» (см. об этом: [Межуев 2020; Межуев 2021]). Причина отсутствия «теократиче-

¹² Соловьев Вл.С. Оправдание добра. Нравственная философия. М.: Типо-литография Д.А. Бонч-Бруевича, 1899. С. 18.

ского» раздела в финальной редакции книга состояла, по тогдашним признаниям самого Вл. Соловьева, в объективной невозможности – по цензурным причинам – высказываться в русской печати откровенно на тему о возможной унии русской Церкви с Римом. В вышеупомянутых двух статьях 1895–1896 гг. – «Значение государства» и «Византизм и Россия» – многие аспекты остались не проясненными, на что философу и указали оппоненты¹³.

При анализе соловьевского творчества следует, нам кажется, руководствоваться прежде всего доверием к словам автора. Изначально Вл. Соловьев собирался в своей книге высказаться о своем идеале теократии, однако нашел это невозможным в том числе по цензурным причинам и предпочел говорить только о том, что представлялось ему допустимым в рамках писанных и неписанных правил того времени. Вероятно, отчасти по той же самой причине Вл. Соловьев не решился продолжить свой цикл о «смысле любви», оформив его в виде труда в том направлении, которое он сам называл «мистической эстетикой». Нельзя исключить, что его представления на этот счет были настолько радикальными, точнее, они настолько выламывались из рамок общественных приличий того времени, что высказать эти мысли Вл. Соловьев мог решиться только при помощи своего рода философских эвфемизмов. Таким «эвфемизмом» и оказалась для философа «нравственная философия»: он обратился к ней по тем причинам, которые мы попытаемся восстановить чуть ниже. Но в каком-то смысле все эти размышления о стыде и аскетической нравственности являлись своего рода ироническим высказыванием, попыткой выразить на очень распространенном в тот момент языке этической проблематики те сюжеты, которые непосредственно выразить было невозможно, что во всяком откровенном разговоре завершилось бы скандалом и сделало бы неуместным содержательную дискуссию. «Автономная этика», во всяком случае в ее аскетическом компоненте, была для Вл. Соловьева неким «эзоповым языком», приемлемым, во-первых, для цензуры, во-вторых, для его ближайших соратников по философскому цеху, которым явно не по душе пришлось «Смысл любви» и которые с видимым напряжением ожидали дальнейших публикаций философа на эту тему, неудобную с точки зрения как религиозных, так и академических научных конвенций. Вл. Соловьев, задумав «Оправдание добра», решил говорить о том, о чем, как он считал, можно было говорить, не боясь прослыть ни еретиком, ни гностиком, ни скрытым папистом. И тем не менее и этот текст он

¹³ О возражениях А.А. Киреева и ответах Вл.С. Соловьева см. статью и публикацию М.В. Медоварова [Медоваров 2021].

нагружает скрытыми смыслами, роднящими его с той самой «мистической эстетикой», которую он в течение семи лет готовился, но не решался выпустить в свет.

Тем не менее есть основание полагать, что в течение 1894 г. в философском мировоззрении Вл. Соловьева произошел некий важный перелом, который проявился в пересмотре всей философской концепции всеединства и в обращении мыслителя именно к нравственной философии, причем в отрыве от положительной религии и метафизики. Напомним, что философ в самом начале этого года приступает к размещению в тех журналах, с которыми он сотрудничает, отдельных глав своего сочинения по эстетике. В «Вопросах философии и психологии» в первом выпуске за 1894 г. появляется финальная часть «Смысла любви», как мы предполагаем, сочинения, продолжавшего эстетический цикл Вл. Соловьева, начатый в том же издании в 1889–1890 годах статьями «Красота в природе» и «Общий смысл искусства»¹⁴. В январском выпуске «Вестника Европы» вышла статья «Первый шаг к положительной эстетике»¹⁵, которую сам философ в письме из Парижа к К.К. Арсеньеву от 18 ноября 1893 г. называл «переделанной главой из приготовленной к печати книги»¹⁶, – речь шла о главе из «Эстетики», которая создавалась философом осенью 1893 года во Франции и потом, судя по его многочисленным эпистолярным признаниям, хранилась в его архиве «наполовину написанной». Однако статья «Первый шаг к положительной эстетике», как мы считаем, отражала тот проект философии всеединства, своеобразным введением в который и была «Критика отвлеченных начал». Характерным признаком этой концепции мог бы считаться максимально возможный синтез различных направлений человеческой деятельности: в частности, искусства, науки и религии. Эти «отвлеченные нача-

¹⁴ Соловьев Вл. С. Смысл любви (статья пятая) // Вопросы философии и психологии. 1894. Кн. 21 (1). С. 81–96.

¹⁵ Соловьев Вл. С. Первый шаг к положительной эстетике // Вестник Европы. 1894. № 1. С. 294–302.

¹⁶ Соловьев Вл. С. Письма. Т. II. С. 89. Отметим, что этот номер журнала открывало стихотворение Вл. Соловьева «С Новым годом», под ним было указание о месте и дате его написания: «Париж, дек. 1893». В строках этого стихотворения содержалось довольно откровенное (и вполне прозрачное для всех знающих ситуацию) признание о том, что роковая любовь философа к С.М. Мартыновой (которая и вынудила его на отъезд за границу) осталась в прошлом: «Будем благодарны! Миновала чаша / Страсть перегорела, мы свободны вновь». Соловьев Вл. С Новым годом // Вестник Европы. 1894. № 1. С. 5.

ла», разделяющие «цельное знание» и «цельную жизнь», теоретически упраздняла «свободная теософия» Вл. Соловьева: наряду с «теократией» и «теургией» она выводила человечество к единому движению человеческого духа, которое философ в ранних работах назвал «свободной теофанией».

В «Первом шаге» Вл. Соловьев остро критиковал «эстетический сепаратизм» тех теоретиков искусства, кто полагал, что художественное творчество не должно служить общим целям развития человечества, что художник должен думать только об эстетически прекрасном, только о «красоте формы», и «для него нет ничего важнее на свете» этой красоты¹⁷. Вл. Соловьев находил подобную установку «унижающей» искусство и его творца, которому в этом случае отводилась бы роль фабричного рабочего, заботящегося лишь об одной детали, о «колесике часового механизма» и не имеющего никакого представления о «целях механизма»¹⁸. Не устраивало философа и допущение, что художник, преданный красоте, может служить предполагаемому «общему делу» бессознательно, что связь искусства и высшей «цели исторического развития» находится за пределами сознания творца художественного произведения. Вл. Соловьев пространно доказывал, что человек (и в том числе художник) имеет возможность составить «общее понятие» о направлении исторического развития, о той «предельной» величине, к которой несомненно и непрерывно приближаются *переменные* величины человеческого прогресса, хотя по природе вещей никогда не могут совпасть с нею»¹⁹. Для этого нужно только «обратиться за указаниями не к предвзятым мнениям и дурным инстинктам, а к тем выводам из исторических фактов, за которые ручается разум и свидетельствует совесть»²⁰. По мнению Вл. Соловьева, такой целью являлось укрепление солидарности между людьми всей планеты, и эта солидарность обеспечивалась в том числе процессом «собираения земель»: выражением «собираения земель» философ обозначал колониальный охват мира европейскими державами. Из этого можно заключить, что в конце 1894 г. философ пришел к выводу, что относительный сепаратизм «отвлеченных начал» допустим и даже необходим, что добро, истина и красота – это три автономные пути, которые сойдутся только в своей предельной точке, только при, как выражался философ в «Оправдании добра», «имманентном употреблении» разума и воли на каждом из них. Но возможен и другой вывод, который

⁴ Соловьев Вл.С. Письма: В 4 т. Том II. С. 179.

⁵ Там же. С. 180.

⁶ Там же. С. 182–183.

нам кажется более убедительным, что в 1894 г. философ поначалу пришел к заключению, что, условно говоря, гетерономную эстетику, руководствующуюся идеалом положительного всеединства и принципом всеобщей солидарности, следует предварить автономной этикой. Как предполагал философ, автономная нравственная философия на основании систематической экспликации идеи добра придет к тем самым выводам, которые могут быть положены в основание будущего искусства, или же того типа творчества, которое способно оказаться «выше» искусства.

Один существенный момент, на который следует обратить внимание – используемый Вл. Соловьевым в заглавии статьи термин «положительный». Это определение прямо отсылает ко второй главе докторской диссертации Вл. Соловьева, где философ проводит различие «положительных» начал и начал «отвлеченных»: разница состоит в том, что первые неотделимы от исповедуемой религии, а вторые являются продуктом деятельности разума.

Положительные начала, очевидно, только тогда могут иметь силу над сознанием, когда за ними признается непосредственно сверхчеловеческое происхождение, когда их настоящая, подлинная основа полагается в мире божественном, от которого они и получают свою санкцию; таким образом, эти начала имеют необходимо религиозный характер²¹.

Что касается «отвлеченных», или «отрицательных» начал, то, как пишет Вл. Соловьев, «будучи результатом собственной работы личного сознания, опираясь на исследование нашего разума, они не могут иметь и не требуют никакой высшей, сверхчеловеческой санкции». Проецируя это определение на «положительную эстетику», мы можем прийти к выводу, что таковая эстетика неотделима от ее религиозной задачи, реализация которой требует выхода за пределы того, что именуется «искусством». В «Оправдании добра» эпитет «положительный» встречается много раз, но либо в значении «позитивный» (в смысле не «отрицательный»), либо как синоним слова «конкретный» («положительное содержание»). Во введении к этой книге специально подчеркивается независимость

¹⁷ Соловьев Вл.С. Первый шаг к положительной эстетике... С. 296.

¹⁸ Там же. С. 296–297.

¹⁹ Там же. С. 297.

²⁰ Там же.

²¹ Соловьев Вл.С. Критика отвлеченных начал. М.: Университетская типография, 1880. С. 10.

этики от «положительной религии», то есть конкретной религии, а не религиозности вообще.

Иными словами, с нашей точки зрения, в начале 1894 г. философская деятельность Вл. Соловьева еще во многом является продолжением его оставленного в начале 1880-х проекта «свободной теософии», составной частью которого и должна была стать «положительная эстетика». Однако в течение 1894 г. философ меняет свою точку зрения и приступает к созданию новой системы – без разделения «положительных» и «отвлеченных» начал. В этом плане в каком-то смысле правы оба оппонента: и Радлов, и Евг. Трубецкой. В начале 1894 г. Вл. Соловьев действует еще в логике Радлова: он приступает к публикации глав своей «Эстетики», опираясь на выводы своей докторской диссертации как на своеобразное критическое введение в ряд последующих трудов. Но к его философской работе с конца 1894 г. приложима уже логика Евг. Трубецкого, справедливо увидевшего в «Оправдании добра» разрыв с «Критикой отвлеченных начал».

Что же могло произойти с Вл. Соловьевым в течение года, что он пересмотрел свою точку зрения на «свободную теософию»? Одно обстоятельство позволяет нам сузить временные интервалы для того перелома, который заставил философа оставить публикацию глав по эстетике и перейти к разработке «Оснований нравственной философии». В майском и июньском номерах «Вестника Европы» за 1894 г. Вл. Соловьев публикует две части своего развернутого исследования творчества поэта А.А. Голенищева-Кутузова «Буддийское настроение в поэзии», который в том же году выпустил два тома своих стихотворений и получил от Академии наук Пушкинскую премию²². В своем разборе поэзии А.А. Голенищева-Кутузова философ явно полемизировал со своим вечным оппонентом того времени – Н.Н. Страховым²³. Известный критик уже публиковал в газете «Русь» в мае 1884 г. свой отклик о стихо-

²² Соловьев Вл.С. Буддийское настроение в поэзии. I–VI // Вестник Европы. 1894. № 5. С. 329–346; VII–XII. № 6. С. 687–708.

²³ Из дневника учителя детей Л.Н. Толстого В.Ф. Лазурского известно, что Н.Н. Страхов был знаком со статьей Вл. Соловьева о А.А. Голенищева-Кутузове и обсуждал ее в присутствии хозяина Ясной Поляны в июле 1894 г.: как выразился сам Страхов, в этой беседе он «изливал злобу» на своего врага». Очевидно, что впечатление, произведенное этой статьей на критика, было весьма неблагоприятным, и он мог увидеть в ней новый личный выпад. См.: Дневник В.Ф. Лазурского // Литературное наследство. Т. 37–38; Л.Н. Толстой. Кн. 2. М.: Изд-во АН СССР, 1939. С. 466.

творениях гр. Кутузова, и он воспроизвел вновь свои впечатления и выводы в отчете о присуждении поэту Пушкинской премии. Этот отчет мог быть и неизвестен Вл. Соловьеву, но рецензию в «Руси» он наверняка читал, и ей он косвенно возражал в своем разборе, хотя на нее и не ссылался. Суждения двух мыслителей о поэзии Голенищева-Кутузова были прямо противоположными. В восприятии Страхова Голенищев-Кутузов – средний по своему лирическому таланту поэт, но он обретает силу в своих поэмах «Рассвет», «Дед простил» и «Слабые речи», поскольку выражает в них свою глубокую задушевную мысль – о преимуществе смерти над суетой жизни, превосходстве «отречения от страсти» над «увлечением страстью». Поэт доказывает, что «в смерти больше благодати и красоты, чем на жизненных радостях и стремлениях» людей. Эта мысль явно близка самому критику. Как пишет Страхов в заключении своей заметки 1884 г.:

...смерть имеет свою важность даже по сравнению с внешней и внутренней политикой. Размышлениям о смерти издавна приписывается особая сила и польза, они ведут нас в высокие области²⁴.

В восприятии Вл. Соловьева все обстоит совсем наоборот, для него судьба А.А. Голенищева-Кутузова – яркая иллюстрация к тезису, что слабая, ошибочная мысль – о том самом превосходстве «смерти» над «жизнью» – губит талант, обрекает даровитого поэта на творческое бесплодие.

Из собственного многолетнего опыта, – поэт должен сделать вывод, что его прежнее настроение, будучи бесплодным, не может быть истинным. А отсюда для него должна явиться нравственная необходимость перейти от отрицательного языческого взгляда к положительному, христианскому... <...> Я не хочу допустить, чтобы внушения эгоистического безучастия и мертвой косности действительно заглушили в душе нашего поэта голос лучшего сознания, говорящий о солидарности всех и о том, что его жизнь имеет положительный смысл в свободном движении к совершенной правде, с верою в ее окончательное торжество.

Философ завершает свой развернутый очерк о поэте-пессимисте призывом к нему выйти из затянувшегося на двенадцать

²⁴ *Страхов Н.Н.* Гр. А.А. Голенищев-Кутузов // *Страхов Н.Н.* Заметки о Пушкине и других поэтах. 2-е изд., доп. Киев: Типография И.И. Чоколова, 1897. С. 247.

лет творческого кризиса переходом «от религии смерти к религии воскресения», который мог бы стать «началом воскресения и для его поэтической деятельности»²⁵.

Статья «Буддийское настроение в поэзии», вне всякого сомнения, тематически и содержательно продолжает ход размышлений Вл. Соловьева в «Первом шаге к положительной эстетике»: вскрывающая причины творческого кризиса, постигшего талантливую литератора, философ развивает идею, что поэт должен руководствоваться верным представлением о смысле истории и конечной цели всего сущего, и усматривает эту цель во «всеобщей солидарности», или же «солидарности всех». Уклонение от этой цели приводит художественное творчество к последовательному, но неуклонному оскудению. Такой жесткий ригоризм в области эстетики, безусловно, требовал от философа четкой формулировки главных моральных максим и в том числе объяснения, почему правильно продуманная нравственная система ведет именно к солидарности людей, а не, скажем, к их разъединению, разделению по национально-государственным образованиям или культурно-историческим типам. Из «Критики отвлеченных начал» таких четких нравственных императивов не следовало: докторская диссертация Вл. Соловьева представляла собой критическую работу, и она была написана еще до сближения философа с либеральными кругами. Тем не менее требовать от поэтов выполнения нравственного долга и понимания судеб человечества Вл. Соловьев мог с полным основанием только в том случае, если бы он попытался создать целостную и непротиворечивую систему христианской этики и обосновать ее превосходство над этикой пессимистической, языческой или, условно говоря, «буддийской».

Так что один мотив – отложить на время «Эстетику» ради сочинения по нравственной философии у Вл. Соловьева несомненно был: без мощного этико-религиозного введения «положительная эстетика» с ее пафосом преодоления «искусства» (ради, вероятно, того, что символисты впоследствии назвали бы «жизнетворчеством») выглядела не слишком убедительно.

Источники

Лазурский В.Ф. Дневник // Литературное наследство. Т. 37–38. Л.Н. Толстой. Кн. 2. М.: Изд-во АН СССР, 1939. С. 443–509.

Радлов Э.Л. Владимир Соловьев. Жизнь и учение. СПб.: Образование, 1911. 266 с.

²⁵ *Соловьев Вл.С.* Буддийское настроение в поэзии. VII–XII. С. 708.

- Соловьев Вл.С.* Критика отвлеченных начал. М.: Университетская типография, 1880. 445 с.
- Соловьев Вл.С.* Смысл любви (статья пятая) // Вопросы философии и психологии. 1894. Кн. 21 (1). С. 81–96.
- Соловьев Вл.С.* Первый шаг к положительной эстетике // Вестник Европы. 1894. № 1. С. 294–302.
- Соловьев Вл.С.* Новым годом // Вестник Европы. 1894. № 1. С. 5.
- Соловьев Вл.С.* Буддийское настроение в поэзии. I–VI // Вестник Европы. 1894. № 5. С. 329–346; VII–XII. № 6. С. 687–708.
- Соловьев Вл.С.* Оправдание добра. Нравственная философия. М.: Типо-литография Д.А. Бонч-Бруевича, 1899. 615 с.
- Соловьев Вл. С.* Письма: В 4 т. Т. I. СПб.: Общественная польза, 1908. 289 с.
- Соловьев Вл.С.* Письма: В 4 т. Т. II. СПб.: Общественная польза, 1909. 374 с.
- Страхов Н.Н.* Гр. А.А. Голенищев-Кутузов // Страхов Н.Н. Заметки о Пушкине и других поэтах. 2-е изд., доп. Киев: Типография И.И. Чоколова, 1897. 281 с.
- Трубецкой Е.Н.* Мирозерцание В.С. Соловьева: В 2 т. Т. 2. М.: Медиум, 1995. 619 с.

Литература

- Борисова и др. 1993 – *Борисова И.В., Колеров М.А., Носов А.А.* К истории одной дружбы. В.С. Соловьев и кн. С.Н. Трубецкой // *De Visu*. 1993. № 8 (9). С. 5–23.
- Медоваров 2021 – *Медоваров М.В.* Полемика Владимира Соловьева и Александра Киреева о соединении церквей в 1897 году: хронология, контекст, источники // *Соловьевские исследования*. 2021. Вып. 3 (71). С. 22–63.
- Межуев 2020 – *Межуев Б.В.* «Значение государства» – византийская идея на страницах либерального журнала // *Соловьевские исследования*. 2020. № 3. С. 10–25.
- Межуев 2021 – *Межуев Б.В.* «Смысл войны» Вл. Соловьева и русское общество // *Вопросы философии*. 2021. № 2. С. 126–136.

References

- Borisova, I.V., Kolerov, M.A. and Nosov, A.A. (1993), “On the History of a Friendship by V.S. Solovyov and prince S.N. Trubetskoy”, *De Visu*, no. 8 (9), pp. 5–23.
- Medovarov, M.V. (2021), “The Dispute between Vladimir Solovyov and Alexander Kireev about the Unification of Churches in 1897. Chronology, Context, Sources”, *Solov'evskie issledovaniya*, no. 3 (67), pp. 22–63.
- Mezhuev, B.V. (2020), “‘The Meaning of State’ – the Byzantine Idea on the Pages of the Liberal Journal”, *Solov'evskie issledovaniya*, no. 3 (67), pp. 10–25.
- Mezhuev, B.V. (2021), “‘The Meaning of War’ by Vl.S. Soloviev and the Russian Society”, *Voprosy filosofii*, no. 2, pp. 126–136.

Информация об авторе

Борис В. Межуев, кандидат философских наук, МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия; 119234, Москва, Ломоносовский пр., д. 27, к. 4; borismezhuev@yandex.ru

Information about the author

Boris V. Mezhev, Cand. of Sci. (Philosophy), Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; bld. 27/4, Lomonosovskii Avenue, Moscow, Russia, 119234; borismezhuev@yandex.ru

УДК 1(091)(470)

DOI: 10.28995/2073-6401-2024-2-46-63

Имена коллективов в СССР.
Коллективные личности
в самовосприятии советского общества
(взгляд «философии имени» А.Ф. Лосева)

Рустем Р. Вахитов

*Уфимский университет науки и технологий,
Уфимской государственной нефтяной технической университет,
Уфа, Россия, Rust_R_Vahitov@mail.ru*

Анна Е. Родионова

*Башкирский государственный педагогический университет
им. М. Акмуллы, Уфа, Россия, aer1969@mail.ru*

Аннотация. Статья посвящена проблеме имен трудовых коллективов в советском обществе. Наличие у коллективов имен указывает на то, что люди этого общества воспринимали их как личности, ведь имя имеет только личность.

В качестве теоретико-методологической базы используются идеи философии мифа и философии имени А.Ф. Лосева. Согласно А.Ф. Лосеву, социализм – это общество, где абсолютизируется материальное производство. Человек понимается при социализме лишь как часть трудового коллектива, который является коллективной личностью, и именно он наделяет статусом личности отдельного человека. Посредством имени коллектива последний встраивается в социальную реальность, общается с другими коллективами и государством. В статье производится классификация имен коллективов, выдвигается предположение, что этот феномен представлял собой секуляризацию традиции именования храмов в русском православии.

Ключевые слова: личность, коллективная личность, советское общество, социализм, миф, имя, А.Ф. Лосев

Для цитирования: Вахитов Р.Р., Родионова А.Е. Имена коллективов в СССР. Коллективные личности в самовосприятии советского общества (взгляд «философии имени» А.Ф. Лосева) // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2024. № 2. С. 46–63. DOI: 10.28995/2073-6401-2024-2-46-63

© Вахитов Р.Р., Родионова А.Е., 2024

Names of collectives in the USSR.
Collective personalities
in the self-perception of soviet society
(the view of A.F. Losev's "philosophy of the name")

Rustem R. Vakhitov

*Ufa University of Science and Technology,
Ufa State Petroleum Technical University, Ufa, Russia,
Rust_R_Vahitov@mail.ru*

Anna E. Rodionova

*Bashkir State Pedagogical University named after M. Akmulla,
Ufa, Russia, aer1969@mail.ru*

Abstract. The article deals with an issue of the labor collectives' names in Soviet society. The fact that collectives have names indicates that the people of that society regarded them as personalities, because only a person can have a name.

The ideas of the philosophy of myth and the philosophy of the name created by AF Losev are used as a theoretical and methodological basis. According to AF Losev, socialism is a society where material production is absolutized. Under socialism, a person is understood only as part of a labor collective, which is a collective personality and it is precisely the entity which gives the status of the personality to an individual. Through the name of the collective, the latter is integrated into social reality, communicates with other collectives and the state. The article classifies the names of collectives, suggests that such a phenomenon represented the secularization of the tradition of naming churches in Russian Orthodoxy.

Keywords: personality, collective personality, Soviet society, socialism, myth, name, A.F. Losev

For citation: Vakhitov, R.R. and Rodionova, A.E. (2024), "Names of collectives in the USSR. Collective personalities in the self-perception of soviet society (the view of A.F. Losev's 'philosophy of the name')", *RSUH/RGGU Bulletin. "Philosophy. Sociology. Art Studies" Series*, no. 2, pp. 46–63, DOI: 10.28995/2073-6401-2024-2-46-63

Постановка проблемы

Одной из малоосознанных особенностей советского общества было обилие в нем имен коллективов. Свои собственные имена имели заводы (Автомобилестроительный завод имени И.А. Лихачева),

фабрики (Кондитерская фабрика имени Н.К. Крупской), университеты (Ленинградский государственный университет имени А.А. Жданова), институты (Уфимский авиационный институт имени Серго Орджоникидзе), метро (Московский метрополитен имени Лазаря Кагановича), библиотеки (Российская государственная библиотека имени В.И. Ленина), детские организации (Пионерская организация им. В.И. Ленина) и их подразделения (пионерская дружина им. Н. Гастелло), стройотряды (студенческий отряд имени С. Чекмарева), бригады (бригада токарей имени XXIII съезда партии) и т. д. Явление это было настолько распространенным, что даже стало предметом иронии в советской литературе: в «Двенадцати стульях» И. Ильфа и Е. Петрова упоминается «общезитие студентов-химиков имени монаха Бертольда Шварца» (как известно – изобретателя пороха).

Вместе с тем имя – принадлежность личности, а личность, как писал об этом А.Ф. Лосев в «Диалектике мифа», «...предполагает прежде всего самосознание, интеллигенцию. Личность этим именно и отличается от вещи»¹. При помощи имени к личности обращаются, вступают с ней в контакт, и наоборот – личность через свое имя открывает себя миру, другим личностям. Не-личность (например, стол, камень) имени не имеет, а имеет лишь название. Конечно, столы отличаются друг от друга, имеют индивидуальные особенности, но это не играет роли, тогда как в случае личности ее уникальность принципиально важна, и как раз она и отражается в имени. Таким образом, мы подошли к осознанию проблемы, которой посвящена наша статья. Присваивание коллективам (и прежде всего – трудовым коллективам) имен в рамках советской цивилизации недвусмысленно указывает на то, что людьми этой цивилизации они воспринимались как некие *коллективные личности*. Конечно, такое восприятие было интуитивным, бессознательным, так как официозная философия этого общества («исторический и диалектический материализм»), представлявшая собой вульгаризованный марксизм, не имела соответствующих категорий (попытка понять личность как сложное образование из нескольких тел была и у творческого марксиста Э.В. Ильенкова, но и это не было учением о личностях коллективов).

Между тем таковая концепция имелась и имеется у философии христианского платонизма, особенно в русской ее версии, представленной, например, А.Ф. Лосевым [Резниченко 2012; Оболевич 2014]. К тому же у А.Ф. Лосева есть и философия истории, в которой

¹ Лосев А.Ф. Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа». М.: Мысль, 2001. С. 97.

предлагается особая трактовка социализма и его мифа. Эти теоретические выводы русского философа и легли в основу нашей статьи.

Философия имени А.Ф. Лосева

В работе «Вещь и ее имя» русский философ, христианский неоплатоник Алексей Федорович Лосев подробно раскрывает значение имени. По Лосеву, «имя вещи есть орудие существенно (III) и лично-индивидуально (IV) смыслового и умного (II) общения с нею (I) всего окружающего ее»². Проще говоря, мы можем общаться с кем-либо (например, с другим человеком) только при помощи его имени. Чтобы заговорить, нужно как-то позвать собеседника, обратить на себя внимание, сказать слово, которое заставит его отозваться, то есть его имя. Это может быть не «паспортное имя», но слово, которое как-то отражает особенности этого человека, его роль для нас, с которой он может согласиться (вспомним анекдотический пример об именовании в очереди: «женщина с зонтиком, которая за мужчиной занимала», это и есть ее имя в данной конкретной очереди). Именно это имеет в виду Лосев, говоря о смысловом и умном общении, то есть об общении со смыслом, причем не обязательно истинным, глубинным, а с одним из слов смысла субъекта, который обращен к нам в общении в данной ситуации. При этом необходимо помнить, что именуемый должен согласиться с этим именем. Лосев пишет:

Вы назвали меня Алексеем – не только потому, что вы знаете, что это имя есть мое имя, мое собственное имя, но еще и потому, что я признаю его своим и что я, услышав от вас свое имя, так или иначе отвечаю вам и заговарю с вами³.

В нашем анекдотическом примере женщина должна согласиться с именованьем ее «женщиной с зонтиком».

Синтезом этих двух походов (именования и согласия на это имя) можно считать положение Лосева о том, что «имя вещи есть потенциальная умная энергия взаимоотношения вещи с ее окружающим»⁴. Итог лосевского анализа природы имени: «имя вещи есть предел ее смыслового самовыявления»⁵.

² Лосев А.Ф. Вещь и имя // Лосев А.Ф. Бытие. Имя. Космос. М.: Мысль: Рос. открытый ун-т, 1993. С. 821.

³ Там же. С. 827.

⁴ Там же. С. 837.

⁵ Там же. С. 845.

Отсюда видно то, о чем мы говорили в самом начале: имя есть не у всякой вещи, а лишь у тех, что являются личностями:

...имя вещи, если мы согласились, что оно есть самопонимание вещи, является, в общем итоге, – вещи как объективно-определенной и в повелительном откровении и самовыявлении данной личности. Другими словами, имя может быть только у такой вещи, которая есть 1) личность, 2) объективно-существующая, независимо от других вещей и самостоятельно⁶.

Лингвистическая интерпретация феномена имени собственного

Анализируя имена (в том числе – имена коллективов), следует учитывать и их лингвистический аспект. В лингвистике имеется подробно разработанная наука об именах – ономастика. Предметом изучения ономастики является оним (от др.-греч. ὄνυμα – ‘имя, название’) – слово, словосочетание или предложение, которое служит для выделения именуемого им объекта среди других объектов, его индивидуализации и идентификации⁷. Интересующий нас объект исследования называется в ономастике эргоним – «собственное имя делового объединения людей, в том числе союза, организации, учреждения, корпорации, предприятия, общества, заведения, кружка»⁸. В составных номинациях объединений людей лингвисты выделяют апеллятивную (нарицательную) и онимическую (собственную) части, например Московский (собственное) государственный университет (нарицательное) имени М.В. Ломоносова (собственное). Объект может менять нарицательную и собственную части (и для имен коллективов это особенно распространенное явление). Но изменение нарицательной части связано напрямую с изменением статуса, данного государством (так, институты превращались в свое время в академии и университеты). А вот перемена собственного имени отражает более существенные, внутренние изменения. К примеру, Университет дружбы народов с 1992 по 2023 г. не носил имя Патриса Лумумбы, и это несомненно было связано с изме-

⁶ Там же. С. 840.

⁷ Мезенко А.М. Теория имени собственного: Учеб. пособие / А.М. Мезенко, В.М. Генкин, А.Н. Деревяго; Под общ. ред. А.М. Мезенко. Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2022. С. 7.

⁸ Подольская Н.В. Словарь русской ономастической терминологии / Отв. ред. А.В. Супранская. 2-е изд. М.: Наука, 1988. С. 166.

нением внутренней политики государства. Постсоветская Россия, в отличие от СССР, сначала переориентировалась с вектора на страны «третьего мира» и антиколониализм на союз с Западом, теперь же победили противоположные тенденции. Итак, имена коллективов социально обусловлены, что проявляется в общественной оценке отдельных имен, «наличии у отдельных общественных групп любимых, нелюбимых и даже загубленных имен»⁹ и т. д.

Отметим, что лингвистический аспект исследований обычно в российской науке слабо связан с философским. Н.В. Подольская отмечает:

В ономастике используются лингвистические методы, поскольку она является лингвистической дисциплиной; иногда наблюдается их трансформация и специализация, вызванные особенностями материала и процессов; применяются также методы, имеющие научный характер: анализ, синтез, сравнение, обобщение¹⁰.

Мы постарались совместить лингвистические методы с методологией «философии имени» А.Ф. Лосева.

Понятие личности: индивидуальной и коллективной

К базисным понятиям нашего исследования относится не только «имя», но и «личность». Вначале мы уже писали, что, согласно А.Ф. Лосеву, личность предполагает самосознание. Но этого мало: «личность как некое самосознание была бы чисто умным существом, вне времени и истории»¹¹. Личность должна еще иметь внутреннее ядро и связанные с ним акциденции, внутреннее и внешнее (на это указывает само слово: русское «личность», как и латинское «персона», означает личину, маску, под которой есть естественное, подлинное лицо, лик). Личность предполагает наблюдение и самонаблюдение, образ внешнего обо мне и мой – о внешнем, а также их взаимопроникновение и отождествление. Личность, как говорит Лосев, «субъект-объектное взаимопознание», «выразительная категория»¹². Личность предполагает тело, которое – «живой лик души»¹³.

⁹ Мезенко А.М. Указ. соч. С. 32–33.

¹⁰ Подольская Н.В. Указ. соч. С. 80.

¹¹ Лосев А.Ф. Диалектика мифа. Дополнения к «Диалектике мифа» М.: Мысль, 2002. С. 97.

¹² Там же. С. 98.

¹³ Там же. С. 99.

По Лосеву, личность апофатична, в своих глубинах непознаваема и невыразима, но вместе с тем она только и делает, что выражает себя на разных уровнях: от физического, телесного до социального и духовного. Личность символична и даже мифична и одновременно с этим – исторична.

Наконец,

...личность, «я», есть субстанциальная осуществленность и реализация и познания, и чувства, и воли; тот их совершенно неразложимый и единичный носитель, который не есть ни одно из них, но который сразу воплощает их в некоем нерушимом идеальном единстве¹⁴.

Личность и общество – категории, взаимно предполагающие друг друга. Личность возможна только в обществе, и общество возможно только среди личностей. Личность несет на себе все свойства общества, и общество несет на себе все свойства личностей¹⁵.

«Понятие “личность” невозможно мыслить вне отношения с другим, то есть с человеком или с Богом» [Цепелева 2015, с. 195], – пишет Н.В. Цепелева. Для Лосева было важно противопоставление относительной и Абсолютной личности, человека и Бога. Другие русские мыслители, принадлежавшие к школе религиозной философии, восходившей к В.С. Соловьеву, подробно разработали проблематику коллективной личности. Интересно в связи с этим обратиться к небольшой работе Н.С. Трубецкого «От автора» (предисловие к книге «Проблемы русского самосознания»). Н.С. Трубецкой был одним из главных идеологов евразийства и писал от его имени:

Евразийство значительно углубляет и расширяет понятие личности, оперируя не только с частночеловеческой, но и с многочеловеческой, «симфонической», личностью. Так, личностью с евразийской точки зрения является не только отдельный человек, но и народ. Мало того, даже целая группа народов, создавших, создающих или могущих создать особую культуру, рассматривается как особая личность: ибо культура как совокупность и система культурных ценностей предполагает целесообразное творчество, а такое творчество предполагает личность, немыслимо без личности. Таким образом, наряду с частночеловеческими личностями существуют личности многочеловеческие – как частнонародные, так и многонародные¹⁶.

¹⁴ Лосев А.Ф. Личность и абсолют. М.: Мысль, 1999. С. 448.

¹⁵ Там же. С. 464.

¹⁶ Трубецкой Н.С. Наследие Чингисхана. М.: Аграф, 1999. С. 93.

Как видим, основанием для того, чтобы утверждать, что «кроме индивидуальных существуют еще коллективные личности», Трубецкой считал факт творчества. Личность для него – субъект творчества. В самом деле, мы же говорим, что народ – создатель песен, пословиц, анекдотов, частушек. Очевидно, что ту или иную частушку придумал конкретный человек, скорее всего, нам неизвестный. Но многократное «редактирование» ее различными исполнителями усовершенствовало ее и превратило в плод коллективного творчества. Хотя бы поэтому мы и можем говорить о народе как об авторе, творце, а значит, и своеобразной «личности». Эту проблему поставил еще В. фон Гумбольдт, который утверждал:

Языки можно считать творением народов и в то же время они остаются творением отдельных лиц... создания народа предшествуют созданиям отдельных лиц, хотя сказанное нами довольно ясно показывает, как тесно связаны между собою деятельность лиц и деятельность народов¹⁷.

Говоря более широко, Гумбольдт показал, что «в качестве субъекта творческой деятельности могут выступать: человечество, народ, отдельный человек, сила духа и – косвенным образом – сам язык»¹⁸. Передавая мысль Гумбольдта, А.А. Потебня подчеркивает именно личностный и творческий характер народов: «язык есть создание народов, которые следует представлять себе духовными единицами»¹⁹. А.А. Федоренко поясняет это так:

Слово, будучи плодом коллективного сознания, вбирает в себя в определенной степени весь интеллектуальный и духовный потенциал народа, так что его можно рассматривать в этом случае своеобразной максимой народного единения [Федоренко 2005, с. 15].

Возвращаясь к Н.С. Трубецкому, надо заметить, что его определение личности не противоречит определению, которое давал ей

¹⁷ Гумбольдт В. О различии организмов человеческих языков и о влиянии этого развития на умственное развитие человеческого рода. СПб., 1859. С. 34–35.

¹⁸ Цит. по: *Фещенко В.В.* Язык как творчество и творчество в языке: к истории лингвистической идеи // Критика и семиотика. 2012. Вып. 17. С. 88.

¹⁹ *Потебня А.А.* Полное собрание трудов: Мысль и язык / Подгот. текста Ю.С. Рассказова и О.А. Сычева, коммент. Ю.С. Рассказова. М.: Лабиринт, 1999. С. 35.

А.Ф. Лосев, так как сознание и самосознание – тоже творчество, сам процесс познания, как показал еще И. Кант – активный, а не пассивный процесс.

Коллективными личностями в этом смысле можно считать не только народы и цивилизации, как это делали евразийцы, но и трудовые коллективы, как воспринимало их советское общество.

Роль трудового коллектива в советском обществе и в его «мифе»

Коллектив и особенно – трудовой коллектив составлял центр социального бытия в СССР. Павел Кудюкин называет советские коллективы «производственными квазиобщинами» и пишет: «Жизнь большинства советских людей структурировалась их рабочим местом. Советское общество было чрезвычайно производственно-центричным» [Кудюкин 2012, с. 44]. С этим невозможно не согласиться. Советский человек в идеале всю свою жизнь должен был провести в одном трудовом коллективе, придя туда после окончания школы, техникума или вуза и уйдя через много десятилетий оттуда же на пенсию. Люди, менявшие рабочие места по своему собственному желанию, а не по требованию государства, презирались и именовались «летунами». За эти десятилетия, проведенные в окружении одних и тех же людей, человек обрастал не только деловыми, но и дружескими и иными связями, и фактически настоящая жизнь проходила на работе, а не дома. Александр Зиновьев тонко уловил это, говоря о коммунальном характере отношений в обществе «реального коммунизма». Он заявляет в книге «Коммунизм как реальность», что коммунальность «получает благоприятные условия в коммунизме и расцветает здесь пышным цветом»²⁰. Под коммунальностью он понимал

...отношения между людьми, вытекающие из самого того факта, что людей много и они вынуждены так или иначе сталкиваться друг с другом, общаться, распадаться на группы, подчинять, подчиняться. <...> В этом аспекте люди тоже совершают действия, но уже в интересах своих отношений внутри своего целого²¹.

Действительно, этим советское общество отличалось от общества капитализма, где люди тоже объединены в коллективы, но

²⁰ Зиновьев А.А. Коммунизм как реальность. Кризис коммунизма. М.: Центполиграф, 1994. С. 31.

²¹ Там же. С. 32.

отношения в коллективах подчинены деловому принципу, связаны с функциями производственной, учебной и т. п. деятельности коллектива. При капитализме «на работе» люди «делают деньги», а межличностному «общению ради общения» посвящают досуг, свободно избирая себе партнеров для него. В советском обществе, как уже говорилось, практически вся жизнь проходила в коллективе, на дом и семью приходился лишь «остаток суток», необходимый для сна. Человек, ставивший семью и дом выше интересов трудового коллектива, официально осуждался как «мещанин»²².

Эти реалии жизни в СССР подтверждали анализ социализма, который был дан А.Ф. Лосевым в «Дополнениях к “Диалектике мифа”» еще в конце 1920-х гг., при возникновении советского общества. Лосев рассматривал в этой своей работе «миф социализма», то есть специфическое мировоззрение социалистического общества, заставляющее людей действовать тем или иным образом. По Лосеву, суть этого мира – абсолютизация материального производства. «Производство – вот тот новый абсолют, который призван заменить либерально-гуманистического субъекта»²³, – пишет философ. Субъект производства, производительный класс, пролетариат, трудящиеся наделяются здесь атрибутами божества: «Производящий класс вечен, всеправеден, всемогущ, вездесущ, вседоволен, неизменяем, всеблаженен и т. д., и т. п.»²⁴, а труд воспринимается в этом мифе как волшебная магическая сила, которая обезьяну превращает в разумное существо – человека, а негодяя-преступника – в положительного, сознательного гражданина. При социализме производству, как пишет Лосев, «приписывается всеисцеляющая, всечеловечески-осчастливливающая, спасающая весь мир и чудотворная сила»²⁵.

Но отдельный человек здесь рассматривается как полноценная личность только в случае, если он влился в какой-либо коллектив и занимается вместе с другими производственной деятельностью. «Личность тонет в общей стихии своего инобытия, т. е. в стихии общества»²⁶, – пишет Лосев про социализм. Разумеется, Лосев не утверждает здесь, что при социализме человек перестает быть личностью. Человек перестает здесь воспринимать себя и других как личностей, если они оторвались от труда, материального производства. Замечательным подтверждением этого предположения является тот факт, что в советских лагерях заключенным присва-

²² Реальность, конечно, несколько отличалась от официальной схемы.

²³ Лосев А.Ф. Диалектика мифа... С. 494.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же. С. 493.

ивали номера и обращались к ним по номерам (между прочим, «Один день Ивана Денисовича» в авторской редакции назывался «Щ-854. Один день одного зэка»; Щ-854 – это номер Ивана Денисовича Шухова, главного героя повести). Показательно, что в эпоху перестройки номера у заключенных исчезают, и на рубы пришивают полоски с фамилией; условный «Щ-854» превратился в «осужденного Шухова», и так обстоит дело и в современных российских лагерях и колониях (см., напр. [Кучинский 1997]). Это понятно: пришли капиталистические отношения, а при капитализме каждый человек безусловно понимается как личность, независимо от того, хорош он или плох, трудится или пребывает в праздности; здесь личность просто отождествляется с индивидом (зато утеряно понимание коллективной личности, коллектив воспринимается просто как сумма индивидов-личностей).

Не будем забывать и о том, что, выйдя на свободу, советский бывший зэк обязательно трудоустраивался, становился членом советского коллектива, и ему снова возвращалось имя. Он вновь становился личностью (это неправда, что человек при социализме вообще никогда не воспринимался как личность!), но только потому, что на него распространялись теперь эманации личности более высокого порядка – личности коллектива, без причастности к которой и человек вновь терял «ореол личности».

Имена коллективов в СССР и христианская традиция именованья

На каком же основании мы можем утверждать, что коллектив тогда воспринимался как личность и что его название было его именем в вышеописанном смысле слова? Напомним, что Лосев характеризует личность как самосознающую интеллигенцию, или, говоря проще, сущность, обладающую самосознанием. Вспомним теперь повседневность советского коллектива. Огромную роль в его жизни играли разного рода собрания – профсоюзные, комсомольские, партийные, а также просто собрания трудового коллектива, «товарищеские суды», выборы партторгов, профторгов, членов месткома и т. д. На этих собраниях вырабатывалась точка зрения всего коллектива. Полагаем, это как раз и были манифестации *самосознания своеобразной «коллективной личности»*. Несмотря на то что членам коллектива часто все это казалось формальностью, напрасной тратой времени, на самом деле в ходе таких мероприятий люди начинали ощущать себя частью единого многоличностного, надындивидуального целого.

Другой формой манифестации личности трудового коллектива была, безусловно, его деятельность (своеобразное «трудовое творчество»), по успешности или неуспешности которой его оценивали государство и общество.

Эта коллективная личность, конечно, нуждалась в имени. Лосев пишет:

Имя есть всегда какая-то сила, направленность, стремление, обращение и обращенность. Имя по природе своей активно... Имя всегда есть как бы некие щупальцы, активно схватывающие жизнь и осознающие, оформляющие действительность²⁷.

Давая себе имя, коллектив заявлял о себе, претендовал на какое-то место в советской действительности.

Попробуем проиллюстрировать примерами, как советские трудовые коллективы заявляли о себе при помощи имени коллектива. При этом нам придется произвести классификацию этих имен, в ходе чего мы увидим принципы и закономерности такого именования.

Итак, предприятия и учреждения в советское время могли получить имя (и получали его).

1. В честь выдающегося деятеля в данной области, роль которого аналогична роли бога-покровителя ремесла у язычников или святого покровителя рода деятельности в христианстве (пример – Льнообъединение имени И.Д. Зворыкина в городе Кострома; Иван Дмитриевич Зворыкин (1870–1932) – русский и советский инженер, изобретатель быстроходной льнопрядильной машины для мокрого прядения льна, Герой Труда).

2. В честь революционных, партийных деятелей, деятелей международного левого движения, отношения к данному роду деятельности не имевших, но входивших в «коммунистические святцы» («Трёхгорная мануфактура» им. Ф.Э. Дзержинского) – старейшее московское текстильное предприятие).

3. В честь знаменитых людей, родившихся и живших в городе, где расположено предприятие или учреждение, носящее их имя – своеобразные «гении места» (Архангельский государственный педагогический институт им. М.В. Ломоносова).

4. В честь основателя или преобразователя к нынешнему виду (Высший литературно-художественный институт имени В.Я. Брюсова – создан в 1921 г. по инициативе В.Я. Брюсова, Кондитерская фабрика им. П.А. Бабаева до революции была фабрикой Абрико-

²⁷ Лосев А.Ф. Вещь и имя... С. 831.

сова, национализирована и превращена в советское предприятие революционером П.А. Бабаевым, получила название «фабрика им. рабочего П.А. Бабаева»).

5. В честь значимых мероприятий, событий, дат (Башкирский государственный университет им. 40-летия Октября).

6. В честь значимых организаций, которые тоже могли восприниматься как коллективные личности (Ленинградский Ордена Октябрьской Революции и Ордена Трудового Красного Знамени технологический институт имени Ленсовета).

7. В честь обобщенных персонажей, положительных с точки зрения идеологии (швейная фабрика «Большевичка», образована в 1924 г. на базе Ямской ватной фабрики, получила название «Большевичка» в 1926 г., Ленинградский «Пролетарский завод», Московский станкостроительный завод «Красный Пролетарий», Ярославская хлопчатобумажная фабрика «Красный перевал» (до 1922 г. – Норская мануфактура)).

Легко заметить, что существует преемственность и даже некоторый параллелизм между религиозной традицией (христианской и дохристианской) и советской традицией именованя заводов, фабрик, университетов и т. д. Не зря П. Кудюкин назвал советские трудовые коллективы «производственными квазиобщинами». Само это название указывает на генетическую связь их с дореволюционными русскими крестьянскими общинами, которые, напомним, долгое время совпадали с приходами церкви. В русском православии мы тоже видим именованя храмов в честь²⁸:

- 1) Христа, Богородицы, персонажей священной истории (храм Христа Спасителя);
- 2) святых – покровителей места и профессии (храм во имя святого священномученика Августина, архиепископа Калужского и Боровского, храм свщм. Татьяны при МГУ);
- 3) событий священной истории (Крестовоздвиженский храм, храм Рождества Богородицы).

Мы можем выдвинуть гипотезу, что выросшие в лоне православия русские люди переносили религиозные практики именованя храмов на именованя предприятий в советский период, которые также воспринимались как своеобразные «храмы труда» и их общины в силу псевдосакрального статуса труда в марксистской советской идеологии.

Интересно заметить также, что если право присвоить храму какое-либо имя давали высшие органы церкви (например, Синод),

²⁸ Храмы России: Список стандартизированных имен храмов. URL: <http://temples.ru/names.php> (дата обращения 25 марта 2024).

то в СССР это право предоставляло государство, но по запросам и пожеланиям представителей общественности. Так, в постановлении Совмина СССР от 22 февраля 1961 г. говорилось:

Идя навстречу многочисленным пожеланиям, выражаемым общественными организациями Советского Союза и зарубежных стран, и учитывая большое количество писем, поступающих в правительственные органы СССР с ходатайствами советских и иностранных граждан... в память о выдающемся деятеле национально-освободительного движения Африки, герое конголезского народа премьер-министре Республики Конго Патрисе Лумумбе... присвоить Университету дружбы народов в Москве имя Патриса Лумумбы²⁹.

В раннесоветские времена, впрочем, были случаи обращений и к самим носителям этих имен. В 1922 г. правление Вятского пединститута, отражая желание всего коллектива, обратилось к В.И. Ленину с просьбой согласиться на присвоение имени Ленина институту. 4 ноября 1922 г. Ленин сначала через Крупскую (глава государства был уже тяжело болен), а потом и телеграммой такое согласие дал. Институтцы восторженно ответили:

Дорогой Владимир Ильич... мы, институтцы, даем тебе честное пролетарское слово отдать все силы на то, чтобы сделать институт достойным твоего светлого гения. Мы посылаем тебе открытое письмо с описанием наших работ и нашего настроения, а правлению института поручаем лично тебе сделать доклад о работе института.

И, действительно, и Ленин, и Крупская затем следили за работой института, заказывали и читали отчеты, приглашали его руководителей к себе в Горки. Институтцы называли Владимира Ильича «идейным шефом института»³⁰.

Имелись примеры иного рода, когда сам Ленин или представители его секретариата отказывали трудовым коллективам в праве носить имя Ленина. В 1923 г. в управление делами Совнаркома обратился ректор Казанского университета проф. Чебоксаров с просьбой присвоить университету имя Ленина. 28 марта ему отве-

²⁹ Постановление Совмина СССР от 22 февраля 1961 г. № 156. URL: <https://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&base=ESU&n=35840#04341492416963518> (дата обращения 25 марта 2024).

³⁰ Полвека в пути. Кировский государственный педагогический институт им. В.И. Ленина, 1918–1968. Киров: Киров. гос. пед. ин-т им. В.И. Ленина, 1970. С. 38–44.

тили со ссылкой на Л.А. Фотиеву – секретаря Ленина, что считают это нецелесообразным, «принимая во внимание то состояние университета, в котором он находится в настоящее время», и отмечая, что «как состав профессуры, так и общая работа находятся далеко не на высоте»³¹.

Это проливает свет на смысл присвоения коллективам имени Ленина, а также вообще революционеров и создателей советского государства. На уровне интуиции советские люди понимали это так, что сами фигуры «советской священной истории» управляют их коллективом, да и страной в целом (и в то же время являются образцами для членов коллектива, и иные коллективы этого недостойны). Не будем забывать, что в праздничные дни парады проводились перед склепом с телом Ленина, на крыше которого была трибуна, где стояли здравствовавшие вожди как инкарнации самого Ленина. Это заставляет вспомнить обычай Византийской империи (к которой возводили свою модель власти русские цари). Во дворце базилиевса в Константинополе было два трона: по праздникам император сидел на левом, а на правом лежало Евангелие как символ Самого Христа, невидимо управляющего империей. По будням это место занимал базилиевс как земной наместник Христа [Райс 2006, с. 27]. На этом примере мы лишний раз убеждаемся, насколько советское общество было пронизано неосознаваемыми религиозными интенциями.

Наконец, показательно, что в 1957 г. Президиум Верховного Совета СССР принял специальный указ, запрещающий «присваивать краям, областям, районам, городам и другим населенным пунктам, предприятиям, колхозам, учреждениям и организациям имена государственных, политических деятелей, деятелей науки и культуры при их жизни»³². Очевидно, что это делалось в рамках борьбы с культом личности И.В. Сталина, дабы предупредить попытки других вождей и их «угодников» «прославиться при жизни», но не будем забывать, что по христианской традиции святым и покровителем каких-либо людей и занятий человек может считаться только после смерти.

³¹ Телеграммы конференций и собраний различных учреждений и организаций об избрании В.И. Ленина почетным председателем и переписка о присвоении имени Ульянова-Ленина Казанскому государственному университету. Описи. 1923. Фонд: СНК РСФСР // Президентская библиотека. URL: <https://www.prilib.ru/item/855803> (дата обращения 25 марта 2024).

³² Постановление Совмина СССР от 22 февраля 1961 г. № 156.

Заключение

Подведем итог. Коллектив, и прежде всего – трудовой коллектив, в советском обществе воспринимался как своеобразная личность, которая имеет свое имя. Это имя – орудие общения коллективной личности:

- 1) с личностью того, в честь кого коллектив назван (например, Ленина, который интуитивно рассматривается здесь и как незримый руководитель, и как член коллектива, являющий собой образец для подражания со стороны других членов);
- 2) с другими коллективными личностями (в том числе с теми, что носят то же имя);
- 3) с государством (которое не личность, но его ядро составляет другая коллективная личность – «партия как ум, честь и совесть нашей эпохи»);
- 4) с индивидуальными личностями, составляющими данный коллектив или могущими в него влиться (например, студентами-практикантами).

Предвидим возражение, что в капиталистическом обществе имеются тоже именованные трудовые коллективы, например туристическое агентство Кука, заводы Форда и т. д. На наш взгляд, это внешне похожие, но по сути несопоставимые явления. Завод Форда именуется так, потому что он был создан изобретателем и промышленником Генри Фордом (1863–1947), то есть он – как бы продолжение его индивидуальной личности. Работники этого завода, как нам представляется, все же не складываются в коллективную личность, потому что они не ассоциируются с его создателем, не являются его «продолжением». Мы уже упоминали о том, что, на наш взгляд, общество капитализма вообще не знает понятия «коллективная личность», это общество индивидуалистов, для которых существуют лишь индивидуальные личности. В нем, конечно, есть трудовые объединения, которым можно приписать «коллективную волю» (например, профсоюзы), но здесь мы имеем лишь совпадение интересов индивидов, а не возникновение нового качества. Завод же Ленина при социализме назывался так не потому, что его создал Ленин, не потому что его работники добровольно объединились ради общего интереса, связанного с выгодой каждого, а потому что они должны быть вместе ради высшей цели, и имя Ленина выступало как сгусток творческой энергии, наделявшей статусом личности всех, кто на заводе трудился.

Просим рассматривать нашу работу как постановку проблемы. Исследования имен коллективных личностей при социализме еще впереди.

Источники

- Гумбольдт В. О различии организмов человеческих языков и о влиянии этого развития на умственное развитие человеческого рода. СПб., 1859. 366 с.
- Лосев А.Ф. Бытие. Имя. Космос. М.: Мысль, Российский открытый университет, 1993. 958 с.
- Лосев А.Ф. Диалектика мифа. Дополнения к «Диалектике мифа» М.: Мысль, 2001. 558 (1) с.
- Зиновьев А.А. Коммунизм как реальность / Кризис коммунизма. М.: Центрполиграф, 1994. 494 (1) с.
- Трубецкой 1999 – Трубецкой Н.С. Наследие Чингисхана. М.: Аграф, 1999. 560 с.

Литература

- Кудюкин 2012 – Кудюкин П. Производственная квазиобщина как центр жизненного мира // СССР: жизнь после смерти / Под ред. И.В. Глущенко, Б.Ю. Кагарлицкого, В.А. Куренного. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2012. С. 44–54.
- Кучинский 1997 – Кучинский А.В. Преступники и преступления. Законы преступного мира. Побег, тюремные игры. URL: <https://info.wikireading.ru/15103> (дата обращения 25 марта 2024).
- Оболевич 2014 – Оболевич Т. От имяславия к эстетике. Концепция символа Алексея Лосева: Историко-философское исследование / Пер. с польск. Е. Твердисловой. (Серия «Философия и наука») М.: ББИ, 2014. 443 с.
- Райс 2006 – Райс Т.Т. Византия: быт, религия, культура. М.: Центрполиграф, 2006. 253 с.
- Резниченко 2012 – Резниченко А.И. О смыслах имён: Булгаков, Лосев, Флоренский, Франк et dii minores. М.: РЕГНУМ, 2012. 416 с.
- Федоренко 2005 – Федоренко А.А. Проблема взаимосвязи языка и народа в творчестве А.А. Потебни и Н.С. Трубецкого (историко-философский анализ): Автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 2005. 15 с.
- Цепелева 2015 – Цепелева Н.В. Онтогносеологические аспекты учения о личности А.Ф. Лосева // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 9 (59). Ч. II. С. 194–197.

References

- Fedorenko, A.A. (2005), *The issue of the relationship between language and people in the works of A.A. Potebnia and N.S. Trubetskoy (historical and philosophical analysis)*, Abstract of the PhD dissertation, Moscow, Russia.
- Kuchinsky, A.V. (1997), *Prestupniki i prestupleniya. Zakony prestupnogo mira. Pobegi, tyuremnye igry* [Criminals and crimes. Laws of the underworld. Escapes, prison

- games], available at: <https://info.wikireading.ru/15103> (Accessed 25 March 2024).
- Kudyukin, P. (2012), "Industrial quasi-community as the center of the life world", Glushchenko, I.V., Kagarlitsky, B.Yu. and Kurenny, V.A. (eds.) *SSSR: zhizn' posle smerti* [USSR. Life after death], Izd. dom Vyshei shkoly ekonomiki, Moscow, Russia, pp. 44–54.
- Obolevich, T. (2014), *Ot imyaslaviya k estetike. Kontseptsiya simvola Alekseya Loseva. Istoriko-filosofskoe issledovanie* [From name worship to aesthetics. The concept of the symbol by Alexey Losev. Historical and philosophical research], BBI, Moscow, Russia.
- Reznichenko, A.I. (2012), *O smyslakh imen: Bulgakov, Losev, Florenskii, Frank et dii minores*. [On the Meanings of Names: Bulgakov, Losev, Florensky, Frank et dii minores], REGNUM, Moscow, Russia.
- Rice, T.T. (2006), *Vizantiya: byt, religiya, kul'tura* [Everyday Life in Byzantium. Religion, Culture], Tsentrpoligraf, Moscow, Russia.
- Tsepeleva, N.V. (2015), "Ontognoseological aspects of the doctrine of personality by A.F. Losev", *Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice*, no. 9 (59), part II, pp. 194–197.

Информация об авторах

Рустем Р. Вахитов, кандидат философских наук, Уфимский университет науки и технологий, Уфа, Россия; 450072, Россия, Уфа, ул. Заки Валили, д. 32;

Уфимский государственный нефтяной технический университет, Уфа, Россия; 450064, Россия, Уфа, ул. Космонавтов, д. 1; Rust_R_Vahitov@mail.ru. ORCID ID: 0000-0001-9161-0899

Анна Е. Родионова, кандидат филологических наук, Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы, Уфа, Россия; 450000, Россия, Уфа, ул. Октябрьской революции, д. 3а; aer1969@mail.ru; ORCID ID: 0000-0002-9374-5989

Information about the authors

Rustem R. Vahitov, Cand. of Sci. (Philosophy), Ufa University of Science and Technology, Ufa, Russia; bld. 32, Zaki Validi Street, Ufa, Russia, 450072;

Ufa State Petroleum Technical University, Ufa, Russia; bld. 1, Kosmonavtov Street, Ufa, Russia, 450064; Rust_R_Vahitov@mail.ru; ORCID ID: 0000-0001-9161-0899

Anna E. Rodionova, Cand. of Sci. (Philology), Bashkir State Pedagogical University named after M. Akmulla, Ufa, Russia; bld. 3a, Oktyabrskoi revolyutsii Street, Ufa, Russia, 450000; aer1969@mail.ru; ORCID ID: 0000-0002-9374-5989.

УДК 1(091)(470); 2(008)(001); 1(091):7
DOI: 10.28995/2073-6401-2024-2-64-76

«Тут вопрос о всей культуре»
Статья Л.П. Карсавина «Об актере и театре»
и сопутствующие ей темы

В.И. Шаронов

*Западный филиал Российской академии народного хозяйства
и государственной службы, Калининград, Россия,
sharonovi@gmail.com*

Аннотация. Статья посвящена малоизвестному тексту Л.П. Карсавина, опубликованному в журнале «Балтийский альманах» в мае 1928 г. Несмотря на кажущуюся краткость, текст Л.П. Карсавина «Об актере и театре» вобрал в себя многие биографические обстоятельства биографии автора, общественные дискуссии, которые определили взгляды и оценки Карсавина на зрелищное искусство, литературу и радикальные изменения в современной культуре. Изучение этих во многом деталей и связей, прямых и скрытых намеков, содержащихся в статье, позволяет нам лучше понять философские взгляды автора и особенности его личности.

В приложении дается комментированная републикация редкой карсавинской статьи.

Ключевые слова: Л.П. Карсавин, А.М. Ремизов, М.И. Цветаева, театр, искусство актера, опера, цирк, кинематограф

Для цитирования: Шаронов В.И. «Тут вопрос о всей культуре». Статья Л.П. Карсавина «Об актере и театре» и сопутствующие ей темы // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2024. № 2. С. 64–76. DOI: 10.28995/2073-6401-2024-2-64-76

“Here is a question about the whole culture”.
L.P. Karsavin’s article “On the Actor and the Theatre”
and related themes

Vladimir I. Sharonov

*Western branch of the Russian Academy of National Economy
and Public Administration, Kaliningrad, Russia,
sharonovi@gmail.com*

Abstract. The article deals with a little-known text by L.P. Karsavin published in the journal “Baltic Almanac” in May 1928. Despite its apparent

© Шаронов В.И., 2024

brevity, L.P. Karsavin's text "On the Actor and the Theatre" absorbed many biographical circumstances of the author's biography, public discussions that determined Karsavin's views and assessments of spectacular art, literature, and radical changes in contemporary culture. The study of those largely details and connections, direct and hidden hints given in the article, allows us to better understand the author's philosophical views and the peculiarities of his personality.

The appendix contains a commented republication of the Karsavinian article.

Keywords: L.P. Karsavin, A.M. Remizov, M.I. Tsvetaeva, theater, actor's art, opera, circus, cinema

For citation: Sharonov, V.I. (2024), " 'Here is a question about the whole culture'. L.P. Karsavin's article 'About the Actor and the Theatre' and related themes", *RSUH/RGGU Bulletin. "Philosophy. Sociology. Art Studies" Series*, no. 2, pp. 64–76, DOI: 10.28995/2073-6401-2024-2-64-76

Понятие «симфоническая личность» – одно из ключевых для Льва Карсавина: таковым было его мировосприятие и мысль, вмещавшие в себе самые разные тематические координаты и противоречия, обобщенные размышления и конкретные обстоятельства жизни. Это особенно проявилось не только в больших работах, касавшихся интимных сторон его биографии, но и в коротком тексте статьи «Об актере и театре» (1928). Тема подлинности искусства для Карсавина очень личностна, ведь театр был частью его жизни от рождения.

В отличие от своей сестры, написавшей большую автобиографическую книгу «Театральная улица», Лев Платонович не любил рассказывать дочерям истории периода своего взросления, утверждая, что «все забыл»¹. Его старшая дочь Ирина считала, что причиной был вздорный характер деда – Платона Константиновича, его склонность к позерству и нелепым выдумкам о себе, в том числе о своих благородных корнях [Шаронов 2017]. Он мог грубо потребовать от жены: «Баба, чаю!» или кулаком отправить чашку на пол, если она была налита не «с шапкой», как он того хотел². Ирина Львовна вспоминала: «Папа раз изображал мне, как артист ссорится

¹ Карсавина И.Л. Дневник «Что я знаю о своей семье... 1983–1984» // Vilniaus universiteto bibliotekos rankraščių skyrius (Отдел хранения рукописей Вильнюсского университета). Ф. 138. Ар. 59.

² Там же.

с женой из-за разбитой лампы и, воздевая руки к небу, вопиет, что этой лампой владел еще прадед, который и т. д.»³.

Неприятие актерской фальши не означало, что Карсавин отвергал для себя самого роль, игру, образ. Напротив, он последовательно и тщательно создавал свое alter ego, для чего в анкетах стал указывать не исторически малозначимый фактический день рождения 30 ноября [Нилогов, Богданова 2017], а 1 декабря – совпадавший с началом Тридентского собора⁴. Лев Платонович даже свою мать убеждал, что родился не семимесячным, а нормальным⁵.

Отзывы современников о непростом характере Льва Платоновича, его способности легко обидеть, стремлении возвыситься в споре над человеком и т. д. [Свешников 2009] свидетельствуют о том, что он преуспел в освоении избранного образа. Окружающим было невдомек, что таким образом он прятал свою чрезвычайную ранимость и хрупкость личности, но об этом знали самые близкие к Карсавину люди.

Ирина Львовна считала, что отцу была свойственна стыдливость чувств и боязнь быть неправильно понятым, а о себе самом он если и сообщал нечто важное, то насмешливо, иронично, даже шутовски⁶. Муж его средней дочери Марьяны П.П. Сувчинский считал Карсавина самым чистым и добрым человеком из всех встреченных за долгую жизнь, но тут же признавался, что воспринимает его человеком «недоделанным» и «по-детски слабым»⁷. В своей склонности к болезненной рефлексии, неврастении, перепадам настроений не раз признавался Сувчинскому и сам Лев Платонович⁸.

³ Письмо И.Л. Карсавиной к А.А. Ванееву от 21.06.1955 г. // Письма Карсавиной Ирины Львовны, дочери философа Л.П. Карсавина (Вильнюс, пос. Явас), А.А. Ванееву / Центральный гос. архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб). Ф. Р-1012. Оп. 1. Ед. хр. 71.

⁴ Автобиография Л.А. Карсавина (позднее 1912 г.), автограф, 5 л. (1 конверт) // Архив рукописного отдела Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (ИРЛИ РАН). Ф. 377. Оп. 7. Ед. хр. 1731.

⁵ Письмо С.Л. Карсавиной к А.А. Ванееву 22.01.1956 г. // Письма Карсавиной Сусанны Львовны, дочери философа Л.П. Карсавина (Вильнюс, г. Каунас), А.А. Ванееву // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-1012. Оп. 1. Ед. хр. 72.

⁶ Письмо И.Л. Карсавиной к А.А. Ванееву от 26.06.1955 г. // Там же. Ед. хр. 71.

⁷ П.П. Сувчинский – М.В. Юдиной. 12 марта 1962 г. // Юдина М.В. Дух дышит, где хочет. Переписка 1962–1963 гг. М.: РОССПЭН, 2010. С. 62.

⁸ Письма Л.П. Карсавина П.П. Сувчинскому от 29.07.1925 г.; от 30.08.1925 г.; от 20.01.1926 г.; от 01.02.1926 г.; от 12.02.1928 г.; от 27.02.1928 г. //

В первые два года в университете (1901–1903 гг.) Карсавин подрабатывал в Александринском театре «интеллектуальным статистом», как называли тогда студентов, набранных для массовок. Этот период был отмечен в театре премьерой «Ипполита» по трагедии Еврипида и тем, что перед началом спектакля автор перевода Д.С. Мережковский прочитал доклад о новом значении древней трагедии.

В статье Карсавина бросается в глаза резкость его оценок, особенно по отношению к концертам, составленным из разных номеров, где заметно отсутствие целостности, стремление угодить вкусу разных зрителей. Многие годы погружаясь в ткань средневековой культуры, сам он настроил свой вкус по поэзии Горация, Катулла, Франциска, Данте, Боккаччо, Иоанна Креста, et cet, и поэтому он сближает «толпу обыкновенную» с «толпой ценителей» и «толпой интеллигентной». Благодаря феноменальной памяти Лев Платонович легко и часто использовал строчки из мировой и русской поэзии в своих частных письмах, но популярность у публики новинок современных авторов чаще была для него поводом оценить их критически.

О степени взыскательности Карсавина можно судить, например, по оценкам творчества А.М. Ремизова: «На мое чувство он просто... претенциозная бездарь, занимающаяся плагиатами»⁹. О М.И. Цветаевой, назвавшей Ремизова «живой сокровищницей русской души и речи»¹⁰, Лев Платонович написал так: «Это что-то распущенное, но еще дебело мещанское: герань не герань, а какой-то цветочек с фуксином»¹¹.

У цветаевских поклонников есть все основания считать эту оценку несправедливой, но возмущение не может отменить факта, что к 1928 г. Карсавин был хорошо знаком с М.И. Цветаевой

Архив Дома русского зарубежья им. А.И. Солженицына (ДРЗ). Коллекция В.Е. Аллоя. Оп. 1. Ед. хр. 42.

Письма получены благодаря любезной помощи К.Б. Ермишиной. Далее ссылки на письма Карсавина Сувчинскому из данного фонда для краткости отмечены: «ДРЗ».

⁹ Письмо Л.П. Карсавина к П.П. Сувчинскому от 10.03.1926 г. // ДРЗ.

¹⁰ *Цветаева М.И.* <Ответ на анкету журнала «Своими путями»> (1925) // Цветаева М.И. Собр. соч.: В 7 т. Т. 4: Воспоминания о современниках. Дневниковая проза. М.: Эллис Лак, 1994. С. 619.

¹¹ Письмо Л.П. Карсавина к П.П. Сувчинскому от 10.03.1926 г. // ДРЗ. Сравнение с фуксином содержит несколько намеков Карсавина: этот реагент был одним из первых искусственных красителей ткани, ядовитым и крайне нестойким к свету.

и С.Я. Эфроном, и они нередко были гостями его дома в Кламаре. А слова о мещанском характере творчества Цветаевой ведут прямо к воспетому ею образу Сонечки:

Марина, так любя ваши стихи, я бе-зумно, бе-зумно, безнадежно, безобразно, позорно, люблю – плохие. О, совсем плохие! <...> Которых никто не писал и все – знают. Стихи из Чтеца-декламатора¹².

Всевозможные сборники с таким названием формировали вкусы не одного поколения русской публики. Из одного такого Карсавин и воспроизвел четверостишие про Марфушеньку, в оригинале возжелавшую «Жузьель смотреть»¹³. Но он негодует не на глупую купчиху, а на изнанку демократизации культуры и опошление искусства, вымывание вкусового аристократизма, если у актера нет стремления возвышать себя и зрителя. Если посещение драмы для человека, имеющего понятие о подлинности, становится подвигом, значит, театр стал источником разложения личности, общества и всей культуры.

Разумеется, все эти процессы происходили не одновременно, Карсавин наблюдал их годами, а потому позволительно «прочитать» статью «Об актере и театре» и в координатах первых трех месяцев его жизни в Каунасе. Современному человеку, привыкшему видеть в европейских столицах сходный уровень бытовой обустроенности и культурной насыщенности, трудно представить пропасть, разделявшую в 1928 г. оставленный Карсавиным многомиллионный Париж и небольшой город с неполными ста тысячами населения. Власти жили надеждами на возвращение Вильнюса в качестве столицы Литвы, Каунас воспринимался как столица временная, по причине чего зданий, подобающих главному городу страны, не строили, приспособлявая старые¹⁴. Центральных водопровода и канализации еще не было, по улицам горожан возила конка¹⁵. Богатством культурной жизни, в том числе русской диас-

¹² *Цветаева М.И.* Повесть о Сонечке. СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус. 2019. С. 60.

¹³ См.: *Афанасьев П.Т.* «Артист». Декламация и пѣніе. Сливки смѣха и юмора: Сборник новых комико-юмористических куплетов, русских комических пѣсен и дуэтов. Город? Тип. т-ва И.Д. Сытина, 1903. С. 61.

¹⁴ См.: *Kauno modernizmo architektūra* // Lt.Wikipedia. URL: https://lt.wikipedia.org/wiki/Kauno_modernizmo_architekt%C5%ABra. (дата обращения 1 апреля 2024).

¹⁵ См.: *Mindaugas B., Varsackytė R.* Kauno istorijos apžvalga // Aзуоlуно Biblioteka. URL: <https://datos.kvb.lt/laikotarpiui/1918-1940/> (дата обращения 1 апреля 2024).

поры [Ковтун 2003; Marcinkevičius 2006], город не мог порадовать сразу заскучавшего Карсавина¹⁶.

Известно, какой резкой критикой было встречено приглашение в Каунас Л.П. Карсавина, имевшего репутацию антикатолического автора. Карсавину с трудом, но удалось свести ее на нет, заметно этому помогла поддержка декана гуманитарного факультета университета В. Креве-Мицкявичюса. Одновременно он был плодовитым национальным драматургом, чьи пьесы о событиях древней истории Литвы были популярны, а драма “Šarūnas, Dainavos kunigaikštis”¹⁷ входила в репертуар национального театра¹⁸.

К приезду Карсавина государственный театр Литвы переживал сложный этап становления, его руководителем с 1926 по 1928 г. был А. Суткус [Aleksaitė 2000]. Он продолжил эксперименты, начатые еще в 1919 г., в шоу-кабаре и затем в театре “Vilkolakis” («Оборотень»). Суткус поощрял импровизацию, пародию, гротеск, сатиру, пантомиму, многое взял от итальянской комедии дель арте и русского кабаре и как мог заострял актуальные темы дня. Карсавину-зрителю пришлось лично убедиться, что претензия предложить новаторские решения, не обеспеченная надлежащим уровнем режиссера и актеров, приводит к угнетающему результату. Литовские историки театра считают, что в большинстве тех работ А. Суткуса текст не согласовывался со сценическим и музыкальным оформлением, и его постановки следует именовать шутовством и фарсом [Aleksaitė 2000]. Так что неслучайно пассажи в статье Карсавина вполне подходят и к этим изъясам каунасского театра. Показательно и то, что в 1928 г. постановщиком классических версий опер “Birutė” [«Бируте»] М. Петраускаса, “Demonas” [«Демон»] А. Рубинштейна был К. Глинскис [там же], чья консервативность могла обеспечить большую благосклонность Льва Платоновича к литовской опере.

Собственного цирка в Литве тогда не было, но город был плотно обжит гастрольями Рижской труппы. Она была основана тем же самым А.В. Саламонским, благодаря которому и в Москве появился цирк на Цветном бульваре [Саламонский 2023] (ныне им. Ю.В. Никулина). Продолжительный опыт гастролей, начавшийся в 1923 г. с показов номеров в шатрах, талант антрепренера

¹⁶ Письма Л.П. Карсавина П.П. Сувчинскому от: 12.02.1928 г.; 18.03.1928 г. // ДРЗ.

¹⁷ В переводе с литовского – «Шарунас, герцог Дайнава».

¹⁸ Скорее всего анонимный характер статьи определило нежелание Л.П. Карсавина задевать В. Креве-Мицкявичюса или быть втянутым в очередную дискуссию о его собственной роли в Литве.

обеспечили качество представлений и были любимы жителями Каунаса. Программа имела уклон в силовые и акробатические номера и сценки клоунов [Jansevičius 2019]. Успех обеспечило и то, что помимо театра в городе работали только скромный кинотеатр «Палас» и кинозал в «Народном доме»¹⁹.

Разумеется, возможные прочтения публикуемой статьи Л.П. Карсавина не исчерпываются только каунасскими реминисценциями. В ней, например, различимы размышления Льва Платоновича над книгой «О личности», вышедшей только через год, в тексте которой найдется место и для слова «театр». Причем в высоком значении понятия – при связи понятия личности с догматом Троичности вослед А.С. Хомякову²⁰. Возможны и иные темы о взаимосвязи метафизики Л.П. Карсавина и философии театрального творчества начала XX в. Сам он продолжит размышлять над тем, что обеспечивает подлинность искусства, и, наоборот, о фальши, рождающей чувство стыда и отвращения, даже в заключении: в 1951 г. одну из своих последних статей он так и назовет «Об искусстве»²¹.

В завершение позволим два слова о сбывшемся обещании Льва Карсавина в отношении живучести оперы «Вампука, невеста африканская»²²: в 2005 г. ее поставил Центр оперного пения Галины Вишневской, а в 2010 г. ею же отметил свое двадцатилетие театр «Геликон-Опера».

Благодарности

Выражаю глубокую признательность П. Лавринцу (Вильнюс) за содействие в организации публикации текста Л.П. Карсавина.

¹⁹ См.: *Mindaugas B., Varsakytė R.* Op. cit.

²⁰ *Карсавин Л.П.* О личности // Карсавин Л.П. Религиозно-философские сочинения. Т. 1. М.: Ренессанс, 1992. С. 62.

²¹ *Карсавин Л.П.* Об искусстве. Абезь. Лето 1951 г. Машинописная копия авторской рукописи, выверенная А.А. Ваневым // Личный архив автора статьи. Текст к настоящему времени в варианте авторского экземпляра Карсавина не публиковался.

²² Опера-пародия «Вампука, невеста африканская, образцовая во всех отношениях опера» (1909), музыка В.Г. Эренберга, автор либретто он же по фельетону кн. М.Н. Волконского. – стала расхожим символом ярких изъянов оперных постановок – шаблонов, нелепостей и др. явных ошибок. См. подробнее: *Гнедич П.П.* Книга жизни. Воспоминания. 1855–1918. М.: Аграф, 2000. С. 221–222.

Acknowledgements

I express my deep gratitude to P. Lavrinets (Vilnius) for his assistance in organizing the publication of L.P. Karsavin's text.

Источники

- Автобиография Л.А. Карсавина (позднее 1912 г.), автограф, 5 л. (1 конверт) // Архив рукописного отдела Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (ИРЛИ РАН). Ф. 377. Оп. 7. Ед. хр. 1731.
- Афанасьев П.Т.* «Артист». Декламация и пѣнїе. Сливки смѣха и юмора: Сборник новых комико-юмористических куплетов, русских комических пѣсен и дуэтов. Тип. т-ва И.Д. Сытина, 1903.
- Афанасьев П.Т.* Артист: Декламация и пение: Сливки смеха и юмора: Сб. новых комико-юморист. куплетов, рус. комич. песен и дуэтов, собств. соч. и собр. артиста П.К.[!] Афанасьева: В 2 ч. Одесса: В.И. Романский, ценз. 1901. 93, [3] с.
- Гнедич П.П.* Книга жизни. Воспоминания. 1855–1918. М.: Аграф, 2000. 368 с.
- Карсавин Л.П.* О личности // Карсавин Л.П. Религиозно-философские сочинения. Т. 1. М.: Ренессанс, 1992. С. 3–234.
- Карсавин Л.П.* Об искусстве. Абезь Лето 1951 г. Машинописная копия авторской рукописи, выверенная А.А. Ваневым. Л. 13 // Личный архив автора статьи.
- Карсавина И.Л.* «Что я знаю о своей семье... 1983–1984» // Vilniaus universiteto bibliotekos rankraščių skyrius (Отдел хранения рукописей Вильнюсского университета). F. 138. Ap. 59.
- Письма Л.П. Карсавина к П.П. Сувчинскому от: 29.07.1925 г.; 30.08.1925 г.; 20.01.1926 г.; 01.02.1926 г.; 10.03.1926 г.; 12.02.1928 г.; 27.02.1928 г.; 18.03.1928 г. // Архив Дома русского зарубежья им. А.И. Солженицына (ДРЗ). Коллекция В.Е. Аллоя. Оп. 1. Ед. хр. 42.
- Письма Карсавиной Ирины Львовны, дочери философа Л.П. Карсавина (Вильнюс, пос. Явас), А.А. Ваневу / Центральный гос. архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб.). Ф. Р-1012. О. 1. Ед. хр. 71.
- Письма Карсавиной Сусанны Львовны, дочери философа Карсавина Л.П. (Вильнюс, г. Каунас), А.А. Ваневу // (ЦГАЛИ СПб.). Ф. Р-1012. Оп. 1. Ед. хр. 72.
- П.П. Сувчинский – М.В. Юдиной. 12 марта 1962 г. // Юдина М.В. Дух дышит, где хочет. Переписка 1962–1963 гг. М.: РОССПЭН, 2010. С. 67–71.
- Цветаева М.И.* <Ответ на анкету журнала «Своими путями»> (1925) // Цветаева М.И. Собр. соч.: В 7 т. Т. 4: Воспоминания о современниках. Дневниковая проза. М.: Эллис Лак, 1994. С. 618–620.
- Цветаева М.И.* Повесть о Сонечке. СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2019. 506 с.

Mindaugas B., Varsackytė R. Kauno istorijos apžvalgaKauno istorijos apžvalga // Aзуолупно Biblioteka. URL: <https://datos.kvb.lt/laikotarpiai/1918-1940/> (дата обращения 1 апреля 2024).

Kauno modernizmo architektūra // Lt. Wikipedia. URL: https://lt.wikipedia.org/wiki/Kauno_modernizmo_architekt%C5%ABra (дата обращения 1 апреля 2024).

Литература

Ковтун 2003 – *Ковтун А.* «Русский мир» Каунаса (Культурное общество в 1918–1940 гг.) // *Darbai ir dienos*. 2003. Т. 34. URL: <https://etalpykla.lituanistika.lt/fedora/objects/LT-LDB-0001;J.04~2003~1367170500137/datastreams/DS.002.2.01.ARTIC/content> (дата обращения 27 марта 2024).

Нилогов, Богданова 2007 – *Нилогов А.С., Богданова И.И.* К генеалогии русских историков XVIII–XX веков (по материалам метрических книг Центрального государственного исторического архива Санкт-Петербурга) // *Genesis: исторические исследования*. 2017. № 8. С. 112–126.

Саламонский 2023 – Саламонский Альберт // Большая российская энциклопедия. 09.01.2023 г. URL: <https://bigenc.ru/c/salamonskii-al-bert-b0d33e> (дата обращения 4 апреля 2024).

Свешников 2009 – *Свешников А.В.* Как поссорился Лев Платонович с Иваном Михайловичем: (История одного профессорского конфликта) // *Новое литературное обозрение*. 2009. № 96. С. 42–72.

Шаронов 2017 – *Шаронов В.И.* «Корсов – Корсавин – Карсавин...» // *Русофил: русская философия, история и культура*. Калининград: Смартбукс, 2017. Вып. 1. С. 5–23.

Aleksaitė 2000 – *Aleksaitė I.* Lietuvos teatras 1920–1940 // *Visuotinė lietuvių enciklopedija*. 2000. URL: <https://www.vle.lt/straipsnis/lietuvos-teatras-1920-1940/> (дата обращения 25 марта 2024).

Jancevičius 2019 – *Jancevičius A.* Pirmosios vakarų cirko pamokos Skaitykite daugia // 15.min.lt. 26.10.2019. URL: https://www.15min.lt/naujiena/aktualu/istorija/pirmosios-vakaru-cirko-pamokos-582-1184202?utm_medium=copied (дата обращения 4 апреля 2024).

Marcinkevičius 2006 – *Marcinkevičius A.* Rusų mažumos visuomeninė padėtis Lietuvoje 1918–1940 m.: socialiniai aspektai // *Filosofija. Sociologija*. 2006. No. 4. P. 20–28.

References

Aleksaitė, I. (2000), “Lietuvos teatras 1920–1940”, *Visuotinė lietuvių enciklopedija*, available at: <https://www.vle.lt/straipsnis/lietuvos-teatras-1920-1940/> (Accessed 25 March 2024).

- Jancevičius, A. (2019), "Pirmosios vakarų cirko pamokos Skaitykite daugia", 15.min.Lt. 26 October 2019. available at: https://www.15min.lt/naujiena/aktualu/istorija/pirmosios-vakaru-cirko-pamokos-582-1184202?utm_medium=copied (Accessed 4 April 2024).
- Kovtun, A. (2003), "'The Russian world' of Kaunas (Cultural Society in 1918–1940)", *Darbai ir dienos*, vol. 34, available at: <https://etalpykla.lituanistika.lt/fedora/objects/LT-LDB-0001:J.04-2003~1367170500137/datastreams/DS.002.2.01.ARTIC/content> (Accessed 27 March 2024).
- Marcinkevičius, A. (2006), "Rusų mažumos visuomeninė padėtis Lietuvoje 1918–1940 m.: socialiniai aspektai", *Filosofija. Sociologija*, no. 4, pp. 20–28.
- Nilogov, A.S., Bogdanova, I.I. (2007), "On the genealogy of Russian historians of the 18th–20th centuries (based on the materials of the metric books from the Central State Historical Archive of St. Petersburg)", *Genesis: Historical research*, no. 8, pp. 112–126.
- Salamonsky Albert (2023), *The Great Russian Encyclopedia*, 9 January 2023, available at: <https://bigenc.ru/c/salamonskii-al-bert-b0d33e> (Accessed 24 March 2024).
- Sharonov, V.I. (2017), " 'Korsov – Korsavin – Karsavin...' ", *Russophile: Russian philosophy, history and culture*, Smartbooks, Kaliningrad, iss. 1, pp. 5–23.
- Sveshnikov, A.V. (2009), "How Lev Platonovich quarreled with Ivan Mikhailovich. (The story of a professorial conflict)", *New Literary Review*. Moscow: 2009. No. 96, pp. 42–72.

Информация об авторе

Владимир И. Шаронов, кандидат педагогических наук, Западный филиал Российской академии государственной службы, Калининград, Россия; 236016, Россия; Калининград, ул. Артиллерийская, д. 62; sharonovvi@gmail.com

Information about the author

Vladimir I. Sharonov, Cand. of Sci. (Pedagogics), Western branch of the Russian Academy of National Economy and Public Administration, Kaliningrad, Russia; bld. 62, Artilleriiskaya Street, Kaliningrad, Russia, 236016; sharonovvi@gmail.com

Приложение

Статья Л.П. Карсавина «Об актере и театре» републикуется по: *Карсавин Л.П.* Об актере и театре. Статья проф. Литовского Университета Л.П. Карсавина // Балтийский альманах. 1928. № 1 (май). С. 7.

В 2001 г. статья была воспроизведена на электронном ресурсе «Русские творческие ресурсы Балтии» Л.А. Лавринце при содействии П.М. Лавринца, но в настоящее время по ряду причин уже много лет недоступна большинству российских исследователей. Настоящая републикация призвана восполнить этот пробел.

Лев Карсавин

Об актере и театре¹

Невозможно видеть и слышать драматических артистов и даже артисток в концертах. Этот голос, поставленный на диафрагму, как будто «задушевный», эти жесты, рассчитано выразительные, эта мнимая простота раскланиваний и разных ужимок, – все это вызывает, в худшем случае, чувство крайнего отвращения, а всегда – ощущение жгучего стыда. Не смеешь поднять глаза, посмотреть на соседа: точно показывают какое-то неприличие. Чтобы не ссориться со всеми артистами, допустим, что бывают исключения: но не будем говорить о правиле, не обращая внимания на толпу «ценителей», которой все нравится (см. сборники под заглавием «Чтец-декламатор»), которая в свое время умилилась, когда ей читали с эстрады «Как хороши, как свежи были розы»², или «Сейте разумное, доброе, вечное»³.

Вот певцы и певицы такой стыд нагоняют реже, драматические же артисты почти всегда. Но с обеими категориями художников, за редкими исключениями (опять необходимая оговорка) в жизни общаться стыдно. – Ходят, сидят и говорят не по-людски, а по-особому. Говорят о высоком значении искусства, а мотивов основательных привести не могут, кроме все того же «Сейте разумное, доброе, вечное», что явно не соответствует ⁹/₁₀ репертуара. Жалуются или жестами намекают на нервность. Все это, впрочем, давно известно; даже Альфонс Додэ (писатель вроде нашего Тургенева)

¹ Подготовка к публикации и комментарии В.И. Шаронова.

² Строка из стихотворения «Розы» (1843) И.П. Мятлева.

³ Строка из стихотворения «Сеятелям» (1876) Н.А. Некрасова.

об этом писал (см. его «L'illustre Dolabelle»⁴). Право, начинаешь понимать, почему древние с таким пренебрежением относились к актерам, а наши благочестивые предки боялись личины, как бесовской выдумки.

В чем тут дело? Отчего стыдно? – Ответ прост и, может быть, груб: «ломаются», «что-то из себя изображают». Так ли? – У меня нет никакого стыда, когда я сижу в цирке, где все основано на том, что ломаются. Мне не стыдно не только перед гимнастом с его условными жестами, но и перед тем, кто получает пощечины, и люблю на него смотреть, пренебрегая сочинителем приведенного определения как сангитментальным и бесплодным выдумщиком. Пожалуй. Реже охватывает меня стыд и в театре, на представлении какой-нибудь драмы. Оттого ли, что в зрительном зале темно? – Не думаю. Предполагаю: оттого, здесь меня никто не обманывает. Я же знаю, что не бывает комнат с тремя только стенами (Станиславский попытался изобразить и четвертую⁵, да ничего не вышло), что сверчок не настоящий (а трещотка), что пистолет заряжен холостым зарядом и вместо крови клюква, что все – и графья, и князья, и слова, и чувства, – не настоящее. В театре, как и в цирке, ломаются не срывая того, что ломаются, откровенно, без обману. И это-то и есть искусство.

Бедная, несправедливо осмеянная Вампука! Но она все-таки пережила и переживет «Музыкальную Драму»⁶. Надо надеяться, что исчезнут же, наконец, актеры, играющие нутром и проливающие подлинные (?) слезы. Пока что их так много, что посещение драмы из удовольствия делается подвигом. Вас все время стараются обмануть, а Вы ведь пришли как раз ради явного и Вам и обманщику обмана, который именно от «сознательности» делается священной игрою, называемую искусством. И так как толпа интеллигентная пытается вывести театр из священнодействия (хотя и с козлом), а толпа обыкновенная жаждет не игры, но настоящих слез, т. е. не досроча до искусства, вы невольно завидуете девушке Марфушеньке, еще способной подойти к театру вполне непосредственно –

⁴ Имеется в виду персонаж романа А. Додэ «Фромон младший и Ризлер старший», старый безработный актер, имевший страсть к театральной позе и т. п.

⁵ Автором понятия был еще Д. Дидро. Через К.С. Станиславского и В.Э. Мейерхольда и др. оно стало одним из ключевых, означая невидимую преграду, разделяющую сцену с ее тремя стенами и зрителей.

⁶ Очевидно, имеется в виду Театр музыкальной драмы И.М. Лапицкого, созданный в Санкт-Петербурге (1912–1919) как площадка новаторской оперы. Спектакли остро критиковались за отсутствие стилистического единства, преувеличения и пренебрежение академизмом.

Музыка тарарахнула,
Занавесь взвилась.
Марфушенька ахнула,
Слезами залилась.

К нашему общему несчастью, тут вопрос не только о театре, но о всей культуре. Человеку надо играть, и в игре он должен находить величайшее наслаждение, соприкасаясь с идеальной объективной красотой. Но он не должен забывать себя. То есть всегда должен стоять выше изображаемого им, подчинять изображаемое своему ритму и своей форме. Тогда его игра будет его искусством (искусство же всегда индивидуально). Несчастье современного, да и не только современного, актера в том, что он не играет, а тщетно пытается обмануть и себя, и других. Вместо того, чтобы в каком-то новом образе явить себя, он «вживается» в роль, «проникается» чувствами другого, т. е. отказывается от своего лица и надевает личину. Он именно – лицедей. Но сегодня он надевает одну личину, завтра – другую, потом – третью. Таким образом у него, в конце концов, своего лица не остается: за личинами потерялась личность, да так потерялась, что ее уже и не найти. Театр превращается в сферу разложения и распада личности, прежде всего – личности актера, потом – и личности зрителя. Он делается фактором разложения общества.

Не могу сказать, что в нем нет искусства. Разумеется, оно есть, только – в чудовищном сочетании с развращающим обманом. И надо искать искусство там, где его существование менее всего признается. Его больше в цирках и клоунадах, в кафешантанах и кабаре, а с другой стороны – в спорте. Правда, инстинктивно театр чувствует переживаемый им кризис. Он ищет исхода в стилизации и конструктивизме, в суверенном обращении с намерениями драматурга. Но весь уклад его, вся психика актера и зрителя остаются еще старыми. Понятно, что и кинематограф перенимает не то, что следует.

УДК 712(44)

DOI: 10.28995/2073-6401-2024-2-77-90

У истоков теории французского сада.
Трактаты Оливье де Серра (1600)
и Жака Буасо де ла Бародри (1638)

Борис М. Соколов

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия gardenhistory@gmail.com*

Аннотация. В статье на конкретных примерах проанализированы ранние этапы теории французского садового стиля, развитие которой подготовило появление всемирно известного трактата «Теория и практика садоводства» (1709). Рассмотрен процесс перехода от практических наставлений к теории хороших пропорций и новых элементов сада (Шарль Этьен, «Сельское хозяйство и сельский дом», 1564), формирование облика образцового «французского» сада (Оливье де Серр, «Театр сельского хозяйства и ухода за полями», 1600). Важнейшим этапом в сложении теории стал «Трактат о садоводстве, сообразном с правилами природы и искусства» зрителя королевских садов Жака Буасо де ла Бародри (1638). Здесь сформулированы главные выразительные средства французского садового искусства. Среди них – садовый партер, формы его орнаментального заполнения, зеленая архитектура, удлиненные пропорции сада и динамика впечатлений. Высокие требования автора к образованию садовника, видимо, отразились на карьере Андре Ленотра, который закончил Академию художеств и воплотил принципы «Трактата» в своих работах.

Ключевые слова: французский сад, искусство Франции, теория садового искусства, теория архитектуры

Для цитирования: Соколов Б.М. У истоков теории французского сада. Трактаты Оливье де Серра (1600) и Жака Буасо де ла Бародри (1638) // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2024. № 2. С. 77–90. DOI: 10.28995/2073-6401-2024-2-77-90

At the origin of the theory of the French garden.
Treatises by Olivier de Serres (1600)
and Jacques Boysseau de la Barodrie (1638)

Boris M. Sokolov

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
gardenhistory@gmail.com*

Abstract. The article analyzes the early stages of the theory of the French garden style forerunning the world-famous treatise “Theory and Practice of Gardening” (1709). It considers the process of transitioning from practical instructions to the theory of good proportions and new elements of the garden (Charles Etienne, “Agriculture and the rural house”, 1564), as well as the creation of the image of an exemplary “French” garden (Olivier de Serres, “Theater of agriculture and field care”, 1600). The most important stage in the development of the theory was the “Treatise on gardening, in accordance with the rules of nature and art» by the caretaker of the royal gardens, Jacques Jacques Boysseau de la Barodrie (1638). The expressive means of French garden art were formulated here, such as the garden parterre, the forms of its ornamental filling, green architecture, elongated proportions of the garden and the dynamics of impressions. The author’s strict requirements for the education of a gardener were likely to affect the career of Andre Lenotre, who graduated from the Academy of Arts and embodied the principles of the “Treatise” in his works.

Keywords: French garden, French art, theory of garden art, theory of architecture

For citation: Sokolov, B.M. (2024), “At the origin of the theory of the French garden. Treatises by Olivier de Serres (1600) and Jacques Boysseau de la Barodrie (1638)”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Philosophy. Sociology. Art Studies” Series*, no. 2, pp. 77–90, DOI: 10.28995/2073-6401-2024-2-77-90

Развитие французского садового стиля, который лишь в середине XVII в. станет самым влиятельным в Европе, долгое время шло в скрытых, литературных и декоративных формах. Одним из этапов этого развития стал интерес к роману Франческо Колонны «Гипнэротомехия Полифила» (1499). Книга, описывающая множество регулярных садов, зеленых фигур и садовых кабинетов, привлекла внимание во Франции еще в начале XVI в. и стала основой для идейного и предметного мира романов Франсуа Рабле. В эпоху маньеризма этот интерес усилился. Впервые изданная в анонимном французском переводе в 1546 г., книга получила новое заглавие – «Гипнеротомехия, или Рассуждение о сне Полифила»

и была снабжена перегравировкой многочисленных иллюстраций оригинала с добавлением новых сюжетов – шелковый сад, водный лабиринт, любовный ад. Французские гравюры, передающие пространство и объем, стали источником вдохновения для архитекторов, мечтающих о воплощении волшебных, книжных садов [Соколов 2014, с. 222–225]. Влияние архитектуры и топиария французского «Полифила» историки находят в постройках и партерах Версаля [Woodbridge 1986, p. 222–223]. До начала XIX в. книга издавалась во Франции четыре раза и послужила опорой для фантазий и капрично ландшафтных архитекторов от Ленотра до Леду [Turner 1998].

Еще одна тема, ставшая двигателем развития французского садового стиля, – порядок, гармония и чистота форм, которые можно связать и с античными корнями национальной культуры, и с представлениями о власти, сложившимися у ее правителей и вельмож. Альбом Жака Андруэ Дюсерсо «Великолепнейшие постройки Франции» (1577)¹ показывает тип французского партерного сада, расположенного при замке (Фонтенбло) или на его террасе (Амбуаз). В плане это вытянутый прямоугольник, таковы же формы цветников и малых орнаментальных партеров. Основой сада является ровная галечная или песчаная поверхность, на которую наложены широкая осевая дорожка, приподнятые над землей партеры, фонтанные чаши, постаменты статуй. В замке Бюри показаны две вытянутых террасы, отделенные друг от друга стеной: левая окружена пристенной перголой, которую во Франции называют берсо (*berceau* – гнездо, колыбель), по углам квадратных партеров стоят деревца, и атмосфера сада остается средневековой. Терраса, расположенная под окнами замка, состоит только из широких дорожек и геометрических по рисунку цветников-партеров, в ее центре находится фонтан. В ограде нормандского замка Гайон изображен сад, напоминающий маньеристические фантазии Ханса Фредемана де Фриза, – крестообразная беседка в центре, квадратный и круглый в плане лабиринты, четыре ряда квадратных цветников. А рядом расположен широкий партерный сад с широкой полосой кинконкса, прямоугольными партерами, которые ограничены цветниками, и с открытыми дальними видами. К концу XVI столетия основы регулярной системы уже сложились, причем ученичество у итальянских ансамблей и мастеров уже почти закончено. Вкус и практика постепенно сформировали ту садовую среду, которую Дезалье д'Аржанвиль через сто лет назовет «садом чистоты».

¹ *Du Cerceau, J.A. Le plus excellents Batiments de France. Vol. 1–2. Paris: Du Cerceau, 1576–1577.*

XVI и начало XVII столетия во Франции – эпоха бурного развития прикладной литературы и творческих наставлений. Это сказывается и на характере сельскохозяйственных трактатов, в которых все большее место занимает устройство сада. В 1564 г. вышло в свет первое издание книги «Сельское хозяйство и сельский дом», написанной парижским медиком и энциклопедистом Шарлем Этьеном. Книга едва ли не впервые со времен средневековых трактатов предлагала новые советы и идеи, поэтому ее популярность была большой. За французским последовали голландское (1566), немецкое (1580), английское (1600) издания, а в 1581 г. книга была опубликована в Италии, на родине европейского садового искусства. Историк садовых теорий К.А. Виммер насчитывает минимум 44 издания «Сельского хозяйства» Этьена, вышедших до 1702 г. [Wimmer 1989, S. 58].

Этьен предостерегает против рабского подражания формам древности, предлагая искать свои способы устройства сельской жизни. Он выделяет три вида садов: огород (*potager*), сад цветочный (*parterre ou jardin a fleurs*) и фруктовый, он же увеселительный сад (*clos ou verger*). Находясь на распутье между соображениями красоты и хозяйственной пользы, автор пишет, что после вида широких полей хорошо взглянуть и на грядки с лавандой, розмарином и иными красивыми «травами», услышать чудесное пение птиц. В первых изданиях трактата не было иллюстраций, поэтому давать конкретную форму его наставлениям приходилось самим сельским хозяевам. Однако можно понять, что сад должен быть квадратным и в свою очередь разделяться на четыре квадрата – ближние к дому занимают огород и цветочный сад, дальние – фруктовые деревья. Организующей осью сада является широкая центральная дорожка (три туаза, то есть 5,8 метра шириной), на перекрестьях которой стоят фонтаны. Хотя Этьен повторяет средневековые советы по устройству лабиринта, ульев среди цветов, посадок овощей, его сад оказывается декоративным и увеселительным – на особом участке цветочного сада рекомендовано посадить лавры, мирты, пинии, даже пальмы, цитрусовые и фиги. Сад он советует огородить сплошной стеной, а в конце центральной аллеи поместить башню, как это делалось в садах при замке [Wimmer 1989, S. 59–64].

Показательна приверженность первых французских теоретиков к форме квадрата, прямоугольника и планировочного креста. Несколько позже Оливье де Серр предложит даже конкретную пропорцию для удлиненного сада – три к пяти. На фоне итальянских идеальных форм, главенствующей среди которых был круг (остров Венеры и водный лабиринт у Колонны, Падуанский ботанический сад), французские формы и их теории выделяются своим рацио-

нализмом. Филибер Делорм оставил в трактате «Об архитектуре» (1648) свидетельство этой планировочной философии:

Для перспективы, музыки, теории, орудий военного искусства и других подручных предметов всегда следует брать линию, перпендикулярно пересекающую прямую, каковая знаменует фигуру в форме креста, удивительную превыше всех других, и о которой говорили Марсилио Фичино и другие превосходные философы, полагавшие, что фигура из двух прямых, что встречаются посередине под прямым углом в виде креста, была почитаема древними (очевидно, задолго до Христова пришествия), например, египтянами, как вещь сокровеннейшая, святейшая и чудеснейшая [Varidon 1998, p. 609] (здесь и далее перевод мой. – Б. С.).

Крест с его вариациями (аллеи, каналы) ляжет в основу планов Ленотра в парках Во-ле-Виконта, Версаля, Шантийи, Со.

Преемником Этьена в создании широко читаемого издания с обширными садовыми наставлениями стал Оливье де Серр, чей трактат «Театр сельского хозяйства и ухода за полями» вышел на грани веков (1600). Шестая из восьми книг этого трактата посвящена садам, а иллюстрированные сведения по сельскому хозяйству и ландшафтному делу оказались настолько востребованными, что последнее, тринадцатое, издание «Театра...» вышло в свет в 1804 г. Де Серр окончательно делает выбор в пользу увеселительного назначения сада: «Таковы украшения сада удовольствий, предназначенные для услаждения взора. Радуют они также душу, изысканность и тонкие чувства» [Wimmer 1989, S. 78].

Садовая теория у Оливье де Серра не сводится к украшению плоских «французских» партеров. В согласии с идеями, почерпнутыми из «Писем» Плиния и текстов ренессансных итальянских авторов, он советует помещать дом и сад на склоне холма с дальними видами вокруг. Как и в ландшафтной практике французских феодальных властителей, к саду должен примыкать лесистый парк (*grand parc*), предназначенный для дальних прогулок и охоты. В отличие от Этьена, де Серр выделяет четыре вида садов, которые существовали в его время и до сих пор сохраняются при замках Франции. Огород (*potager*) описан так же, как и у предшественника – «всяческие виды кореньев, трав и овощей для кухонного обихода», медицинский сад (*medicinal*) возвращает к средневековым реалиям, зато два остальных вида садов должны служить прежде всего красоте и удовольствию. Цветочный («букетный») сад (*bouquetier*) – это, по сути, партер французского типа: он «состоит из всевозможных растений, трав и кустов в грядках и партерах,

а также из крытых аллей и кабинетов, созданных по замыслу и фантазии владельца более для удовольствия, нежели для пользы». Фруктовый же сад (*fructier, verger*) «засажен всяческими деревьями и приносит помимо большого удовольствия изобильные плоды бесчисленных сортов» [Wimmer 1989, S. 78–79].

Сады эти де Серр советует окружать стеной либо зеленым палисадом и соединять открытыми либо крытыми аллеями «французской», просторной ширины (12–15 футов, т. е. 3,6–4,5 м). В книге дается указание на национальный вкус в отношении красоты пропорций.

На совсем ровном участке земли будет лучше, если сделать сад не совсем квадратным, а удлиненным, дабы аллеи различались по длине, и разнообразие сада предлагало больше красот. Будет красиво, если аллеи соотносятся как 30:50, то есть если ширина сада будет 30, а длина – 50.

Огород у де Серра имеет парадный характер – его грядки по краям обсажены лавандой, полынью, сантолиной, розмарином, тимьяном, щавелем, петрушкой и иссопом. А говоря о цветочном саде, он впервые дает развернутые инструкции по созданию изоценных декоративных партеров.

В действительности, что может быть чудеснее, чем рассматривать растения, превращенные буквы, девизы, монограммы, гербы, циферблаты, подобию людей и зверей, созданные с великим умением и терпением из трав и кустов изображения построек, парусных судов, лодок и иных предметов. Здравый смысл требует, чтобы крупные и высокие растения были размещены на сильных местах, а малые и низкие – на нежных. Первые служат созданию квадрата по большим дорогам и аллеям, вторые – для заполнения внутренних частей и иных тонких частей партеров. От этого пропорционального деления весь партер получит хороший вид, подобно одежде с богато украшенными отворотами или картине в роскошной раме, получая новый блеск от благородной окантовки [Wimmer 1989, S. 80–81].

Начиная с плоских украшений партеров, автор переходит к топиарию – фигурно выстриженным из самшита скамьям, креслам, пирамидам, колоннам, изображениям людей и зверей. В наставлениях де Серра есть совет акцентировать углы партеров высоким кустарником, украшать их «ценными антиками, статуями, колоннами, пирамидами, обелисками и подобными предметами из мрамора, яшмы, порфира и иных драгоценных материалов раз-

личных цветов, богатство коих придает саду величие. Подобные предметы, созданные из зелени, также смотрятся очень хорошо и позволяют воздать похвалу садовнику».

Де Серр говорит о перспективных композициях партеров, позволяющих издалека воспринимать их рисунок. С этим связано и пожелание оставлять открытым широкое пространство вокруг построек. Пожалуй, это единственное обоснование французского «партерного» сада в книге. В отношении медицинского сада автор развивает маньеристические фантазии, напоминающие о «Сне Полифила». Обосновывая свои проекты нуждами микроклимата, он предлагает строить террасные земляные пирамиды с грядками по их периметру, напоминающие Вавилонскую башню или холм-«улитку» в парижском Саду лекарственных растений, сохранившийся доныне. Наверху он советует соорудить сводчатый «кабинет», что говорит скорее об увеселительном, чем о практическом назначении такого сада.

Похожая ситуация возникает и при описании идеального фруктового сада. Увлечшись созданием зеленых стен, де Серр предлагает создавать из яблонь и слив огромные шпалеры.

Применению шпалер нет границ. Свобода человеческого духа проявится еще сильнее, если приспособит шпалеры к украшению места: в виде двухрядной аллеи 12–15 футов ширины, из коих одна прямая, другая изогнутая, вокруг сада, идущая поперек и пересекающая первую, как это можно хорошо сделать. Можно также добавить отдельные сады всевозможных форм: треугольные, четырехугольные, восьмиугольные, круглые, овальные и иные, полностью созданные фантазией.

Забыв о плодовом саде, автор инструктирует читателей о стрижке крон деревьев, чередовании небольших (4–5 футов) и крупных (9–10 футов) экземпляров, о завершении шпалерного массива зелеными волнами и куполами [Wimmer 1989, S. 83–86].

Его формы полностью принадлежат к французской системе, какой она сформировалась в XVII столетии. Единственной средневековой чертой здесь остается квадратная, не динамичная форма партеров. К этому можно добавить, что принципы садового устройства у де Серра несколько эклектичны. С одной стороны, главным элементом сада, казалось бы, является открытая и декоративно украшенная плоскость партера, а также любимые автором стриженные зеленые фигуры. С другой – он явно нетерпим к плохим пропорциям аллеи и партера, чувствителен к вертикальной составляющей и тяготеет к начаткам зеленой архитектуры. В трак-

тате де Серра зарождается импульс архитектурной, тектонической трактовки французского сада, который в полной мере проявился в книге Буасо да Бародри и теории «чистого сада» Дезалье д'Аржанвиля.

«Трактат о садоводстве, сообразном с правилами природы и искусства» (“*Traité du Jardinage, selon les raisons de la nature et de l'art*”) зрителя королевских садов Жака Буасо де ла Бародри вышел в свет в 1638 г. и отразил совершенно новый уровень понимания садового стиля и садового устройства. Небольшая книжка текста, сопровождаемая тремя томами гравюр, прочно вошла в садовую культуру XVII столетия – последнее ее издание (1707) было шестым по счету [Wimmer 1989, S. 106]. В отличие от авторов прежних руководств, Буасо твердо придерживается концепции сада как произведения особого искусства и впервые дает практические советы в сложной сфере «художественного» садоводства. Он подробно пишет о воспитании садовника, который должен обладать громадной культурной и художественной подготовкой.

Подобно тому, как мы выбираем для своего сада деревце доброго происхождения, от хорошего черенка, с хорошо подрезанными корнями и здоровой породы, так берем мы и юного мальчика, с хорошим характером и разумением, сына хороших работников, не хилого, от которого со временем можно ожидать должной крепости телесной. Во время подготовки к ремеслу мы пожелаем обучить его читать и писать, рисовать и проектировать. Тогда через рисунок он приобретет понимание и рассуждение относительно красоты предметов, кое есть основа механики. Я не требую, чтобы его отдавали учиться к живописцу либо скульптору, однако необходимо, чтобы он упражнялся в близких ему областях, готовясь к своему искусству, которое включает фигуры, листовые узоры, морески и арабески, и т. д., из коих состоит обычный партер.

Пожелание о том, чтобы практический садовник умел создавать изображения и планы (*portraire et desseigner*), встречается в теоретической литературе едва ли не впервые.

Сады, о которых предпочитает говорить автор, уже не связаны с хозяйственным назначением. «Мы скорее хотели бы устроить сады, целиком посвященные удовольствию и пользе. Они приличествуют не людям низших сословий, но князьям, вельможам и благородным людям со средствами. Ибо красивый сад дорог и в создании своем, и в содержании». Социальный статус «красивого сада» и подготовка его садовника связаны с высокими художественными задачами, которые ставит перед читателями Буасо де ла Бародри.

Хочу сказать, что сии отдельные части, составленные вместе и приведенные в хороший порядок, приобретают большую красоту, нежели каждая в отдельности. И я настаиваю на том, чтобы их не смешивали или сталкивали, но чтобы они, определяя гармонию или диссонанс предметов, приближались либо удалялись, и использовали каждое дерево для создания красоты, к коей они предназначены и коей должны служить подобающим образом [Wimmer 1989, S. 107].

Из предисловия к третьей главе становится ясно, почему Буасо так много говорил о рисунке и плане. Они становятся для него рациональной основой садового устройства – мысль, известная и прежним эпохам, но не присутствовавшая в садовых трактатах.

Из рисунка мы узнаем пропорции различных предметов, которыми нужно воспользоваться. Мы понимаем по эскизу, понравится ли нам их распределение, находятся ли части в гармонии друг с другом, и судим о работе по воплощению замысла, чтобы, когда мы начнем работы, те вещи, что изображены в малом масштабе, при их увеличении могли быть созданы правильно.

Архитектурное, трехмерное мышление автора сказалось во многих разделах трактата. Говоря о рельефе участка, он уделяет большое внимание «выдающимся», поднимающимся над плоскостью партерных постройкам и объектам. «Выдающиеся предметы в саду привлекательны, служат в качестве покрытия и помогают распределению теней. Они обозначают и делят пространство, порой привлекают взгляд, направляют его и переводят внимание на окружающие их произведения». Список таких предметов включает и каменную, и зеленую архитектуру – аллеи, зеленые изгороди, перголы, зеленые залы, кабинеты, а также въездные и садовые павильоны, постройки с росписями и статуями, фонтаны, колонны, пирамиды, балюстрады, лестницы. Перед нами весь репертуар средств, которые вскоре будут применены не только в условных «княжеских садах», но и в королевских ансамблях Версаля и Марли.

Главные качества сада, по мнению Буасо, – разнообразие, согласие и симметрия. Для эстетической мысли эпохи французского классицизма и рационализма очень показательным, что симметрии автор тоже находит естественное обоснование:

Ибо природа соблюдает ее в своих совершенных творениях. Деревья в своем росте и вершинах крон являют единые пропорции, листья их одинаковы с обеих сторон, и цветы составлены из одной или нескольких частей столь гармонично, что никто не мог бы пытаться

сделать лучше и превзойти сию великую мастерицу [Wimmer 1989, S. 108].

Одним из главных элементов сада для Буасо становятся большие аллеи. В них нет плодовых деревьев – он рекомендует ели, вязы и липы. Основное средство гармонизации пространства – пропорции, масштабный размах этих аллей.

Чем они шире, насколько я мог видеть, тем выходит красивее, как, например, аллея вязов в Тюильри, которая составляет в ширину 30 футов и гораздо красивее, нежели боковые платановые аллеи, длина коих 300 туазов, а ширина всего 20 футов.

Буасо дает даже таблицу пропорций для аллей протяженностью от 30 до 400 туазов (60–7800 метров) [Wimmer 1989, S. 109].

Партеры автор называет «плоским украшением сада» и не уделяет им большого внимания. Тем не менее он советует обеспечить вид на них с высокого места и украсить всеми изощренными способами, которые были известны в его время: «Они состоят из бордюров с разноцветными и разных форм кустарниками и кустарничками, из частей, листовенных узоров, кружев, моресок, арабесков, гротесков, решеток, розеток, слав, гербов, монограмм и девизов». Буасо прямо сравнивает партер с ковром:

Или из грядок, устроенных в виде неких приятных форм или чего-то подобного, на коих в должном порядке расположены ценные растения, цветы и травы, причем плотные посадки в один или несколько цветов образуют нечто вроде ковра.

Автор впервые вводит в теорию сравнение воды с «душой сада», ставшее затем общим местом. «Воды также очень украшают сад, в особенности если они текут, и извергаются и брызжут в фонтанах. Сия живость и подвижность схожа с живой душой сада». На фоне указанных новшеств разделы о бассейнах, приручении карпов, заселении птицами вольеров и прочие «земные» наставления исторически малозначительны. «Трактат...» Жака Буасо де ла Бародри знаменует наступление эпохи великого французского сада, главными качествами которого являются величие пространственных построений, пропорции и масштаб. Вернее, подготовительного этапа этой эпохи – до начала работы Андре Ленотра в Версале (1663) остается еще двадцать пять лет.

Французский опыт в области создания нового садового стиля нашел свое отражение в основательном и очень читаемом «Курсе

архитектуры» Огастена Шарля д'Авиле (1691). Эта книга, включающая огромный словарь архитектурных терминов и множество гравюр, переиздавалась более десяти раз на родном языке, а немецкий ее перевод выдержал пять изданий [Wimmer 1989, S. 112]. Д'Авиле, видный французский архитектор и педагог, учившийся у Жюль-Ардуэна Мансара, не выдвигает собственных ландшафтных идей, а тщательно фиксирует и разъясняет общеупотребительную практику, делая ссылки и на садовые работы Версаля.

Как всякое ближнее знакомство с эпохой, чтение этой книги показывает, что французские ландшафтники отнюдь не стремились подчинить все линейке и отвесу. Д'Авиле советует при устройстве сада учитывать характер местности. «Различные местоположения парков и садов создают вследствие их размера или пропорций множество возможностей для их формирования. Однако самое большое искусство состоит в том, чтобы хорошо понять преимущества и недостатки места, чтобы иметь возможность первые использовать, а вторые исправлять. Согласно этому правилу, и нужно работать со своим участком, не изменяя его рельеф без необходимости. Ибо делать это весьма накладно, а для тех, кто не видел прежнего состояния места, останется незаметным». Архитектор д'Авиле отсчитывает типы садов от их взаимоотношения с главным домом усадьбы.

С точки зрения рельефа можно различать три вида садов: совершенно ровный, и расположенный несколько ниже постройки, как сад Тюильри, слегка покатый, который получается, если пересекаются две разные плоскости, как Коронный партер и Водная аллея в Версале, и, наконец, устроенный террасами с лестницами и склонами, в Марли.

Для архитекторов, к которым обращены наставления, главное в саду – «не упустить из вида красивейшие виды на здания». Здесь есть два способа – разместить их в конце аллеи и завершить аллею лестницей или склоном, открывающим широкий вид.

Д'Авиле поясняет и показывает декоративные формы, используемые для создания французского партера, – узор «вышитый» (*de broderie*); лиственный (*feuilles*), линии которого отсыпаны цветными песками; разрезные гряды² (*plat-bandes coupe*); листья и цветы (*feuilles et fleurons*). Он предлагает и иерархию партерных типов, отдавая предпочтение плоскому песчаному ковру, расположенному под окнами дворца. «Первый вид партера есть вышитый,

² В переводах старинных текстов вместо слова «рабатка» (удлинённый участок партера с цветочными посадками), пришедшего к нам из немецкого языка в XIX в., мы используем слово «гряда».

с разрезными грядами, и песчаной дорожкой между вышивкой и грядами. Сей партер следует всегда помещать под окнами дома как самый красивый и благородный. Второй вид образован полосой из самшита, внутри которой идут параллельные полосы дерна в одну треть ширины. Остающееся большое пространство между полосами следует заполнить вышивкой. Третий вид партера состоит из отдельных участков для цветочных насаждений, и состоит из изогнутых прямых и выгнутых форм». Четвертый вид – партер из участков зеленого дерна, с которыми могут сочетаться цветочные посадки. Его д'Авиле называет «английским партером», очевидно, из-за уже известной тогда во Франции любви англичан к газонам.

О практике Версаля напоминают советы архитектора относительно украшения аллей ящиками с деревьями (апельсин, гранат, жасмин, олеандр) и цветами, особенно по углам партеров. Он также предлагает менять на партерах отцветающие растения на новые, «как это случается в Трианоне»: очевидно, речь идет о саде «вечного цветения», заведенном возле павильона Фарфоровый Трианон еще в 1670-е гг. [Woodbridge 1986, p. 228–232]. В боскетах можно поместить «театры, лабиринты, залы для балов и праздников, бельведеры и множество других вещей, чему есть много примеров». Д'Авиле фиксирует французский вкус в отношении величественных пропорций и ширины аллей (12–15 футов), террас и лестниц, шпалер и трельяжей.

Знакомый с водным изобилием Версаля и Марли, архитектор настаивает на необходимости фонтанов и каскадов.

Однако как бы хорошо ни был устроен сад, без брызжущей воды фонтанов, которая прежде всего и оживляет его красоту, он пребудет безрадостным. Распределение вод позволяет малыми их массами произвести большое впечатление.

Следует правильно выбирать размер фонтанной чаши, наполнять бассейн до краев, выбирать для него прежде всего «красивейшую» круглую форму. На соседних аллеях размещены каскады, а отводимые воды можно пустить в пруд или канал. Природный поток следует вводить в архитектурные берега: «И для этой цели уместно ручей или речку, что текут через парк, превратить в канал, как это сделано в Шантйи». Наставления д'Авиле в полной мере отражают архитектурную, объемно-тектоническую сторону французского садового стиля.

Французские садовые тексты первой половины XVII в. отражают созревание национального стиля и его теории. Начиная с практических советов о пропорциях аллей и предпочтении открытых парте-

ров, авторы переходят к философскому обоснованию регулярных форм, а затем к цельной системе проектирования сада. Они уделяют все большее внимание разработке облика партера, высотным акцентам сада, упорядоченности стихии воды. Книга Буасо де Бародри является законченным описанием и обоснованием «французского» сада. По всей видимости, высокие требования к воспитанию садового мастера были всерьез восприняты его подчиненным, смотрителем сада Тюильри Жаном Ленотром. Его сын получил не просто навыки рисования, а высшее художественное образование в Королевской школе изящных искусств, где он учился вместе с живописцем Шарлем Лебреном. Теория и практика садоводства, сложившаяся задолго до царствования Короля-Солнца, оказала решающее воздействие на творческое развитие Андре Ленотра, создателя высших образцов французского стиля, садов Во-ле-Виконта и Версаля.

Литература

- Соколов 2014 – *Соколов Б.М.* Духовный путь героя и автора в романе Франческо Колонны «Любовное бореие во сне Полифила» (Венеция, 1499). Часть II // Искусствознание. 2014. № 1-2. С. 222–225.
- Baridon 1998 – *Baridon M.* Les jardins. Paysagistes-Jardiniers-Poètes. Paris: R. Laffont, 1998. 1239 p.
- Turner 1998 – *Turner P.V.* Claude-Nicolas Ledoux and Hypnerotomachia Poliphili // Word & Image. 1998. Vol. 14. № 1-2. P. 203–214.
- Wimmer 1989 – *Wimmer C.A.* Geschichte der Gartentheorie. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989. 486 s.
- Woodbridge 1986 – *Woodbridge K.* Princely gardens: The Origins and Development of the French Formal Style. London: Thames and Hudson, 1986. 320 p.

References

- Baridon, M. (1998), *Les jardins. Paysagistes-Jardiniers-Poètes*, R. Laffont, Paris, France.
- Sokolov, B.M. (2014), "The spiritual path of the hero and author in Francesco Colonna's novel 'The Love Struggle in the Dream of Poliphilus' (Venice, 1499) Part II]", *Art Studies*, no. 1-2, pp. 222–225.
- Turner, P.V. (1998), "Claude-Nicolas Ledoux and Hypnerotomachia Poliphili", *Word & Image*, vol. 14, no. 1-2, pp. 203–214.
- Wimmer, C.A. (1989), *Geschichte der Gartentheorie*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Woodbridge, K. (1986), *Princely gardens: The Origins and Development of the French Formal Style*, Thames and Hudson, London, UK.

Информация об авторе

Борис М. Соколов, доктор искусствоведения, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Москва, Миусская пл., д. 6; gardenhistory@gmail.com

Information about the author

Boris M. Sokolov, Dr. of Sci. (Art Studies), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; gardenhistory@gmail.com

Вазомания в раннем Венсенне-Севре:
стиль, цвет и форма.
От рококо к неоклассицизму

Бэлла Л. Шапиро
*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, b.shapiro@mail.ru*

Аннотация. В центре внимания данного исследования находится динамика вазовых форм, характерная для раннего этапа развития фарфоровой мануфактуры Венсенна-Севра (Королевской мануфактуры). Показывается, что фарфоровые вазы, выпущенные этой мануфактурой в первые пятнадцать лет их производства, являются яркой иллюстрацией зрелого французского рококо, его последующей трансформации и перехода к неоклассицизму. Акцент в исследовании базируется на анализе эволюции формы и цвета, характерных для раннего вазового искусства Венсенна-Севра (1749–1764). Исследование проводится на широком культурном фоне: движение стиля от зрелого рококо через так называемый греческий вкус (*goût grec*) к неоклассицизму соотносится с развитием научного искусствознания, а также и с определяющими историю Франции политическими событиями, такими как Семилетняя война. Итогом исследования стал следующий вывод: первые вазы Венсенна-Севра – малофункциональные, сложных и сверхсложных форм, несущие скорее художественную, нежели утилитарную ценность, в середине XVIII столетия не только имели статус культурной иконы, но и представляли собой не что иное, как арт-объекты. Увлечение такими вазами можно охарактеризовать как вазоманию, особого рода моду, характерную для всего XVIII столетия.

Ключевые слова: XVIII век, Франция, Севрская фарфоровая мануфактура, Жан-Клод Дюплесси, фарфор, декоративно-прикладное искусство, мода, стиль, рококо, неоклассицизм

Для цитирования: Шапиро Б.Л. Вазомания в раннем Венсенне-Севре: стиль, цвет и форма. От рококо к неоклассицизму // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2024. № 2. С. 91–107. DOI: 10.28995/2073-6401-2024-2-91-107

Vasomania in early Vincennes-Sèvres:
style, color and shape.
From Rococo to Neoclassicism

Bella L. Shapiro

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
b.shapiro@mail.ru*

Abstract. The focus of the study is on the dynamics of vase forms characteristic of the early phase of the Vincennes-Sèvres porcelain manufactory (or Royal manufactory). The article shows that the porcelain vases produced by that manufacturer in the first fifteen years of production are a vivid illustration of the late French Rococo, its subsequent transformation and transition to Neoclassicism. The emphasis of the research is based on the analysis of the evolution in the form and color characteristic of the early vase art of Vincennes-Sèvres (1749–1764). The research is conducted in a broad cultural background: the movement of style from the late Rococo through the so-called “Greek taste” (*goût grec*) to Neoclassicism, correlating with the development of scientific art history, as well as with political events, such as the Seven Years’ War, that shaped the history of France. The outcome of the study is the following conclusion. The first vases of Vincennes-Sèvres – low-functional, complex and supercomplex forms, carrying more artistic than utilitarian value, in the middle of the 18th century not only had the status of a cultural icon, but were nothing less than art objects. The fascination with such vases may be characterized as *vasomania*, a special kind of fashion, characteristic of the whole 18th century.

Keywords: 18th century, France, Sevres Porcelain Manufactory, Jean-Claude Duplessis, porcelain, arts and crafts, fashion, style, rococo, neoclassicism

For citation: Shapiro, B.L. (2024), “Vasomania in early Vincennes-Sèvres: style, color and shape. From Rococo to Neoclassicism”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Philosophy. Sociology. Art Studies” Series*, no. 2, pp. 91–107, DOI: 10.28995/2073-6401-2024-2-91-107

Постановка проблемы

Разработка вазы как культурной иконы стала одной из главных задач дизайнеров всего XVIII столетия: за этот период в одном только Венсенне-Севре было создано около 250 моделей [Бирюкова, Казакевич 2005, с. 25]. Не случайно каталоги северского фарфора этого периода – Собрания Уоллеса [Savill 1988] или, например, Государственного Эрмитажа [Бирюкова, Каза-

кевич 2005, с. 72] – открываются разделом, представляющим именно вазы.

Почему форма вазы стала столь привлекательной? В эпоху барокко, рококо и неоклассицизма, т. е. так называемых больших стилей, из предмета, предназначенного прежде всего для утилитарного использования, она превратилась в идеальную форму для презентации стилевых особенностей. Бытуя в рамках концепции «искусство ради искусства» [Виленский 2018, с. 637], она привлекла дизайнеров как формат, не обремененный функциональностью, но открывающий безграничные возможности для высказывания. В таком качестве в Европе ваза приобрела наибольшую популярность примерно с 1700 г. [Ottomeyer 2004].

Специфика фарфорового производства в Венсенне-Севре

Во Франции, которая в эпоху «больших стилей» лидировала в области художественной моды, история фарфоровой вазы как арт-объекта представлена прежде всего в продукции Венсенна-Севра. С момента своего основания эта мануфактура была тесно связана с французской короной, поскольку была основана (1738) в полузаброшенной королевской крепости Шато де Венсенн в восточном предместье Парижа. Поиски собственной рецептуры фарфора, который ранее был известен Франции только как привозной с Дальнего Востока или из Саксонии, привели к получению первых качественных образцов, но не твердого, как у предшественников, а мягкого фарфора (1745).

Мягкий французский фарфор имел ряд технологических особенностей, которые диктовали иные, нежели на Дальнем Востоке или в Саксонии, пути развития; эти особенности были обыграны как достоинства. Такие свойства глазури мягкого французского фарфора, как легкоплавкость, способность сплавляться с красками, сообщая им поразительную чистоту, глубину и яркость тона, дала мастерам Венсенна возможность свободно применять как никогда ранее широкую палитру насыщенных фоновых красок [Бирюкова, Казакевич 2005, с. 7–9, 21]. Наиболее полно эта особенность проявилась в севрском периоде, но наметилась уже в Венсенне. Ассортимент быстро эволюционировал от подражания к самостоятельности.

Этот успех был поддержан выдачей королевской привилегии, дающей Венсенну исключительное право на производство расписного и позолоченного фарфора «по образцу саксонского

и японского» [Бирюкова, Казакевич 2005, с. 8]¹. Так ранняя продукция Венсенна подражает Японии и Китаю и соперничает с Мейсеном. Но монополия обеспечила не только преимущество перед внутренними конкурентами на раннем этапе, но и возможность свободного поиска самостоятельных решений: по мере развития, прямые имитации и подражания встречаются все реже. Ранний этап развития Венсенна-Севра – время поиска нового, время технических и художественных экспериментов.

Быстрое и успешное развитие было обусловлено покровительством короля Франции Людовика XV и его официальной фаворитки маркизы де Помпадур, что позволило привлечь лучших управленцев, дизайнеров и живописцев. Это прежде всего «гений формы» Жан-Клод Дюплесси-отец, ученик идеологов и создателей стиля рококо во Франции Жюста-Ореля Мейссонье, Жиля-Мари Оппенора и Николя Пино. Талантливый во многих ипостасях – как дизайнер и скульптор, рисовальщик, ювелир и бронзовщик, он был арт-директором и главным модельером мануфактуры. Придворный химик, академик Жан Элло отвечал за усовершенствование рецептов фарфоровой массы, красок и технологии обжига. Декоративная роспись и позолота были отданы в ведение художника-декоратора с тонким художественным вкусом, академика Жан-Жака Башелье, при участии придворного художника Франсуа Буше – одной из ключевых фигур французского рококо. Управлял мануфактурой известный организационными талантами Жак-Рене Буало де Пикарди [Апель 2005, с. 32; Бирюкова, Казакевич 2005, с. 24; Paredes 2009, p. 21]. Высочайшее качество продукции, ставшее закономерным итогом этого плодотворного сотрудничества, сыграло центральную роль в развитии фарфора как новой для Франции разновидности прикладного искусства.

Главным направлением развития мануфактуры было избрано постоянное пополнение ассортимента: формы изделий и элементы их декора, цвета фоновой крышки и сюжеты росписи обновлялись ежесезонно, в соответствии с изменчивыми вкусами покупателей. Еще в 1748 г. была усовершенствована технология золочения фарфора. Обильное декорирование золотом значительно повышало стоимость и без того дорогостоящего фарфора, делая его максимально привлекательным для элитарного потребления. Оно помогало решать и художественные задачи: сияние золота великолепно сочеталось и с яркими фоновыми красками, и с ярко-белыми резервами, подчеркивало их нарядность и изысканность, придавая

¹ *Marryat J.* A History of Pottery and Porcelain, Medieval and Modern. London: John Murray, 1868. P. 411–412.

изделиям роскошный и одновременно благородный вид. Роспись золотом скрывала и огрехи: затейливой рокайльной вязью узора маскировались плешивость цветного фонового крытья и/или нечеткие границы между крытьем и резервом.

Начало вазового производства

Начинается разработка самостоятельных вазовых форм. Вероятно, вводить новые модели в столовой посуде было рискованно, поэтому артистическая фантазия мастеров Венсенна-Севра проявлялась в вазах [Апель 2005]. Нужно учесть, что мягкий фарфор был абсолютно непригоден для удовлетворения бытовых нужд, но выступал в качестве идеального материала, свободно демонстрировавшего известный французский художественный вкус и дизайнерское мастерство. Итогом стал целый ряд выдающихся вазовых форм, которые по смелости решений и по новаторству могут быть расценены как арт-объекты французского прикладного искусства.

Вазы для выращивания луковичных цветов

Первыми в этом ряду стали вазы для выращивания луковичных цветов (*vase à oignon*), например гиацинтов, в помещении. Когда сезон заканчивался, такие вазы использовали для размещения живых срезанных или фарфоровых цветов. Фарфоровая флористика, как и флористика вообще, в это время на пике моды: еще с 1746 г. мануфактура выпускает фарфоровые расписные цветы, мало отличимые от настоящих, и король заказывает их для украшения всех своих загородных дворцов².

Вазы для луковичных позволяли, по моде рококо, визуально «переместить» сад из ландшафта в интерьер. мода на своего рода «сад в интерьере» в виде тонко обыгранной их связи была обусловлена увлечением естественной природой и романтическими парками, особенно характерными для эпохи рококо в целом и для Франции более прочих. В угоду моде цветами расписывались потолочные плафоны, цветами же вышивались стенные обои и каминные экраны. Сад как бы «входил» во комнаты [Лихачёв 1998, с. 215, 223]. Первой из луковичных ваз стала так называемая «индианская ваза» (*vase Indien*) с сильно расклепанным туловом; ее горло завершалось волнистым краем, напоминающим лепестки

² *Marryat J.* Op. cit. P. 413.

раскрытого цветка. Она же стала первой (1749) из ваз необычных форм, разработанных в Венсенне-Севре (Метрополитен-музей, инв. № 1972.132.1).

Тогда же были начаты работы с цветными фонами. Первым был создан канареечно-желтый “*jaune*” (1749), вдохновленный «Охотничьим» сервизом (1728–1730), выпущенным в Мейсене несколько ранее (он же «Золотой лев»). Этот мейсенский сервиз был первым европейским с цветным фоновым крытьем, и его успех, который был весьма значителен, вдохновлял мастеров Венсенна-Севра на поиски собственных путей развития этой темы.

Следующим достижением французских мастеров стал яркосиний фон “*bleu lapis*” или “*lapis blue*” (1751/52), созданный как оммаж бело-синему китайскому фарфору. Он получил свое имя в честь ляпис-лазури – минерала лазурита, который издавна ценился за интенсивность цвета. Чтобы максимально близко передать все нюансы лазуритового оттенка, “*bleu lapis*” накладывался несколько неровно [Бирюкова, Казакевич 2005, с. 25]³. Не случайно эстетику рококо называли игрой нюансов и намеков [Даниэль 2010, с. 23].

Одновременно ведется интенсивная работа над разнообразием и усложнением вазовых форм. С 1752 по 1759 г. главный модельер мануфактуры Ж.-К. Дюплесси создал около 40 новых проектов [Бирюкова, Казакевич 2005, с. 25, 72]; многие модели исполнялись в нескольких вариантах и нескольких размерах.

Вазы-кюветы

Начинается выпуск ваз кюветного типа, которые предназначались для демонстрации натуральных срезанных или фарфоровых цветов. Первыми в этом ряду стали *cuvette à tombeau* в форме античного саркофага и *cuvette Courteille* обтекаемой формы, несколько расширяющейся книзу (оба 1753). Относительная простота формы тулова *cuvette Courteille* компенсировалась двумя боковыми ручками-завитками, которые, вырастая из него, образовывали грациозную S-линию, а также четырьмя ножками в форме сильно изогнутых C-завитков. Подобные кривые и определяли эстетику легкого и грациозного рококо как особой, подчеркнута условной системы, созданной немногими искусными мастерами для демонстративного потребления. Преобладание криволинейного над

³ Five Sèvres Colours at the Wallace Collection. URL: <https://www.wallacecollection.org/explore/explore-in-depth/latest-films/five-sèvres-colours-at-the-wallace-collection/> (дата обращения 14.11.2023).

прямолинейным было крайне характерно именно для рококо; не случайно Уильям Хогарт, оценивая художественно-эстетические возможности этого стиля, называет S-линию линией красоты и привлекательности – сперва на автопортрете с собакой (1745), а чуть позже – в трактате «Анализ красоты» (1753) [Даниэль 2010, с. 26; Шестаков 1993, с. 37, 47], который был опубликован одновременно с появлением *cuvette Courteille*. Стоит отметить, что эта модель вазы-кюветы получила свое имя в честь маркиза де Куртейля, министра короля Людовика XV и представителя короны на фарфоровой мануфактуре Венсенна-Севра.

Относительно появления *cuvette à tombeau* стоит сказать, что середина XVIII столетия стала временем зарождения нового витка моды на античное – не только в Италии, но и во Франции. Уже к началу столетия была выполнена графическая фиксация практически всех известных древних архитектурных памятников Италии. Художники, архитекторы, декораторы все чаще обращаются к формам античной культуры и искусства как к идеальному эстетическому эталону. Известно, что начало этого периода антикомании было обусловлено успешными раскопками Геркуланума (1738) и Помпей (1748). Находка богатейшей частной библиотеки из 800 греческих и нескольких латинских свитков на Вилле папирусов близ Геркуланума (1750) стимулировала дальнейшие археологические исследования. Чуть позже (1756) священник Ватиканской библиотеки и ученый Антонио Пьяджо получит способ открывать свитки без их повреждения [Sider 2005, p. 22].

Для Франции одним из событий, побуждающих развитие стиля от рококо к неоклассицизму, стало итальянское путешествие (1749–1751) будущего министра изящных искусств маркиза де Мариньи (брата маркизы де Помпадур) в сопровождении архитектора Жака-Жермена Суффло и придворного историка искусства Шарля-Николя Кошена-младшего – двух из тех, чьи личные вкусы определяли направление развития придворной художественной жизни Франции в середине столетия [Martino 1973, p. 267]. Мариньи, Суффло и Кошен намеревались лично увидеть Помпеи и Геркуланум и довершить этот гран-тур поездкой к другим памятникам Италии и Малой Азии [Collins 1998, p. 80; Monval 1918, pp. 104–105]. Так было положено начало смене вкусов во Франции, знаменуя первый этап возрождения антикомании и начало развития так называемого «греческого вкуса» (*goût grec*). Археолог и художник, один из основоположников научного искусствознания Анн-Клод-Филипп де Кейлюс приступает к публикации 7-томного «Собрания египетских, этрусских, римских и греческих древностей» (1752–1767); в том же году выходит «Французская архи-

тектура» архитектора и влиятельного теоретика искусства Жака-Франсуа Блонделя (1752) [Мак-Коркодейл 1990, с. 153]. Париж стал главным центром нового художественного стиля. Чуть позже Мариньи и Кошен опубликуют манифест против рококо (1754), подвергая его насмешкам [Feau 1998, p. 269].

Тогда же художники Роберт Адам и Шарль-Луи Клериссо совершили путешествие в Спалато (Сплит), где исследовали дворец Диоклетиана (1754). Чуть позже «отец научного искусствознания» немецкий историк искусства Иоганн Иоахим Винкельман, специализирующийся на античности, выпустит свои «Размышления о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре» (1755). Эта работа придаст греческому искусству новый статус, способствуя переходу к новому стилю с его благородной простотой и спокойным величием. В противоположность Винкельману, итальянский археолог и архитектор Джованни Баттиста Пиранези одухотворял римское искусство: в своих археологических 4-томных «Римских древностях» (1756) и в серии гравюр «Виды Рима» оно представало во всем своем декоративном богатстве и многообразии. Знакомство с неоклассической теоретической мыслью послужило толчком к появлению во Франции ряда архитектурных трактатов, прежде всего – 8-томного руководства по стилю архитектора Жана-Франсуа де Неффоржа (1757), задуманного как серия архитектурных гравюр [Мак-Коркодейл 1990, с. 153].

Затем Неффорж проиллюстрировал гравюрами книгу Давида Ле Роя «Руины самых красивых памятников Греции (1758). Неффорж и архитектор Жан-Шарль Делафосс стали одними из первых декораторов, украшавших интерьеры в новом стиле (1756/57). Тогда же в Венсенне были созданы новые формы ваз: ваза «античная урна» (*vase urne antique*) (1755) и *cuvette Roussel* овальной формы с ручками в виде акантовых завитков (1756); акант, как известно, был одним из самых распространенных декоративных мотивов античности [Иванов 2018, с. 196].

Вазы сложных и особо сложных форм

Стоит заметить, что на развитие вазовых форм Венсенна-Севра оказывали влияние события не только художественной жизни. Так, следующей после *cuvette Roussel* была выпущена *cuvette Mahon* (1757) в форме лодки с круто выгнутыми боками «бомбе» и ножками, составленными попарно из таких же круто выгнутых рокайльных завитков. Эта ваза получила название в память о победе французских войск в первом морском сражении только что начав-

шейся Семилетней войны (1756–1763) – в битве против англичан при Порт-Маон на о. Менорка (май, 1756). Многие из самых смелых моделей ваз, изготовленных в Венсенне-Севре, были созданы именно в конце 1750-х – начале 1760-х гг., и *cuvette Mahon* стала первой в этом выдающемся ряду.

К тому времени мануфактура уже приобрела статус королевской (1753)⁴. Тогда же был получен фон “*bleu celeste*” (1753), блестящий небесно-голубой, один из самых любимых при дворе Людовика XV и самых дорогих в производстве. В зависимости от температуры при обжиге, оттенок голубого становился небесно-голубым (при более низкой температуре) или зеленоватым, близкий бирюзовому (при более высокой температуре); бирюзовоголубой вариант получил название “*turquoise blue*”. Как и более ранний синий “*bleu lapis*”, небесно-голубой был вдохновлен китайским фарфором, а свое имя он получил от названия китайской империи – Поднебесная [Бирюкова, Казакевич 2005, с. 27].

Именно в небесно-голубом цвете были решены первые вазы «с ушами» (*vase à oreilles*), с ручками, загнутыми в форме, отдаленно напоминающей ушные раковины (ормушь, или «ушной орнамент» был известен как минимум со времен итальянского маньеризма XVI в. [Иванов 2018, с. 260]). Вазы «с ушами» стали первыми (1754) в серии ваз сверхсложных форм. Вероятно, их дизайн был вдохновлен китайскими вазами подобной формы, которые в Париже продавались под названием “à oreilles” [Sassoon 1992, p. 10].

Серия сверхсложных ваз была продолжена роскошной вазой в форме лодки, поставленной на фантазийный пьедестал, с декором из маскаронов-морских чудовищ. Под названием *cuvette à masques* (1755) она стала первой из трех моделей ваз в форме гондолы, которые модельер Дюплесси создал для Венсенна-Севра.

Следующей (1756) стала «слоноголовая» ваза (*vase à tête d'éléphant*) – одна из самых экстравагантных работ Дюплесси, чья претенциозность полностью отвечала тяготению рококо к экзотизму. Вазы были декорированы великолепной росписью, но главным их украшением стали ручки в форме слоновьих голов, также обильно (и натуралистично!) расписанные. Вычурная конструкция была вдохновлена вазами-птичьими клетками конца XVII – начала XVIII в. из японской Ариты – крупного центра фарфорового производства [Wiechmann 2021, p. 13, 31]⁵. Сегодня известно не более двадцати подобных ваз-клеток (см.: Музей Эшмола,

⁴ *Marryat J.* Op. cit. P. 413.

⁵ Birdcage vase. URL: http://jameelcentre.ashmolean.org/collection/3/per_page/25/offset/25/sort_by/date/object/12279 (дата обращения 14.11.2023).

инв. № EA1992.114, и Коллекция Фрика, инв. № 2014.9.27). Эти необычные изделия поставлялись на западноевропейский рынок с начала XVIII в.; они были доступны для ознакомления в Японском дворце курфюрста Саксонии Августа Сильного и в коллекции принца Конде в его замке Шантийи. И Саксония, и Шантийи были признанными центрами фарфорового производства и центрами формирования фарфоровой моды (кроме того, на Венсеннской мануфактуре в ранний ее период работали мастера из Шантийи [Бирюкова, Казакевич 2005, с. 8])⁶.

Из-за технических сложностей (свойства мягкого фарфора затрудняли изготовление вычурных форм) и дороговизны изготовления слоноволовых ваз было произведено относительно немного, и до наших дней сохранилось лишь двадцать две [Elliott 2021]. Особый интерес представляют вазы такого типа, выполненные на яблочно-зеленом фоне “*verd*” (оттенок зависел от температуры обжига)⁷, поскольку он появился одновременно со слоноволовыми вазами (1756). Таковы ваза из Метрополитен-музея (инв. № 1983.185.9) и парная к ней ваза из Поместья Уоддесдон, а также пара из Собрания Уоллеса (инв. № C246-7). Стоит отметить, что вышеперечисленные предметы (все – 1757) представляют редкий вариант конструкции без вазовых ручек, дополнительно поддерживающих изогнутые хоботы слонов, опирающихся на плечи вазы: сегодня известны только эти четыре экземпляра [Savill 1988, pp. 154, 161)]. Также стоит отметить, что пара ваз из Собрания Уоллеса дополнительно обогащена подсвечниками на четыре свечи каждая, представляя конструктивный вариант с бобешками (*à bobèches*), где бобешка – элемент подсвечника, его розетка.

Тогда же (1756) талантом Дюплесси была создана ваза в форме лодки-гондолы (*pot-pourri gondole*) с крышкой, обильно украшенной прорезным и рельефным рокайльным орнаментом и навершием с пестрым цветочным декором (розы, нарциссы, хризантемы, тюльпаны, незабудки, гвоздики, фиалки), также рельефным, выполненным в натуралистической манере. Форма вазы-гондолы восходит к уже известной *cuvette à masque* [Бирюкова, Казакевич 2005, с. 74–75; Savill 1988, p. 163]; это вторая из трех моделей в форме гондолы, созданных Дюплесси в 1750-е гг. Крышка с прорезами обозначила принадлежность этой вазы к типу ароматников, или попури (от франц. *pot-pourri* – смесь цветов и трав). Вазы-ароматники отличались ажурными прорезами в верхней части, запах благовоний (обыкновенно – смесь высушенных цветов, трав и специй), поме-

⁶ *Marryat J.* Op. cit. P. 411.

⁷ *Ibid.* 417.

ценных в такие сосуды, распространялся через прорези, ароматизируя помещение. Ваз типа *pot-pourri gondole* с рельефным цветочным декором известно всего три: в Государственном Эрмитаже (1756, инв. № ЗФ 16261), в Метрополитен-музее (1756, инв. № 58.75.88) и в Собрании Уоллеса (1758, инв. № 248); все они выполнены на новомодном яблочно-зеленом “*verd*”.

По замыслу Дюплесси, ваза-ароматница в форме гондолы должна была занять центральное место в самом экстравагантном, самом дорогом и самом сложном с технической точки зрения гарнитуре из пяти ваз. Он составлялся, помимо гондолы, из двух слоноволовых ваз (*vase à tête d'éléphant*) и двух ваз «с ушами» (*vase à oreilles*). Стоит отметить, что в те годы декораторы придерживались следующих принципов составления фарфоровых гарнитуров:

- 1) из изделий двух одинаковых размеров и декора, составленных попарно;
- 2) набор из трех или пяти ваз двух-трех одной формы, но разных размеров: центрального более крупного и меньших боковых;
- 3) группировка предметов разных форм, но объединенных общностью декора.

В это время мануфактура, которая физически переросла венсенские мастерские, была перемещена в специально выстроенные просторные помещения в Севре (1756), лежавшем на полпути от Парижа в Версаль, неподалеку от Бельвю – любимого загородного поместья маркизы де Помпадур. Уже здесь был создан знаменитый теплый розовый (известны градации от светло-розового до оранжево-розового) фон “*rose*”, или “*rose Pompadour*” (1757). Розовый был любимым цветом маркизы⁸.

Затем была создана еще одна ваза-попурри в форме гондолы (1758). При полном повторении формы абсолютной новинкой был декор в виде парусного вооружения (*pot-pourri à vaisseau*, также *pot-pourri en navire* – в форме судна или *vaisseau à mat* – в форме мачтового корабля). Эта ваза, как и ее прототип, состоит из двух частей: нижняя часть – в виде корпуса корабля на постаменте, и верхняя – пирамидальная (собственно, ажурная крышка попурри) с такелажем и корабельной мачтой, увенчанной развевающимся флагом с позолоченным флёр-де-лис. Это один из самых сложных проектов и одна из самых дорогих моделей, когда-либо представленных Севром. За семь лет была произведена всего дюжина ваз такого рода: необычайная техническая сложность обуславливала непомерно высокую стоимость, которая, в свою очередь, неизбежно ограничивала масштабы

⁸ *Marryat J.* Op. cit. P. 418.

производства [Bellaigue 2009, pp. 122–127; Ennès 1997, pp. 34–35, 75; Kisluk-Grosheide, Munger 2010, pp. 194–196].

До наших дней сохранилось всего десять таких ваз – один экземпляр хранится во Франции (выполнен на фоне комбинированного сочетания розового и зеленого фонов, 1760, Музеи Лувра, инв. № ОА10965), пять – в Великобритании (первый – на сине-зеленом фоне “*saffre et verd*”, 1758–1759, Королевская коллекция, инв. № 2360; второй – также на сине-зеленом фоне “*saffre et verd*”, 1761, Собрание Уоллеса, инв. № С256; и три в Поместье Уоддесдон: на редко встречающемся бледно-зеленом фоне “*petit verd*”, который производился лишь в течение года или двух, на небесно-синем “*bleu celeste*” (инв. № 2315) и синем “*bleu lapis*”, все – 1761–1762) и четыре – в США (первый – на розовом фоне, 1758, в Метрополитен-музее, инв. № 58.75.89; второй – на сине-зеленом “*saffre et verd*”, 1759, в коллекции Фрика, инв. № 1916.9.07; третий – на розово-зеленом фоне, 1760, в музее Гетти, инв. № 75.DE.11; четвертый – на синем фоне “*bleu lapis*”, 1764, в Художественном музее Уолтерса, инв. № 48.559).

В 1758–1760 гг. в моду как раз вошло комбинированное сочетание двух фонов под названием “*saffre et verd*”: подглазурного синего “*bleu lapis*” и надглазурного зеленого “*verd*” [Бирюкова, Казакевич 2005, с. 26]. Эта мода, красочная и декоративная, длилась недолго. Еще одно необычное сочетание розового фона “*rose Pompadour*” и зеленого “*verd*” также было в моде лишь самое непродолжительное время (1759–1760). Оба варианта были представлены в форме *vaisseau à mat*. Тогда же севрская мануфактура полностью переходит в собственность короля (1759–1760) как Королевская фарфоровая мануфактура⁹. Это время наивысшего ее расцвета.

Характерным для этого периода примером может служить гарнитур из трех ваз (1759), украшенных “*saffre et verd*”: в центре композиции располагалась так называемая ваза Буало (*vase Boileau*), по сторонам ее фланкировали две вазы «с ушами» (*vase à oreilles*) первого размера (Собрание Уоллеса, Инв. № С251-3). Ваза Буало, выполненная в виде античной урны с крышкой сложной вогнуто-выгнутой формы, была представлена лишь годом ранее (1758). Свое название она получила в честь управляющего мануфактурой. Сегодня известно всего пять экземпляров такого типа. Не позже 1761 г. была выпущена модифицированная модель вазы Буало (*vase Boileau rectifié*), чьей гордостью стал сложный прорезной декор на горлышке и крышке (Королевская коллекция, инв. №№ RCIN 2299, RCIN 36081). Тогда же (1761) была создана ваза-попурри с мир-

⁹ *Marryat J.* Op. cit. P. 414.

товыми листьями (*vase pot pourri feuilles de mirte*), где рокайльная основа, в попытке совместить старые формы с новыми, деликатно дополнена неоклассицистическим орнаментом – меандром. Двумя годами спустя (1763) будет создана ваза с фестонами в греческом вкусе (*vase à festoons* или *vase grec et à guirlandes*) в виде классической урны [Бирюкова, Казакевич 2005, с. 32–33, 78–79].

Этот ряд ваз античных форм (или украшенных античным декором) не случайно становится настолько широк. Создание *vase Boileau rectifié* совпало со спадом моды на сложные рокайльные формы, на мягкие и волнистые контуры, скругленные углы, круто выгнутые бока. Изогнутая рокайльная линия как основная декоративная форма отходит в прошлое; сказанное справедливо и для северского фарфора. Считается, что относительно других видов прикладного искусства он слишком поздно открылся неоклассицизму, и переход в формах, декоре и пластике здесь начался лишь в 1770-х гг., обнаруживая отставание от современных художественных вкусов [Апель 2005, с. 33; Бирюкова, Казакевич 2005, с. 11–12], однако вышепоказанное противоречит этому мнению.

Неоклассицизм представлял новый восторженный культ классической идеальной красоты, в качестве основы принимая недостижимый античный образец. В моду входят строгие благородные образцы античного искусства, более сдержанные и спокойные формы, менее яркие цвета. Лучше прочего иллюстрирует развитие неоклассицизма на северской мануфактуре разработка новых синих фонов. Первым появляется темно-синий кобальтовый фон "*bleu nouveau*" (1763), который несколько позднее (1768) будет известен как "*beau bleu*" (красивый синий) или "*bleu du Roi*" (королевский синий). Для него характерно ровное покрытие, чего не имел венсеннский синий "*bleu lapis*". В дополнение будет разработан яркосиний фон "*bleu Fallot*" (1764), названный в честь его изобретателя Жана Армана Фалло [Бирюкова, Казакевич 2005, с. 25–26; Sassoon 1992, p. 96].

Окончание Семилетней войны (1763) и связанное с ней экономическое истощение воюющих сторон также стимулировали активизацию новой моды. В том же году обладатель тонкого художественного вкуса, немецкий критик и публицист Фридрих Мельхиор Гримм, будучи в Париже, провозгласил окончательное торжество "*le goût grec*" [Коерре 2012, pp. 10–11]. Теперь в моде относительная простота предметов с минимумом декора. Самые популярные орнаменты этого времени – античные, но не повторенные буквально, а более нежные и изящные: французский неоклассицизм (собственно, стиль Людовика XVI) унаследовал от французского рококо его утонченность и грацию. Не позднее

1762 г. прекращается выпуск таких особо вычурных вазовых форм, как *vase à tête d'éléphant* и *cuvette Mahon*. Тогда же крупнейший теоретик неоклассицизма Винкельман, одна из центральных фигур нового стиля, публикует «Заметки об архитектуре древних» (1762), сразу за ней – «Историю искусства древности» (1764). В тот же год публикуются «Описание дворца Диоклетиана в Сплите» Адама и Клериссо (1764). Интерес к шедеврам античного искусства достиг максимума. В тот же год уходит мода на розово-зеленый фон в фарфоре; прекращается выпуск ваз *pot-pourri gondola*. Вычурность начинает тяготить, и экстравагантный дизайн рокайльных ваз, созданных талантом Дюплесси, окончательно перестает быть модным. Иные вазы, теперь уже античной природы, станут лейт-мотивами каждой из трех последовательно сменяющих друг друга основных форм неоклассицизма [Ottomeyer 2004, p. 15].

Таким образом, история экстравагантных ваз в стиле рококо, созданных талантом модельера Дюплесси и произведенных в Венсенне-Севре в первое пятнадцатилетие вазового производства (1749–1764), ушла в прошлое. Демонстративная декоративность позволяет назвать их не только культурными иконами рококо, артефактами стиля, но и уникальными объектами, которые имеют скорее художественную, нежели утилитарную ценность – то есть арт-объектами, достойно представляющими прикладное искусство Франции. Они полностью принадлежали к эпохе зрелого рококо – откровенно соблазняющего сочетанием богатства и изысканности, утонченной роскошью цвета, вычурностью мелких форм, изящностью откровенно декоративных или функционально пустых предметов – пустячков, безделиц, памятников мимолетным и нематериальным переживаниям, характерным именно для этого декоративного стиля.

Источник

Murray J. A History of Pottery and Porcelain, Medieval and Modern. London: John Murray, 1868.

Литература

- Апель 2005 – Апель К.О. Фарфор Севра // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2005. № 9 (30). С. 32–45.
- Бирюкова, Казакевич 2005 – Бирюкова Н.Ю., Казакевич Н.И. Севрский фарфор XVIII века. Государственный Эрмитаж. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2005. 479 с.

- Виленский 2018 – *Виленский Я.Э.* Европейский фарфор XVIII века как артефакт и арт-объект, или История компотьера // Актуальные проблемы теории и истории искусства. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2018. С. 637–644.
- Даниэль 2010 – *Даниэль С.М.* Рококо. От Ватто до Фрагонара. СПб.: Азбука-классика, 2010. 330 с.
- Иванов 2018 – *Иванов Н.А.* Орнамент: Герменевтика и глоссарий. М.: Этерна, 2018. 352 с.
- Лихачёв – *Лихачёв Д.С.* Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. М.: Согласие, 1998. 469 с.
- Мак-Коркодейл 1990 – *Мак-Коркодейл Ч.* Убранство жилого интерьера от античности до наших дней. М.: Искусство, 1990. 245 с.
- Шестаков 1993 – *Шестаков В.П.* Уильям Хогарт и английская эстетическая традиция XVIII века // Эстетика Хогарта и современность. М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, 1993. С. 37–69.
- Bellaigue 2009 – *Bellaigue G.* French Porcelain in the Collection of Her Majesty the Queen. Vol. 1. London: Royal Collection Trust, 2009. 429 p.
- Collins 1998 – *Collins P.* Changing Ideals in Modern Architecture, 1750–1950. Montreal: McGill-Queen's Press – MQUP, 1998. 308 p.
- Elliott 2021 – *Elliott A.* Remarkable Design and Restoration: Investigations into a Pair of Sèvres Elephant-Head Vases // The Journal of the Walters Art Museum. 2021. Vol. 75. URL: <https://journal.thewalters.org/volume/75/note/remarkable-design-and-restoration/> (дата обращения 27.11.2023).
- Ennès 1997 – *Ennès P.* Un défi au goût. Catalogue d'exposition. Paris: RMN, 1997.
- Feray 1998 – *Feray J.* Architecture intérieure et décoration en France des origines à 1875. Berger-Levrault, 1988. 405 p.
- Kisluk-Grosheide, Munger 2010 – *Kisluk-Grosheide D., Munger J.* The Wrightsman Galleries for French Decorative Arts. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2010. 272 p.
- Koepe 2012 – *Koepe W.* Abraham and David Roentgen as Europe's Principal Cabinetmakers. From Rococo Playfulness to Neoclassical Elegance // Extravagant Inventions. The Princely Furniture of the Roentgens. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2012. С. 3–15.
- Martino 1973 – *Martino P.* Encyclopédie de l'art, peinture, sculpture, architecture. Vol. 5. Art classique et baroque. Paris: Éditions Lidis, 1973.
- Monval 1918 – *Monval J.* Soufflot: sa vie, son oeuvre, son esthétique (1713–1780). Paris: Librairie A. Lemerre, 1918.
- Ottomeyer 2004 – *Ottomeyer H.* Vasemania: Neoclassical Form and Ornament in Europe: Selections from the Metropolitan Museum of Art // Vasemania – Form and Ornament in Neoclassical Europe. New York: Yale University Press, 2004. P. 15–29.
- Paredes 2009 – *Paredes L.* Sèvres Then and Now: Tradition and Innovation in Porcelain, 1750–2000. Washington: Hillwood Museum and Gardens Foundation, 2009. 176 p.

- Sassoon 1992 – *Sassoon A.* Vincennes and Sèvres Porcelain: Catalogue of the Collections. Los Angeles: Getty Publications, 1992.
- Savill 1988 – *Savill R.* The Wallace Collection Catalogue of Sèvres Porcelain. Vol. 1. Vases. London: The Trustees of the Wallace Collection, 1988.
- Sider 2005 – *Sider D.* The Library of the Villa Dei Papiri at Herculaneum. Los Angeles: Getty Publications, 2005. 132 p.
- Wiechmann 2021 – *Wiechmann C.* Research into the Degradation of the Elements Inside the Cages of Two Birdcage Vases. MA Thesis. Amsterdam: University of Amsterdam, 2021.

References

- Apel', K.O. (2005), “Sèvres Porcelain”, *Antikvariat, predmety iskusstva i kolleksiionirovaniya* [Antiques, art and collectibles], no. 9 (30), pp. 32–45.
- Bellaigue, G. (2009), *French Porcelain in the Collection of Her Majesty the Queen*, vol. 1, Royal Collection Trust, London, United Kingdom.
- Biryukova, N.Yu. and Kazakevich, N.I. (2005), *Sevskii farfor XVIII veka. Gosudarstvennyi Ermitazh* [Sevres porcelain of the 18th century. The State Hermitage Museum], Izd-vo Gosudarstvennogo Ermitazha, Saint Petersburg, Russia.
- Collins, P. (1998), *Changing Ideals in Modern Architecture, 1750–1950*, McGill-Queen's Press – MQUP, Montreal, Canada.
- Daniel', S.M. (2010), *Rokoko. Ot Vatto do Fragonara* [Rococo. From Watteau to Fragonard], Azbuka-klassika, Saint Petersburg, Russia.
- Elliot, A. (2021), “Remarkable Design and Restoration: Investigations into a Pair of Sèvres Elephant-Head Vases”, *The Journal of the Walters Art Museum*, vol. 75, available at: <https://journal.thewalters.org/volume/75/note/remarkable-design-and-restoration/> (Accessed 27 November 2023).
- Ennès, P. (1997), *Un défi au goût. Catalogue d'exposition*, RMN, Paris, France.
- Feray, J. (1988), *Architecture intérieure et décoration en France des origines à 1875*, Berger-Levrault, France.
- Ivanov, N.A. (2018), *Ornament: Germenevika i glossarii* [Ornament. Hermeneutics and Glossary], Eterna, Moscow, Russia.
- Kisluk-Grosheide, D. and Munger, J. (2010), *The Wrightsman Galleries for French Decorative Arts*, The Metropolitan Museum of Art, New York, USA.
- Koeppe, W. (2012), “Abraham and David Roentgen as Europe's Principal Cabinet-makers. From Rococo Playfulness to Neoclassical Elegance”, *Extravagant Inventions. The Princely Furniture of the Roentgens*, The Metropolitan Museum of Art, New York, USA, pp. 3–15.
- Lihach'ov, D.S. (1998), *Poeziya sadov. K semantike sadovo-parkovykh stilei. Sad kak tekst* [Poetry of gardens. On a semantics of gardening styles. Garden as a text], Soglasie, Moscow, Russia.

- McCorquodale, Ch. (1990), *Ubranstvo zhilogo inter'era ot antichnosti do nashikh dnei* [The history of interior decoration], Iskusstvo, Moscow, Russia.
- Martino, P. (1973), *Encyclopédie de la'rt, peinture, sculpture, architecture, vol. 5, Art classique et baroque*, Éditions Lidis, Paris, France.
- Monval, J. (1918), *Soufflot: sa vie, son oeuvre, son esthétique (1713–1780)*, Librairie A. Lemerre, Paris, France.
- Ottomeyer, H. (2004), “Vasemania: Neoclassical Form and Ornament in Europe: Selections from the Metropolitan Museum of Art”, *Vasemania – Form and Ornament in Neoclassical Europe*, Yale University Press, New York, USA, pp. 15–29.
- Paredes, L. (2009), *Sèvres Then and Now: Tradition and Innovation in Porcelain, 1750–2000*, Hillwood Museum and Gardens Foundation, Washington, USA.
- Sassoon, A. (1992), *Vincennes and Sèvres Porcelain: Catalogue of the Collections*, Getty Publications, Los Angeles, USA.
- Savill, R. (1998), *The Wallace Collection Catalogue of Sèvres Porcelain, vol 1, Vases*, The Trustees of the Wallace Collection, London, United Kingdom.
- Shestakov, V.P. (1993), “William Hogarth and the English aesthetic tradition of the 18th century”, *Estetika Khogarta i sovremennost'* [Hogarth's aesthetics and the present.], NII teorii i istorii izobrazitel'nykh iskusstv RAKh, Moscow, Russia, pp. 37–69.
- Sider, D. (2005), *The Library of the Villa Dei Papiri at Herculaneum*, Getty Publications, Los Angeles, USA.
- Vilenskii, Ya.E. (2018), “18th-century European porcelain as artifact and art object, or The Story of a compotiere”, *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva* [Current issues of art theory and history]. Izd-vo SPbGU, Saint Petersburg, Russia, pp. 637–644.
- Wiechmann, C. (2021), *Research into the Degradation of the Elements Inside the Cages of Two Birdcage Vases. MA Thesis*, University of Amsterdam, Amsterdam, Netherlands.

Информация об авторе

Бэлла Л. Шапиро, доктор культурологии, кандидат исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; b.shapiro@mail.ru

Information about the author

Bella L. Shapiro, Dr. of Sci. (Culturology), Cand. of Sci. (History), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; b.shapiro@mail.ru

Монтаж и демонтаж:
о цикле иллюстраций Юрия Рожкова
к поэме Владимира Маяковского
«Рабочим Курска, добывшим первую руду...»

Андрей Н. Фоменко

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, rasoonrasoon@mail.ru*

Аннотация. В 1924 г. художник Юрий Рожков создал цикл иллюстраций к поэме Владимира Маяковского «Рабочим Курска, добывшим первую руду...», посвященной открытию железной руды в районе Курской магнитной аномалии. Иллюстрации Рожкова, выполненные в технике фотомонтажа, принадлежат к числу ранних примеров обращения к этой технике, сыгравшей ключевую роль в развитии авангардного искусства 1920-х гг. Однако они не получили широкой известности, в отличие, например, от работ Клуциса и особенно Родченко, чьи фотомонтажи к поэме Маяковского «Про это» (1923) послужили источником и прототипом фотомонтажей Рожкова. Вместе с тем «Рабочие Курска...» – оригинальная и вместе с тем характерная для своего времени работа, в которой нашли воплощение ключевые идеи советского авангарда. Основная из них заключается в полемике против реставраторских тенденций, выражающихся в поддержке традиционных видов и жанров искусства, в частности скульптурного памятника. Рожков, вслед за Маяковским, противопоставляет этому идею «временного памятника», не отделенного от процесса социалистического строительства. Этой идее соответствует образ расщепленного, калейдоскопического мира, создавая который художник использует некоторые принципы раннего авангарда, включая технику «слов на свободе» Маринетти. В отличие от Родченко, он включает в свои иллюстрации полный текст поэмы, размывая тем самым границы между словом и изображением.

Ключевые слова: фотомонтаж, конструктивизм, авангард, памятник, слова на свободе, Маяковский

Для цитирования: Фоменко А.Н. Диалог визуального и вербального в иллюстрациях Юрия Рожкова к поэме Владимира Маяковского «Рабочим Курска, добывшим первую руду...» // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2024. № 2. С. 108–120. DOI: 10.28995/2073-6401-2024-2-108-120

© Фоменко А.Н., 2024

Mounting and dismounting.
About the series of illustrations by Yuri Rozhkov
for the poem by Vladimir Mayakovsky
“To the Workers of Kursk Who mined the First Ore”

Andrei N. Fomenko

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
racoonstracoona@mail.ru*

Abstract. In 1924 the artist Yuri Rozhkov created a series of illustrations for Vladimir Mayakovsky's poem *To the workers of Kursk who mined the first ore*, dedicated to the discovery of iron ore in the area of the Kursk magnetic anomaly. Rozhkov's illustrations, made using the technique of photomontage, are among the earliest examples of turning to such technique, which played a key role in the development of avant-garde art in the 1920s. However, they did not become widely known, unlike, for example, the works of Klutsis and especially Rodchenko, whose photomontages for Mayakovsky's poem *About That* (1923) served as the source and prototype of Rozhkov's photomontages. But *Workers of Kursk* is an original and yet characteristic of its time work, in which the key ideas of the Soviet avant-garde were embodied. The main one is a polemic against the restoration tendencies, expressed in support of traditional types and genres of art, in particular the sculptural monument. Rozhkov, following Mayakovsky, contrasts it with the idea of a “temporary monument”, not separated from the process of socialist construction. The idea corresponds to the image of a split, kaleidoscopic world, in creating which the artist uses some principles of the early avant-garde, including the technique of “words in freedom” by Marinetti. Unlike Rodchenko, he includes the full text of the poem in his illustrations, thereby blurring the boundaries between word and image.

Keywords: photomontage, constructivism, avant-garde, monument, words in freedom, Mayakovsky

For citation: Fomenko, A.N. (2024), “Mounting and dismounting. About the series of illustrations by Yuri Rozhkov for the poem by Vladimir Mayakovsky ‘To the Workers of Kursk Who mined the First Ore’”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Philosophy. Sociology. Art Studies” Series*, no. 2, pp. 108–120, DOI: 10.28995/2073-6401-2024-2-108-120

Единственное дошедшее до наших дней произведение художника-конструктивиста Юрия Рожкова – цикл иллюстраций к поэме Владимира Маяковского «Рабочим Курска, добывшим первую руду...», созданный в 1924 г. Этот цикл принадлежит к

числу если не первых, то достаточно ранних примеров использования техники фотомонтажа в советском искусстве (по крайней мере, в контексте книжного дизайна)¹. Кажется бы, это должно было обеспечить славу ее создателю. Однако этого не случилось – прежде всего по причине того, что книга с иллюстрациями Рожкова в свое время не была издана (впервые они были представлены в 1930 г. на выставке «20 лет работы Маяковского», реконструированной в 1973 г. [Алексеева 2014, с. 21]). Но и позднее, когда цикл был опубликован и стал доступен исследователям, он не вошел в основной «канон» советского фотоавангарда, отчасти потому что эта работа осталась единственной в творческом наследии Рожкова², а отчасти потому что она оказалась в тени бесспорного шедевра советского конструктивизма – иллюстраций Александра Родченко к поэме Маяковского «Про это», созданных годом ранее и послуживших источником и прототипом фотомонтажей Рожкова.

Однако при сравнении выясняется, что, несмотря на очевидную зависимость от новаторской работы Родченко, Рожков демонстрирует довольно оригинальный подход к новой технике и, в частности, к проблеме отношения между текстом и изображением, а также – между фотографическим элементом и фоном (бумажной страницей). В чем-то этот подход кажется более традиционным – если только слово «традиционный» уместно, когда речь идет о традиции кубизма и футуризма. Рожков словно переносит эстетику кубофутуристического коллажа и визуальной поэзии на новый, фотографический, медиум.

К этому следует добавить, что относительно маргинальный статус автора делает эту серию особенно интересной для историка, рассматривающего советский авангард не как историю немногих ведущих его представителей (таких, как Малевич, Татлин, Клуцис, Лисицкий, Родченко), а как историю идей, стратегий и эстетических моделей, их формирования, интерпретации и критики. В случае с работами Юрия Рожкова я хотел бы прежде всего указать на

¹ Краткий очерк истории фотомонтажа см. в [Адес 2023].

² В семейном архиве сохранились также фотокопии другого фотомонтажного цикла Рожкова – иллюстрации к стихотворению Маяковского «Еврей» (1927; в настоящее время – Государственный музей В.В. Маяковского), выполненные в схожей стилистике. См. публикацию с комментарием Киры Матиссен в: [Фотомонтажный цикл 2014, с. 59–71], а также сравнительный анализ двух циклов в: [Карасик 2014]. В конце 1920-х годов Рожков решил посвятить себя геологии и, по-видимому, полностью оставил занятия искусством. Биографию Рожкова см. в: [Матиссен 2014].

связь между техникой их исполнения (фотомонтаж) и артикулируемой с ее помощью эстетико-политической программой.

Каждая эпоха изобретает свои способы описания мира, выражающие присущее ей понимание устройства этого мира и одновременно – той роли, которую в нем играет искусство. За их формирование ответственны наиболее радикально настроенные представители эпохи, остро переживающие свое отличие от прежних времен и порожденных этими временами эстетических моделей. Ими движет чувство неадекватности этих моделей сегодняшнему дню и стремление предложить нечто принципиально другое. Формулируемые в ходе этой борьбы за обновление идеи поначалу остаются принадлежностью узкого круга адептов, но со временем этот круг расширяется, а его находки превращаются в новый культурный мейнстрим.

Одним из главных методов, предложенных эпохой двадцатых годов, стал монтаж и, в частности, фотомонтаж. Его привлекательность в глазах художественного авангарда объясняется несколькими связанными между собой причинами. Основная из них состоит в том, что монтажный принцип организации материала позволял художникам-авангардистам вернуться к фигуративности, не возвращаясь при этом к «реализму» в его традиционном понимании. Одновременно с этим монтаж выражал новое понимание произведения искусства как сложносоставного целого – конструкции, состоящей из отдельных элементов, допускающих рекомбинацию, перестановку. Такое произведение заключает в себе идею трансформируемой реальности и искусства как выявления или изобретения новых отношений между его составными частями, всякий раз получающими новый смысл – тот смысл, который Сергей Эйзенштейн применительно к кинематографической практике называл «монтажным признаком» [Эйзенштейн 1964b, с. 45–46]. Наконец, особая привлекательность монтажа состояла в том, что он допускал использование разных медиа и позволял акцентировать внимание на их взаимодействии. Фотографическое изображение, графическая конструкция, вербальное сообщение сталкиваются друг с другом и, не сливаясь воедино, порождают тем не менее общее значение, делая видимым сам процесс смыслообразования³.

Именно взаимодействие текста и визуального образа становится одной из самых важных стратегий монтажа. Как известно, развитие западной культуры привело к тому, что эти две области – языка и изображения, символического и иконического – оказались

³ Анализ философских аспектов авангардного монтажа см. в [Бюргер 2014, с. 114–128].

разделены своего рода пропастью, непреодолимость которой лишь подчеркивали экспериментальные техники вроде каллиграмматической поэзии, где текст графически воспроизводит форму своего референта⁴.

Первыми, кто всерьез попытался преодолеть этот фундаментальный раскол, были кубисты (характерно, что последовательно применяли монтажную модель – в форме коллажа – начали они же). Пикассо и Брак стремились показать, что изображение содержит в себе символическое обозначение, что картина есть конвенциональный знак предмета, а не его «отражение». Для этого они разобрали эту картину на части и сделали ее неудобочитаемой, создали ситуацию, при которой один и тот же элемент может быть прочитан по-разному в зависимости от контекста [Краусс 2019].

Кубизм стал стартовой площадкой для всего авангарда начала 1920-х гг., включая советский конструктивизм, где взаимодействие слова и изображения получило новую трактовку. Взамен парадоксов, обнажающих фундаментальную проблематичность иконической репрезентации, конструктивисты стремились объединить слово и изображение в некоем диалектическом синтезе, позволяющем сформулировать пропагандистское послание и при этом избежать его «натурализации». Другими словами, конструктивистский монтаж, эксплицитно демонстрирующий искусственность, даже насильственность соединения своих частей, предполагает, что его референт не предшествует конструктивной работе, а является ее результатом, причем результатом постоянно пересматриваемым, поскольку его конструирование носит перманентный характер⁵. Реальность изобретается и переизобретается синхронно ее эстетической репрезентации. Вернее, репрезентация становится интегральной частью этого процесса – процесса жизнестроения.

Каковы бы ни были конкретные причины и обстоятельства, побудившие Юрия Рожкова обратиться к тексту Маяковского, следует заметить, что его выбор пал на одно из программных произведений литературного конструктивизма. Само его название носит полемический характер: острие этой полемики направлено против реставраторских настроений, охвативших значительную часть художественной сцены в начале 1920-х гг. и усилившихся к середине десятилетия: созданная в 1922 г. Ассоциация художников революционной России (АХРР) – основной выразитель этих настроений –

⁴ Классическим примером анализа этой темы служит работа Мишеля Фуко «Это не трубка» [Фуко 1999].

⁵ Подробнее о поэтике монтажа см.: [Фоменко 2011, с. 53–81; Фоменко 2023, с. 80–85].

вскоре превратилась в самое многочисленное художественное объединение. Возрождению классических форм репрезентации, выполняющих мемориальную функцию, Маяковский противопоставляет сам процесс социалистического строительства, участники которого творят новую реальность, не требующую увековечивания. Полное название его поэмы – «Рабочим Курска, добывшим первую руду, временный памятник работы Владимира Маяковского». Поэт осознает противоречивость собственной позиции, ведь в данном случае роль памятника берет на себя сама поэма (за что эта позиция и подвергалась критике «слева» упомянутым в тексте радикальным идеологом производственного искусства Николаем Чужаком [Дядичев 2014, с. 15–16]). Пытаясь скорректировать это противоречие, Маяковский называет воздвигнутый им памятник «временным» и посвящает вторую часть поэмы утверждению невозможности и неадекватности самой формы «памятника» или, в более широком смысле, произведения искусства в традиционном значении этого слова. Однако парадоксальность этого утверждения настолько очевидна, что делает бессмысленным прочтение текста поэмы в деконструктивистском ключе: такое прочтение было бы эффективно лишь в том случае, если бы текст пытался скрыть осуществляемую им самим деконструкцию, а не выставлял ее напоказ.

Цикл иллюстраций Рожкова может быть прочитан как попытка создать визуально-пластический эквивалент текста поэмы. Используя угловатые «кубистские» формы, художник внушает ощущение расколотой, демонтированной формы. Иначе говоря, он подхватывает парадоксальную идею «самоотрицающего» произведения искусства – идею «временного памятника», проводимую Маяковским и не только им. Тут можно вспомнить знаменитый эпизод из «Октября» Сергея Эйзенштейна, фильма, вышедшего на экраны в 1928 г., где посредством обратной проекции показана реставрация памятника Александру III. Этот эпизод относится к периоду, предшествующему Октябрьскому восстанию (Эйзенштейн изобличает якобы реставраторские намерения Временного правительства и лично Керенского), однако сопоставление с другими примерами, включая работы Юрия Рожкова, показывает, что перспектива политической и эстетической реставрации остро ощущалась многими представителями левого искусства. Вместе с тем, показывая реконструкцию памятника, Эйзенштейн подчеркивает ее принципиальную несостоятельность: внешне органическая и цельная форма памятника в основе своей представляет собой монтаж отдельных элементов-«запчастей»⁶.

⁶ Более подробный анализ этого эпизода см. в [Фоменко 2022, с. 48–49].

Эта критическая идея, причем выраженная похожим способом, обнаруживается и в цикле Рожкова (выполненном, напомним, за четыре года до «Октября»). Верхняя часть 14-го листа иллюстрирует включенные в изображение строки поэмы, в которых Маяковский полемически противопоставляет коллективный труд бурлильщиков первой скважины под Щиграмом (с нее началась добыча железной руды в районе Курской магнитной аномалии) монументальному и, шире, всему академическому искусству прошлого и настоящего, увековечивающему индивидуальности:

...на борозды дымов, на тело гулов / не покусится никакой Меркулов.
/ Трем Андреевым, всему академическому скопу, / копошащемуся у писателей в усах, / никогда не вылепить ваш красный корпус, / заводские корпуса.

Рожков, который в целом довольно точно следует текстовому источнику, в данном случае привносит кое-что от себя, отталкиваясь от темы «писателей». Во-первых, он заменяет скульптора Николая Андреева, которого имеет в виду Маяковский, трижды продублированным писателем Леонидом Андреевым. Но если эту замену еще можно списать на ошибку со стороны художника, то расположенный левее ряд подписанных портретов – очевидный результат его осознанного решения. Каждый из этих портретов состоит из двух половин, принадлежащих двум разным литераторам XIX и начала XX в. (так сказать, классиков и современников, претендующих на звание новых классиков, – и при этом сплошь усатых) – и каждый снабжен такой же составной подписью: «Тург/ончаров», «Герц/жковский», «Толст/ровский», «Гог/ресаев» и т. д.

В то же время стилистически цикл Юрия Рожкова еще связан с авангардом 1910-х годов – прежде всего кубофутуризмом (это справедливо и для других ранних конструктивистских опытов в новой технике). Напрашивается их сравнение со знаменитой серией иллюстраций Александра Родченко к поэме Маяковского «Проза» (1923), на которую, как я уже отметил, Рожков явно ориентировался. Однако между этими двумя фотомонтажными циклами есть два заметных отличия. Первое, композиционное, состоит в том, что в отличие от Родченко, который монтирует фотографические фрагменты на листе бумаги, оставляя при этом «автореферентные» интервалы между ними (такой подход близок работам берлинских дадаистов – Рауля Хусманна и Ханны Хёх), Рожков плотно заполняет лист, подгоняя каждый фрагмент к соседнему или даже наслаивая их друг на друга. В результате возникает калейдоскопический эффект – только без свойственной калейдоскопу

симметрии и репетитивности, из-за чего зрителю крайней сложно сориентироваться в визуальном поле. Возможно, в этом состоит еще одна причина того, что цикл Рожкова оказался отодвинут на второй план: бесспорным преимуществом техники фотомонтажа служит возможность акцентировать внимание на отдельном фрагменте, который, не будучи полностью интегрирован в пространство изображения, скорее проецируется в пространство зрителя, вызывая шоковый эффект. Этот эффект был тематизирован Эйзенштейном в его знаменитой концепции «монтажа аттракционов», целенаправленно и даже агрессивно воздействующих на психику зрителя [Эйзенштейн 1964а].

Нельзя сказать, что Рожков сильно отклоняется от этой – магистральной – линии развития конструктивистского (фото) монтажа. Но каждый из листов его серии содержит избыточное количество элементов, конкурирующих за внимание зрителя, так сказать, на равных, «демократически»; в некоторых иллюстрациях ни один из образов-аттракционов не имеет сколько-нибудь заметного преимущества над другими. Для сравнения: самый запоминающийся и «прогрессивный» (если понимать под прогрессивностью дальнейшую перспективу эволюции метода) фотомонтаж Родченко в книге «Про это» – это первая страница обложки, содержащая одно-единственное изображение: крупный план лица Лилии Брик со странно расширенными глазами, намекающее на слом четвертой стены, разделяющей пространство изображения и пространство зрителя [Россомахин 2014, с. 26–28; Фоменко 2023, с. 92]. Самые удачные фотомонтажи в книге «Рабочим Курска» также содержат выделенные из общего контекста элементы и/или обладают более четкой и внятной геометрической структурой (таковы, например, первая страница обложки, второй и одиннадцатый листы). Однако основная стилевая тенденция цикла связывает его с характерными для раннего авангарда образами хаотического современного мира мегаполиса, в котором множество раздражителей непрерывно воздействует на восприятие человека, лишая его возможности внести в этот процесс хоть какой-то порядок. Похожие мотивы мы находим в таких разных произведениях середины 1910-х – начала 1920-х гг., как «алогические» картины Казимира Малевича («Англичанин в Москве», 1914), коллажи футуристов (Карло Карра «Интервencionистская манифестация», 1914), ранние фотомонтажи Рауля Хусанна и Ханны Хёх («Разрез кухонным ножом Германии времен Поздневеймарской культурной эпохи пивного брюха», 1919–1920), Джорджа Гросса и Джона Хартфилда («Жизнедеятельность в универсальном городе в 12:05 пополудни», 1919) и

Пауля Ситроена (цикл «Метрополис», 1923) или фильм «Механический балет» (1924) Фернана Леже и Дадли Мерфи.

Второе – и принципиальное – отличие состоит в том, что Рожков включает в свои работы текст поэмы, причем не в виде отдельных цитат или фрагментов, а целиком. Нетрудно заметить, что это решение соответствует общему калейдоскопически-мозаичному стилю цикла – тенденции к тотальному включению всего и вся без исключений. Отчасти этот стиль может быть описан как «наивный» (стремление заполнить все визуальное поле – характерная особенность многих произведений архаичного и примитивного искусства). Но вместе с тем он, возможно, развивает традицию «футуристической книги» (которая и сама до некоторой степени была ориентирована на «примитивное» искусство), переводя ее на другую техническую основу – механическая фотопечать и типографский набор взамен рукотворного изображения-письма. Производимый при этом эффект вновь вызывает в памяти самые ранние авангардные эксперименты по интеграции текста в картину и прежде всего – «слова на свободе» итальянских футуристов. Напомню, что идея Маринетти – изобретателя этой техники рисования-письма – состояла в том, чтобы преодолеть границу между текстом и изображением и тем самым между произведением искусства и его референтом. Вписывая слова языка в определенную пространственную конфигурацию, Маринетти тем самым «возвращает» их в реальность, делает из слова вещь. Таким образом, здесь уже содержится основной принцип конструктивизма: «назад к вещам», от искусства как отражения действительности к искусству-деланию, «от мольберта к машине».

Отношение между визуальной и вербальной составляющими фотомонтажей Рожкова рознится от листа к листу. В большинстве случаев композиция фотомонтажа диктуется поступательным движением текста. Рожков пытается передать ритмику поэтических строк и риторический «напор» поэмы. Можно, опять же, счесть такой подход наивно иллюстративным, однако его смысл состоит в том, чтобы преодолеть статику – разрушить виртуальный памятник, каковым рискует обернуться произведение искусства. Вписывая текст в пространственную структуру изображения, делая его частью графической композиции, Рожков в то же время не позволяет этой композиции «отвердеть». Слова выступают в парадоксальной роли скреп, одновременно расщепляющих пластическую конструкцию, лишаящих ее самотождественности.

Таким образом, цикл Юрия Рожкова стоит на рубеже двух периодов в истории авангардного движения и тем самым демонстрирует логику перехода от первого ко второму. В нем в концентрированной

форме присутствуют основные проблемы, над которыми работало радикальное искусство начала 1920-х гг.: начиная с синтеза текстового и визуального сообщения и заканчивая определением функции и места искусства в меняющейся реальности.

Литература

- Адес 2023 – *Адес Д.* Фотомонтаж / Пер. с англ. Н. Решетовой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2023. 232 с.
- Алексеева 2014 – *Алексеева Л.* Временный памятник Юрию Рожкову [1990] // Фотомонтажный цикл Юрия Рожкова к поэме Владимира Маяковского «Рабочим Курска, добывшим первую руду...»: Реконструкция неизданной книги 1924 года: Статьи. Комментарии / Сост. К. Матиссен; Под ред. А. Россомахина. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2014. С. 21–25.
- Бюрджер 2014 – *Бюрджер П.* Теория авангарда [1974] / Пер. с нем. С. Ташкенова. М.: V-A-C Press, 2014. .
- Дядичев 2014 – *Дядичев В.* Поэма Маяковского «Рабочим Курска...»: К истории создания и рецепции // Фотомонтажный цикл Юрия Рожкова к поэме Владимира Маяковского «Рабочим Курска, добывшим первую руду...»: Реконструкция неизданной книги 1924 года: Статьи. Комментарии / Сост. К. Матиссен; Под ред. А. Россомахина. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2014. С. 7–19.
- Карасик 2014 – *Карасик М.* Фотомонтаж – искусство социалистической стройки // Фотомонтажный цикл Юрия Рожкова к поэме Владимира Маяковского «Рабочим Курска, добывшим первую руду...»: Реконструкция неизданной книги 1924 года: Статьи. Комментарии / Сост. К. Матиссен; Под ред. А. Россомахина. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2014. С. 73–85.
- Краусс 2019 – *Краусс Р.* 1912 // Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Джослит Д. Искусство с 1900 года: Модернизм, антимодернизм, постмодернизм / Пер. с англ. под ред. А. Фоменко и А. Шестакова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2019. С. 124–129.
- Матиссен 2014 – *Матиссен К.* Юрий Николаевич Рожков – большевик, художник, инженер-геолог // Фотомонтажный цикл Юрия Рожкова к поэме Владимира Маяковского «Рабочим Курска, добывшим первую руду...»: Реконструкция неизданной книги 1924 года: Статьи. Комментарии / Сост. К. Матиссен; Под ред. А. Россомахина. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2014. С. 51–58.
- Росомахин 2014 – *Росомахин А.* «Про это» – визуализация экзистенциального // *Маяковский В.* Про это. Факсимильное издание. Статьи. Комментарии / Сост. А. Россомахин. СПб.: Изд-во Европ. ун-та, 2014. С. 7–43.
- Фоменко 2011 – *Фоменко А.* Советский фотоавангард и концепция производственно-утилитарного искусства. СПб.: Изд-во СПГУТД, 2011. 204 с.

- Фоменко 2022 – *Фоменко А.* Две концепции монтажа у Эйзенштейна и эволюция советского авангарда 1920–1930-х годов // Научно-аналитический журнал «Дом Бурганова. Пространство культуры». 2022. № 5. С. 46–51.
- Фоменко 2023 – *Фоменко А.* Советский фотоавангард: между абстракцией и фактографией // Бобриков А., Саблин И., Фоменко А., Поликарпова Д. Советские двадцатые: искусство, архитектура, фотография, кино. М.: НЛЮ, 2023. С. 69–103.
- Фотомонтажный цикл 2014 – Фотомонтажный цикл Юрия Рожкова к поэме Владимира Маяковского «Рабочим Курска, добывшим первую руду...»: Реконструкция неизданной книги 1924 года: Статьи. Комментарии / Сост. К. Матиссен; Под ред. А. Россомахина. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2014. [32 с.] + 96 с.
- Фуко 1999 – *Фуко М.* Это не трубка [1973] / Пер. с фр. И. Кулик. М.: Худож. журн., 1999. 152 с.
- Эйзенштейн 1964а – *Эйзенштейн С.* Монтаж аттракционов [1923] // Эйзенштейн С. Избр. произв.: В 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 269–273.
- Эйзенштейн 1964б – *Эйзенштейн С.* Четвертое измерение в кино [1929] // Эйзенштейн С. Избр. произв.: В 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 45–59.

References

- Ades, D. (2023), *Fotomontazh* [Photomontage], Ad Marginem Press, Moscow, Russia.
- Alekseeva, L. (2014), “Temporary monument to Yuri Rozhkov”, Matissen, K. (compl.) and Rossomakhin, A. (ed.), *Photomontazhnyi tsikl Yuriya Rozhkova k poeme Vladimira Mayakovskogo “Rabochim Kurska, dobyvshim pervuyu rudu...”* [Photomontage Cycle by Yuri Rozhkov for the Poem by Vladimir Mayakovsky “To the Workers of Kursk Who Mined the First Ore”, Reconstruction of an unpublished book from 1924. Articles. Comments] Izd-vo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge, Saint Petersburg, Russia, pp. 21–25.
- Bürger, P. (2014). *Teoriya avangarda* [Theory of the Avant-Garde], V-A-C Press, Moscow, Russia.
- Dyadichev, V. (2014), “Mayakovsky’s Poem ‘To the Workers of Kursk...’: On the History of Creation and Reception”, Matissen, K. (compl.) and Rossomakhin, A. (ed.), *Photomontazhnyi tsikl Yuriya Rozhkova k poeme Vladimira Mayakovskogo “Rabochim Kurska, dobyvshim pervuyu rudu...”* [Photomontage Cycle by Yuri Rozhkov for the Poem by Vladimir Mayakovsky “To the Workers of Kursk Who Mined the First Ore”, Reconstruction of an unpublished book from 1924. Articles. Comments] Izd-vo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge, Saint Petersburg, Russia, pp. 7–19.
- Eizenstein, S. (1964a), “Mounting Attractions”, Eizenstein, S., *Izbrannye proizvedeniya v shesti tomakh. T. 2* [Selected Works, in 6 vols., vol. 2], Iskusstvo, Moscow, Russia, pp. 269–273.

- Eizenstein, S. (1964b), "The Cinema Fourth Dimension [1929]", Eizenstein, S., *Izbrannyye proizvedeniya v shesti tomakh. T. 2* [Selected Works, in 6 vols., vol. 2], Iskusstvo, Moscow, Russia, pp. 45–59.
- Fomenko, A. (2011), *Sovetskii fotoavangard i kontseptsiya proizvodstvenno-utilitarnogo iskusstva* [Soviet photo-avantgarde and the conception of productionist art], Izd-vo SPGUTD, Saint Petersburg, Russia.
- Fomenko, A. (2022), "Eisenstein's Two Conceptions of Editing and the Evolution of the Soviet Avant-garde in the 1920s–1930s", *Nauchno-analiticheskii zhurnal "Dom Burganova". Prostranstvo kultury*, no. 5, pp. 46–51.
- Fomenko, A. (2023), "The Soviet Avant-garde: Between Abstraction and Factography", Bobrikov, A., Sablin, I., Fomenko, A. and Polikarpova, D. *Sovetskie dvadtsatye: iskusstvo, arkhitektura, fotografiya, kino* [Soviet Twenties. Art, Architecture, Photography, Cinema], NLO, Moscow, Russia, pp. 69–103.
- Foucault, M. (1999), *Eto ne trubka* [This is not a Pipe], Khudozh. zhurnal, Moscow, Russia.
- Karasik, M. (2014), "Photomontage – the Art of Socialist Construction", Matissen, K. (compl.) and Rossomakhin, A. (ed.), *Photomontazhnyi tsikl Yuriya Rozhkova k poeme Vladimira Mayakovskogo "Rabochim Kurska, dobyvshim pervuyu rudu..."* [Photomontage Cycle by Yuri Rozhkov for the Poem by Vladimir Mayakovsky "To the Workers of Kursk Who Mined the First Ore", Reconstruction of an unpublished book from 1924. Articles. Comments] Izd-vo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge, Saint Petersburg, Russia, pp. 73–85.
- Krauss, R. (2019), "1912", Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A., Buchloh, B., and Joselit, D., *Iskusstvo s 1900 goda: modernizm, antimodernizm, postmodernizm* [Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism], Ad Marginem, Moscow, Russia, pp. 124–129.
- Matissen, K. (2014), "Yiri Nikolaevich Rozhkov: the Bolshevik, the Artist, the Geologist", Matissen, K. (compl.) and Rossomakhin, A. (ed.), *Photomontazhnyi tsikl Yuriya Rozhkova k poeme Vladimira Mayakovskogo "Rabochim Kurska, dobyvshim pervuyu rudu..."* [Photomontage Cycle by Yuri Rozhkov for the Poem by Vladimir Mayakovsky "To the Workers of Kursk Who Mined the First Ore", Reconstruction of an unpublished book from 1924. Articles. Comments] Izd-vo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge, Saint Petersburg, Russia, pp. 51–58.
- Matissen, K. (compl.) and Rossomakhin, A. (ed.) (2014), *Photomontazhnyi tsikl Yuriya Rozhkova k poeme Vladimira Mayakovskogo "Rabochim Kurska, dobyvshim pervuyu rudu..."* [Photomontage Cycle by Yuri Rozhkov for the Poem by Vladimir Mayakovsky "To the Workers of Kursk Who Mined the First Ore"], Reconstruction of an unpublished book from 1924. Articles. Comments. Izd-vo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge, Saint Petersburg, Russia.
- Rossomakhin, A. (2014), "About That' as a Visualization of the Existential", Rossomakhin, A. (ed.), *Mayakovskii V. "Pro eto". Faksimil'noe izdanie. Stat'i. Kommentarii* [Mayakovsky V. *Pro eto*: Facsimile edn. Articles. Comments], Izd-vo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge, Saint Petersburg, Russia, pp. 7–43.

Информация об авторе

Андрей Н. Фоменко, доктор искусствоведения, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; racoonracoon@mail.ru

Information about the author

Andrei N. Fomenko, Dr. of Sci. (Art Studies), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; racoonracoon@mail.ru

Техника дополненной реальности на основе проекций
в фильме Х. Валь дель Омара
«Вариации на гранате» (1975)

Ольга В. Колотвина

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, kolotvina@mail.ru*

Аннотация. В статье проанализирован фильм «Вариации на гранате» (1975) испанского режиссера, пионера медиаарта Х. Валь дель Омара (1904–1982). Показано, как образы фильма создаются с помощью техники дополненной реальности на основе проекций (аналогово-механическими средствами без использования компьютерных технологий). Режиссер, проецируя на плоды и зерна граната антропоморфные изображения и усиливая драматическое воздействие фильма светозффектами, создал критическую массу историко-мифологических ассоциаций, связанных с городом Гранада, что позволило также визуализировать фольклорного персонажа «дуэнде». Обосновано, что своеобразный мистический материализм образов фильма Х. Валь дель Омара обусловлен использованием режиссером визуальных и концептуальных доминант национальной художественной традиции жанра натюрморта периода Золотого века Испании.

Ключевые слова: медиаарт, видеоинсталляция, видеоскульптура, испанский кинематограф, испанский натюрморт, бодегон, мистицизм, живопись Золотого века Испании, Франсиско де Сурбаран, пиктолюминика, дуэнде, Тони Оуслер

Для цитирования: Колотвина О.В. Техника дополненной реальности на основе проекций в фильме Х. Валь дель Омара «Вариации на гранате» (1975) // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2024. № 1. С. 121–135. DOI: 10.28995/2073-6401-2024-2-121-135

Augmented reality technology based on projections
in the film “Variations on Pomegranate” (1975)
by J. Val del Omar

Olga V. Kolotvina

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
kolotvina@mail.ru*

Abstract. The article analyzes the film “Variations on a Pomegranate” (1975) by Spanish film director and a pioneer of media art J. Val del Omar. It is shown how film images are created using augmented reality technology based on projections (with help of analog-mechanical tools without computer technologies). The film director projected anthropomorphic images onto pomegranate fruits and increased the dramatic impact of the film with lighting effects. Thereby he created a critical mass of historical and mythological associations connected with the city of Granada, and also visualized the folklore character “duende”. It is substantiated that the specific mystical materialism of images in the film by J. Val del Omar is due to the film director’s use of visual and conceptual dominants of the artistic tradition in the still life genre of the Spanish Golden Age.

Keywords: media art, video installation, video sculpture, Spanish cinema, Spanish still life, bodegón, mysticism, painting of the Spanish Golden Age, Francisco de Zurbaran, pictoluminica, duende, Tony Oursler

For citation: Kolotvina, O.V. (2024), “Augmented reality technology based on projections in the film “Variations on a Pomegranate” (1975) by J. Val del Omar”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Philosophy. Sociology. Art Studies” Series*, no. 2, pp. 121–135, DOI: 10.28995/2073-6401-2024-2-121-135

В статье анализируется связь символических и технических решений короткометражного анимационного фильма Х. Валь дель Омара «Вариации на гранате» (*Variaciones sobre una granada*, 1975, 35 мм, цветной, 3 мин.) испанского режиссера, пионера медиаарта Х. Валь дель Омара (1904–1982). Образы фильма создаются с помощью специально разработанной Х. Валь дель Омаром техники дополненной реальности на основе проекций (аналогово-механическими средствами, без привлечения компьютерных технологий). Анализ поэтики фильма (композиции кадра, спецэффектов, символично-аллегорического ряда и т. д.) позволяет выявить ключевую для режиссерских решений художественную традицию.

Под «дополненной реальностью» (англ. *augmented reality*, AR) в современном медиаарте обычно понимается совмещение цифрового материала с объектом из реального мира, выполняемое с

помощью специального приложения или программы; при этом не используется шлем или очки виртуальной реальности. Таким образом, вымышленный объект монтируется в воспринимаемый зрителем физический мир, возникает дополненная реальность, вбирающая сенсорные данные, изначально в физическом мире отсутствующие, и в результате зритель видит объемное анимированное изображение.

Мы предлагаем выделить протоформу или вид дополненной реальности, созданной аналогово-механическими средствами – дополненную реальность на основе проекции изображения и/или видеоизображения на физический объект. Например, еще задолго до эпохи цифровых медиа в так называемом шоу волшебного фонаря использовались близкие техники. Так, в популярном в XVII–XIX вв. шоу фантазмагии изображения со слайдов с помощью «волшебного фонаря» проецировались на прозрачные тканевые экраны или на густой дым, создавая иллюзию присутствия призраков в зрительном зале.

Сейчас медиахудожники широко используют в инсталляциях и в анимации методы медиазрелищ докинематографической эпохи, в том числе и технику дополненной реальности на основе проекций (видеоинсталляции Билла Виолы, Гэри Хилла, Тони Оуслера). Эту тенденцию в современном медиаарте подробно проанализировал теоретик медиа Оливер Грау [Грау 2012].

Например, американский медиахудожник Тони Оуслер (Tony Oursler, д. р. 1957) часто использует в своих видеоскульптурах изображения глаз и человеческих лиц, спроецированных на сферические объекты. Первые его работы с подобными проекциями относятся к середине 90-х гг.

Одним из пионеров медиаарта, который начал применять эту технику в своих работах еще задолго до Тони Оуслера, был испанский режиссер Х. Валь дель Омар (1904–1982). В том числе он использовал изображения человеческих глаз и лиц (рис. 1, 2). На протяжении многих лет он работал инженером в различных технических институтах Испании¹, где занимался разработкой

¹ Х. Валь дель Омар работал в 1941–1945 гг. в качестве техника и помощника оператора в мадридской киностудии Чамартин (Chamartin), где в 1941 г. основал отдел спецэффектов; в 1940-е гг. он работал на Национальном радио Испании, где в 1948 г. основал Лабораторию экспериментальной электроакустики; в 1950-е гг. он сотрудничал с Институтом латиноамериканской культуры (Instituto de Cultura Hispanica), где в 1950 г. основал отдел аудиовизуального обслуживания Института; в 1972–1974 гг. работал в Национальной оптической компании ENOSA [Val del Omar 2010c].



*Рис. 1, 2. Кадры из фильма «Вариации на гранате» (1975), реж. Х. Валь дель Омар.
Источник: Арт галерея Макс Эстрелла. URL: <https://vimeo.com/239855579> (дата обращения 20 октября 2023)*

аудиовизуальных спецэффектов. Для съемки и демонстрации фильмов он изобретал технические инновации, в частности новые авторские свето-оптические и проекционные техники.

Например, в 1955 г. Х. Валь дель Омар запатентовал модель двойного концентрического полиэкрана «апанорамное переполнение образа» (исп. “desbordamiento apanorámico de la imagen”), позволявшую деталям основного изображения при проекции фильма визуально растекаться с центрального экрана по стенам, полу, потолку зрительного зала, создавая второй дополнительный экран с не фигуративными образами. С помощью такого полиэкрана режиссер продемонстрировал свой фильм «Гранада в зеркале воды» (“*Aguaespejo Granadino*”, 1955) на кинофестивалях в Берлине (1956) и в Брюсселе (1958)².

При съемках фильма «Огонь в Кастилии» (“*Fuego en Castilla*”, 1960) режиссер, используя авторскую технику художественной светопульсации «тактильное видение» (исп. “*visión táctil*”, патент 1955 г.), проецировал на барочные религиозные скульптуры XVII века (работы Алонсо Берругете, Хуана де Хуни и др.) фильтры с геометрическим и растительным рисунком и подвергал скульптуры «бомбардировке» тщательно спланированным потоком светимпульсов, создавая иллюзию оживших статуй – главных героев повествования в фильме³. В 1961 г. на XIV Каннском

² На кинофестивалях в Берлине (1956) и Брюсселе (1958) фильм Х. Валь дель Омара «Гранада в зеркале воды» был показан вне конкурсной программы из-за отсутствия государственного финансирования со стороны Испании.

³ Более подробно о технологиях «апанорамного переполнения образа» и «тактильного видения» Х. Валь дель Омара см.: [Колотвина 2021].

кинофестивале фильм Х. Валь дель Омара «Огонь в Кастилии» получил главный приз на конкурсе короткометражных фильмов за технические эффекты. Испанская исследовательница Росио Лара Осуна однозначно убеждена, что две вышеперечисленные техники, разработанные Х. Валь дель Омаром, сконструированы им путем модификации технологии дополненной реальности как технологии проекций [Lara Osuna 2021].

Но, как показало исследование всего творчества Х. Валь дель Омара, наиболее полно технику дополненной реальности на основе проекций режиссер применил в своем анимационном короткометражном фильме «Вариации на гранате» (*Variaciones sobre una granada*, 1975). Этот фильм стал квинтэссенцией опытов, проводимых Х. Валь дель Омаром в 70-х гг. XX в. в его технической лаборатории PLAT (исп. Picto-lumínica-audio-tactil). Название лаборатории отражало цель его усилий – разработку технологии создания живописно-светового аудиотактильного движущегося образа кинематографа будущего (исп. PLAT-imagen). Сейчас оборудование этой лаборатории представлено в постоянной экспозиции в отдельном зале в Национальном музее Центр искусств королевы Софии в Мадриде⁴. В лаборатории PLAT Х. Валь дель Омар проводил медиаэксперименты с собственноручно изготовленными слайдами и модифицированными проекционными системами. Результаты его экспериментов мы могли бы сегодня назвать медиаинсталляциями.

Некоторые арт-объекты, созданные в ходе этих опытов Х. Валь дель Омаром с помощью модифицированной техники дополненной реальности на основе проекций, были задокументированы в его фильме «Вариации на гранате» (1975). Режиссер применил визуальные эффекты этой техники для анимации физических объектов (плодов граната), создав тем самым своеобразные видеоскульптуры – тип видеоинсталляции, где изображение (или видео) интегрируется в объект (рис. 1, 2). К сожалению, эксперименты Х. Валь дель Омара не получили широкой известности в свое время и стали доступны зрителю только в конце XX – начале XXI в.

С помощью техники дополненной реальности на основе проекций в фильме «Вариации на гранате» режиссер трансформировал плоды граната в анимированные антропоморфные сущности, тем самым на 15–20 лет опередив широко известного своими видео

⁴ Val del Omar, Jose. Laboratorio PLAT (Picto-Lumínica-Audio-Tactil), 1975–1982 / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. URL: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/laboratorio-plat-picto-luminica-audio-tactil> (дата обращения 20 октября 2023).

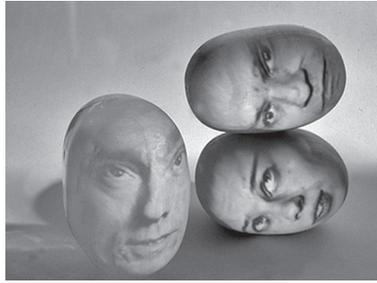


Рис. 3. Инсталляция «Мужчина Она Она» (1997). Тони Оуслер
 Источник: Официальный сайт Т. Оуслера. URL: <https://tonyoursler.com/man-she-she/e0tu3fm4dwut5500yxga5d5if9b7xc>
 (дата обращения 20 октября 2023)



Рис. 4. Инсталляция «Обскура» (2014). Тони Оуслер
 Источник: URL: <https://tonyoursler.com/obscura-germany>
 (дата обращения 20 октября 2023)

скульптурами американского медиахудожника Тони Оуслера, создавшего в 1990-х гг. свои первые видеоинсталляции в виде человеческих лиц, спроецированных на физические объекты (“Brocken”, 1994⁵, “Man She She”, 1997⁶ (рис. 3)). В 2010-х гг. Тони Оуслер выполняет серию работ, в которых изображения глаз проецируются на шары разного размера (рис. 4).

⁵ Оуслер Т. (Oursler, Tony.) Инсталляция «Сломанный» (Brocken), 1994 // Т. Oursler’s official website. URL: <https://tonyoursler.com/broken/q72yiwg2oxz9xnjvbbrs7frfr9hi98> (дата обращения 20 октября 2023).

⁶ Оуслер Т. (Oursler, Tony.) Инсталляция «Мужчина Она Она» (Man She She), 1997 // Т. Oursler’s official website. URL: <https://tonyoursler.com/man-she-she/e0tu3fm4dwut5500yxga5d5if9b7xc> (дата обращения 20 октября 2023).

Фильм Х. Валь дель Омара «Вариации на гранате» (*Variaciones sobre una granada*, 1975, 35 мм, цветной, 3 мин.) представляет собой кинематографический натюрморт-аллегорию, центральный образ фильма – композиция из гранатов, где расколотый плод граната – символ города Гранада⁷.

Отличительной особенностью жанра натюрморта является его символично-аллегорический характер. Изображенные в натюрмортах предметы наделяются дополнительным значением, их символика актуализует религиозные и экзистенциальные темы. Школам живописи разных стран (голландской, фламандской, немецкой, итальянской и др.) присуща своя метафорическая специфика жанра натюрморта. Анализируя испанский натюрморт, исследователи [Ogozco 1993; Дьячкова 2009; Калугина 2005] указывают на его особую природу, связанную с мистической литературой Золотого века и с определенными константами испанской культуры.

Например, для работ испанских живописцев XVI–XVIII вв. Санчеса Котана (1560–1627), Франсиско де Сурбарана (1598–1664), Луиса Мелендеса (1716–1780) характерен натуралистический тенебризм, простота и лаконичность, которые скрывают своего рода трансцендентное измерение и визуализируют тонкую грань между мистицизмом и реализмом повседневной жизни. Так аллегория расширяется до образа мироздания и позволяет сопрячь земное и небесное.

В своем фильме Х. Валь дель Омар следовал некоторым магистральным принципам испанского натюрморта. Используя авторскую технику проекций и светоэффектов и, вместе с тем, сохраняя реалистичность изображения, режиссер материализовал метафизические смыслы, таящиеся за образом граната как символа Гранады.

Рассмотрим основную композиционную схему, применяемую режиссером в фильме «Вариации на гранате». Расположение предметов в кадре воспроизводит общие композиции натюрмортов испанских художников XVI–XVII вв. Так, Хуан Санчес Котан и Франсиско де Сурбаран (рис. 5) обычно располагали предметы на узкой прямоугольной полосе, на черном фоне в контрасте света и тени. На большинстве их картин изображены несколько точно освещенных предметов, поставленных на полке или подвешенных на темном фоне, который создавал иллюзию бесконечного пространства.

⁷ Расколотый гранат – символический образ Гранады, расколотый гранат помещен на гербе города. Согласно одной из гипотез, название города Гранада (исп. Granada) происходит от слова «гранат» (исп. granada).



Рис. 5. Натюрморт с лимонами, апельсинами и розой (1633).

Франсиско де Сурбаран

Источник: Музей Нортон Саймона. URL: <https://www.nortonsimon.org/art/detail/F.1972.06.P> (дата обращения 20 октября 2023)



Рис. 6. Кадр из фильма «Вариации на гранате» (1975),
реж. Х. Валь дель Омар

Источник: Арт галерея Макс Эстрелла. URL: <https://vimeo.com/239855579> (дата обращения 20 октября 2023)

В фильме Х. Валь дель Омара мы видим такую же композиционную организацию: плоды граната в фильме расположены на прямоугольной полосе на черном фоне, и к ним применяются разного рода свето-теневые эффекты (рис. 6). При этом режиссер тщательно передает также и свойственную испанской живописи чувственную осязаемость фактуры.

Компьютерные технологии в то время были недоступны Х. Валь дель Омару, и для получения задуманного результата он использовал аналогово-механическую технику создания дополненной реальности на основе проекций. Изображения проецировались из нескольких проекторов на общий экран и/или на физический объект (в данном случае на гранат), где их соединение рождало новый художественный образ.



Рис. 7. Слайды-тетракины (1970-е гг.). Х. Валь дель Омар

Источник: Арт галерея Макс Эстрелла.

URL: <https://maxestrella.com/exhibition/from-gutenberg-to-faraday/>
(дата обращения 20 октября 2023)

Техника создания дополненной реальности на основе проекций не ограничивалась у Х. Валь дель Омара простым соединением проецируемого (видео)изображения и физического объекта. Он разработал свою авторскую технику, которую назвал «пиктолюминикой» (исп. *pictolumínica*, живописно-световое <изображение>). Она включала в себя мультипроецирование изображений, собственноручно изготовленных режиссером слайдов, фильтров с разнообразными рисунками на экран / физический объект. В некоторых случаях режиссер модифицировал проецируемое изображение с помощью вращающихся или статичных призм, линз, разноцветных фильтров, размещенных перед лучом проектора. Одним из вариантов техники «пиктолюминики» было использование изготовленных Х. Валь дель Омаром слайдов-«тетракинов» (от др. греч. *τέτταρες* – четыре) – слайдов с четырьмя кадрами (рис. 7). Изображения в четырех кадрах на одном слайде могли быть разными или отличаться друг от друга по каким-то параметрам. В процессе проецирования кадры на слайде соединялись или чередовались в зависимости от режима работы затвора проектора⁸. Подобное соединение/чередование специально подобранных кадров обеспечивало образу сенсорную осязательность и рельефность.

Х. Валь дель Омар использовал при съемке фильма разнообразные техники «пиктолюминики», добавив к ее инструментарию луч лазера. Он помещал лазерное «пламя» внутрь граната, трансформируя плод в горящее сердце, где лазерно-световое мерцание

⁸ Дополнительные материалы о технике «пиктолюминики» Х. Валь дель Омара с использованием четырехстворчатых слайдов-тетракинов см.: [Колотвина 2023].

визуализировало пульсацию жизни; подсвечивал лучом лазера трещины на гранате и зернышки плода. Благодаря лазерным импульсам изображение приобретало визуальную тактильность, живость, глубину, объем, яркость и иллюзорную материальность.

Импульсы красного лазерного излучения молниеносно пронзали плоть фрукта, визуально трансформируя внутренность граната в мясистую, кровоточащую плоть живого организма. Антропоморфизированный с помощью проекционных техник гранат ощущался зрителем как живое существо; сквозь плод граната становилось видимым многоликое символическое измерение образа – душа Гранады в облике живой девушки.

Плодоножка граната, трансформированная в одном из кадров фильма в образ короны, передает историческое прошлое региона – на протяжении нескольких веков Гранада была королевством; прекрасное девичье лицо, украшенное вплетенным в черные волосы красным цветком (похожим на корону), сливается с поверхностью сферы граната и манифестирует танцовщицу фламенко (рис. 8); на трещину в гранате проецируется зрачок человеческого глаза (рис. 1), что внушает ощущение боли и трагедии, которой наполнена история Гранады. Символизм граната как образа плодородия показан путем совмещения изображения женской груди и плода граната. В фильме также есть кадр, где мы видим несколько гранатов в виде пульсирующих человеческих сердец (рис. 9).

Среди героев фильма можно выделить озорного смеющегося антропоморфного эльфа (рис. 10). Режиссер создал образ, проецируя изображение эльфа на зерно граната. Это дуэнде – персонаж испанского фольклора. Вслед за Ф. Гарсиа Лоркой, который в своем эссе «Дуэнде, тема с вариациями» [García Lorca 1933]⁹ связал самобытность и творческую силу национального испанского духа с дуэнде, Х. Валь дель Омар усматривал коренную испанскую идентичность в этой переосмысленной Ф. Гарсиа Лоркой символической фигуре.

Режиссер визуализировал дуэнде в своей кинотрилогии «Триптих первостихий Испании» (Triptico Elemental de España, 1955–1982/1995) с помощью олицетворения первостихий (огня, воды и земли¹⁰), выражающих, по его мнению, этнографическое своеобразие трех регионов Испании (Кастилии, Гранады и Галисии):

⁹ Рус. пер.: *Гарсиа Лорка Ф.* Дуэнде, тема с вариациями // Гарсиа Лорка Ф. Избр. произведения: В 2 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1986. С. 391–401.

¹⁰ Более подробно о визуализации дуэнде в кинотрилогии Х. Валь дель Омара «Триптих первостихий Испании» см.: [Колотвина 2022].



Рис. 8, 9, 10. Кадры из фильма «Вариации на гранате» (1975),
реж. Х. Валь дель Омар

Источник: Арт галерея Макс Эстрелла. URL.: <https://vimeo.com/239855579> (дата обращения 20 октября 2023)

Я видел, как он <дуэнде> скакал по Вальядолиду, сухой от солнечных лучей пустоши, бодрый, нервный, раскованный, элегантный... В Гранаде он вылез из водоемов, замаскировавшись под Архангела... В Галисии он жил ... во влажной земле, на колоколах и в лодках [Val del Omar 2010a, p. 247].

Второе название трилогии – «Ретабло дуэнде Испании» (Retablo del duende de España) – свидетельствует о намерении режиссера репрезентировать фольклорный образ как животворную сакральную силу национального духа каждого региона страны.

Х. Валь дель Омар изобразил дуэнде в первом фильме трилогии, посвященном Гранаде, через первостихию воды – антропоморфизировав струи фонтана в садах Альгамбры («Гранада в зеркале воды» (Aguaespejo granadino, 1955)). В фильме «Вариации на гранате» (1975) Х. Валь дель Омар снова вернулся к теме визуализации фольклорного персонажа и персонифицировал дуэнде в виде эльфа-зернышка граната, вписывая его облик в символические рядки города.

Таким образом, проецируя на плоды и зерна граната антропоморфные изображения, усиливая драматическое воздействие фильма светозффектами, используя резкий импульсивный ритм монтажа, быструю смену изображений на поверхности гранатов Х. Валь дель Омар создал критическую массу историко-мифологических ассоциаций, связанных с городом Гранада.

В целом фильм «Вариации на гранате» проникнут глубоким мистицизмом и трагичностью, его метафоричность порождает множественность символично-аллегорических интерпретаций. И в то же время изображения в кадрах предельно реалистичны. Такой своеобразный мистический материализм образов фильма Х. Валь дель Омара обусловлен использованием режиссером визуальных и концептуальных доминант художественной традиции жанра натюрморта эпохи Золотого века Испании. Это весьма отличает медиа арт Х. Валь дель Омара от американского: американские медиахудожники при создании видеоинсталляций ориентируются на творчество основателя видеоарта Найм Джун Пайка и художников его круга, которое в целом можно обозначить как концептуализм. Например, в русле этой тенденции работает широко известный своими антропоморфизированными видеоскульптурами Тони Оуслер, добавляя в некоторых работах иронию поп-арта к образам, концептуальное содержание которых неоднозначно.

В отличие от позднейших концептуалистов, Х. Валь дель Омар ориентировался на национальную художественную традицию, воспринятую через ее модернистскую ремистификацию в духе Ф. Гарсиа Лорки. Режиссер назвал свою модель кинематографа «мека-мистикой» (исп. *meca-mística*, в этом неологизме объединены два слова “*mecánica*” и “*mística*”), т. е. «механическим мистицизмом», так как с помощью разрабатываемых им инновационных аудиовизуальных медиатехнологий он намеревался «передать эмоциональность нашей <испанской> культуры» [Val del Omar 2010d, p. 279], ее «мистическую вертикаль» [Val del Omar 2010b, p. 52], вобравшую в себя мистицизм Золотого века Испании и образы испанской поэзии и фольклора. Но синтез этих образов потребовал и усилий модернистской культуры, и новых медиатехнологий.

Фильмография

1. Вариации на гранате / *Variaciones sobre una granada* (1975) / реж. Х. Валь дель Омар (Испания).
2. Гранада в зеркале воды / *Aguaespejo granadino* (1955), реж. Х. Валь дель Омар (Испания).

3. Огонь в Кастилии / Fuego en Castilla (1960), реж. Х. Вальдель Омар (Испания).

Литература

- Дьячкова 2009 – *Дьячкова Н.А.* Национальное своеобразие испанского бодегона конца XVI – первой четверти XVII в. // Вестник Московского университета. Сер. 8. История. 2009. № 3. С. 72–86.
- Грау 2012 – *Грау О.* Фантазмагорическое визуальное колдовство XVIII столетия и его жизнь в медиаискусстве // Международный журнал исследований культуры. 2012. № 1 (6). С. 101–110.
- Калугина 2005 – *Калугина Е.О.* Концепция природы Луиса де Гранады и ранний испанский натюрморт // Iberica. К 400-летию романа Сервантеса «Дон Кихот». СПб.: Наука, 2005. С. 187–202.
- Колотвина 2021 – *Колотвина О.В.* Иммерсивные технологии медиаискусства Х. Вальдель Омара («апанорамное переполнение образа», «диафония», «тактильное видение») как выражение его концепции «техномистицизма» // Наука телевидения. 2021. № 17.1. С. 51–71. DOI: 10.30628/1994-9529-2021-17.1-51-71.
- Колотвина 2022 – *Колотвина О.В.* Кинематографическая репрезентация элементов воды, земли и огня в «Триптихе первостихий Испании» Х. Вальдель Омара // Феномен алхимии в истории науки, философии, культуре: IV Междунар. науч. конф. / Отв. ред., состав. и вст. ст. Б.К. Двинянинов, В.Н. Морозов. СПб.: ИД РХГА, 2022. С. 153–160.
- Колотвина 2023 – *Колотвина О.В.* Техника «пиктолюминики» экспериментально-го кинематографа Х. Вальдель Омара // Визуальное во всем: Сб. ст. Вып. 4. М.: Эдитус, 2023. С. 209–218.
- García Lorca 1933 – *García Lorca F.* Teoría y juego del duende. Madrid: No Books Editorial, 1933.
- Lara Osuna 2021 – *Lara Osuna Rocío.* Aplicaciones de la Projection-Based Augmented Reality en la enseñanza de las Artes Visuales a partir de las propuestas didácticas de José Val del Omar: una Investigación Educativa Basada en las Artes. Granada: Universidad de Granada, 2021. 452 p.
- Orozco 1993 – *Orozco Díaz E.* El Pintor Fray Sánchez Cotán. Granada: Universidad de Granada, 1993. 379 p.
- Val del Omar 2010a – *Val del Omar J.* Alrededor de la cultura de la sangre (1965) // Val del Omar J., Ortiz-Echagüe J. Escritos de técnica, poética y mística. Barcelona: Central Ediciones, 2010. P. 246–29.
- Val del Omar 2010b – *Val del Omar J.* Creyentes del cinema. El estado cinematográfico // Val del Omar J., Ortiz-Echagüe J. Escritos de tecnica, poetica y mística. Barcelona: Central Ediciones, 2010. P. 52–56.

- Val del Omar 2010c – *Val del Omar J. Cronologia // Val del Omar J., Ortiz-Echagüe J. Escritos de tecnica, poetica y mistica. Barcelona: Central Ediciones, 2010. P. 325–333.*
- Val del Omar 2010d – *Val del Omar J. Meca-Mistica // Val del Omar J., Ortiz-Echagüe J. Escritos de tecnica, poetica y mistica. Barcelona: Central Ediciones, 2010. P. 279–280.*

References

- Dyachkova, N.A. (2009), “National identity of the Spanish bodegon of the late 16th – first quarter of the 17th century”, *Moscow University Bulletin, Ser. 8. History*, no. 3, pp. 72–86.
- García Lorca, F. (1933), *Teoría y juego del duende*, No Books Editorial, Madrid, Spain.
- Grau, O. (2012), “Phantasmagoric Visual Magic of the 18th Century and Its Afterlife in Media Art”, *International Journal of Cultural Studies*, no. 1 (6), pp. 101–110.
- Kalugina, E.O. (2005), “Concept of nature by Luis de Granada and early Spanish still life”, *Iberica. To the 400th anniversary of Cervantes’ novel “Don Quixote”*, Nauka, St. Petersburg, Russia, pp. 187–202.
- Kolotvina, O.V. (2022), “Cinematic representation of water, earth and fire elementals in J. Val del Omar’s “Elementary Triptych of Spain”, Dvinyaninov, B.K. Morozov, W.N. (eds.), *Fenomen alkhimii v istorii nauki, filosofii, kul'ture: IV Mezhdunar. nauch. konf.* [The Phenomenon of Alchemy in the History of Science, Philosophy, Culture. The Fourth International Conference], ID RKhGA, Saint Petersburg, Russia, pp. 153–160.
- Kolotvina, O.V. (2021), “Immersive technologies of J. Val del Omar’s media art (‘apanoramic image overflow’, ‘diaphony’, ‘tactile vision’) as an expression of his concept of ‘mechanical mysticism”, *The Art and Science of Television*, no. 17.1, pp. 51–71. DOI: 10.30628/1994-9529-2021-17.1-51-71.
- Kolotvina, O.V. (2023), “ ‘Pictoluminica’ technique of experimental cinema by J. Val del Omar”, *Vizual'noe vo vsem* [Visual in everything], Collection of articles, iss. 4, Editus, Moscow, Russia, pp. 209–218.
- Lara Osuna, R. (2021), *Aplicaciones de la Projection-Based Augmented Reality en la enseñanza de las Artes Visuales a partir de las propuestas didácticas de José Val del Omar: una Investigación Educativa Basada en las Artes*, Universidad de Granada, Granada.
- Orozco Díaz E. (1993), *El Pintor Fray Sánchez Cotán*, Universidad de Granada, Granada.
- Val del Omar, J. (2010a), “Alrededor de la cultura de la sangre 1965”, *Val del Omar J., Ortiz-Echagüe J. Escritos de técnica, poética y mística*, Central Ediciones, Barcelona, pp. 246–249.
- Val del Omar, J. (2010b), “Creyentes del cinema. El estado cinematográfico”, *Val del Omar J., Ortiz-Echagüe J. Escritos de tecnica, poetica y mistica*, Central Ediciones, Barcelona, pp. 52–56.

Val del Omar, J. (2010c), “Cronologia”, *Val del Omar J., Ortiz-Echagüe J. Escritos de técnica, poetica y mistica*, Central Ediciones, Barcelona, pp. 325–333.

Val del Omar, J. (2010d), “Meca-Mistica”, *Val del Omar, J., Ortiz-Echagüe J. Escritos de técnica, poetica y mistica* Central Ediciones, Barcelona, pp. 279–280.

Информация об авторе

Ольга В. Колотвина, соискатель, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия. Москва, Миусская пл., д. 6; kolotvina@mail.ru

Information about the author

Olga V. Kolotvina, applicant, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; kolotvina@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-2873-3604

УДК 791.221

DOI: 10.28995/2073-6401-2024-2-136-144

«Бедные-несчастные» Й. Лантимоса:
Фауст в кукольном городе

Александр В. Марков

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, markovius@gmail.com*

Оксана А. Штайн

*Уральский федеральный университет, Екатеринбург, Россия,
shtaynshtayn@gmail.com*

Аннотация. Фильм Й. Лантимоса «Бедные-несчастные» соединяет в себе триллер о безумном ученом и комедию подмен в духе паллиаты. Доказывается, что помимо общей эстетики биопанка, сборка фильма впервые у этого режиссера осуществляется благодаря внедрению принципа реткона (retroactive continuity). На каждом новом повороте сюжета мы встречаем фигуральное мышление, варьирующее учение психоанализа об отложенном эффекте (Nachträglichkeit) травмы. Комические мотивы встроены в ситуацию подмененного сознания, когда море осознается как замкнутое, а дом – как разомкнутое пространство. Телесность героини в парижских эпизодах и оказывается наиболее универсальной фигурой ее бытия, она уже научилась замыкать и размыкать собственное тело, благодаря чему и может перезапустить все сюжеты, осуществив ретроактивность самого своего бытия. Героиня выступает как идеальный магический гость, реорганизующий в том числе посмертное существование своего создателя. Лантимос создает новый тип триллера как философии гостеприимства, раскрываемой через ретроактивное использование комедийных приемов.

Ключевые слова: триллер, биопанк, сериальность, психоанализ кино, телесность, звуковая организация фильма, комическое

Для цитирования: Марков А.В., Штайн О.А. «Бедные-несчастные» Й. Лантимоса: Фауст в кукольном городе // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2024. № 2. С. 136–144. DOI: 10.28995/2073-6401-2024-2-136-144

© Марков А.В., Штайн О.А., 2024

‘Poor Things’ by Y. Lanthimos.
Faust in a puppet town

Aleksandr V. Markov

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
markovius@gmail.com*

Oksana A. Shtayn

*Ural Federal University, Yekaterinburg, Russia,
shtaynshtayn@gmail.com*

Abstract. Y. Lanthimos’s *Poor Things* combines a thriller about a mad scientist and a palliata-inspired comedy of swaps. It is proved that apart from the general biopunk aesthetics, the assembly of the movie is carried out for the first time by this director through the introduction of the *retcon* (retroactive continuity) principle. At each new turn of the plot we encounter figurative thinking, varying the teachings of psychoanalysis about the afterwardsness (*Nachträglichkeit*), sustainability. Comic motifs are embedded in a situation of substituted consciousness, where the sea is realized as enclosed and the house as an open space. The heroine’s corporeality in the Parisian episodes turns out to be the most universal figure of her being; she has already learned to lock and unlock her own body, thanks to which she can restart all the plots, realizing the retroactivity of her very being. The heroine acts as an ideal magical guest, reorganizing also the posthumous existence of her creator. Lanthimos creates a new type of thriller as a philosophy of hospitality, exposed through the retroactive application of comedic techniques.

Keywords: thriller, biopunk, seriality, psychoanalysis of cinema, corporeality, sound organization of the film, comic

For citation: Markov, A.V. and Shtayn, O.A. (2024), “ ‘Poor Things’ by Y. Lanthimos: Faust in a puppet town”, *RSUH/RGGU Bulletin. «Philosophy. Sociology. Art Studies» Series*, no. 2, pp. 136–144, DOI: 10.28995/2073-6401-2024-2-136-144

Фильм Йоргоса Лантимоса «Бедные-несчастные» (Poor Things, 2023) принадлежит к вариациям «Волшебной горы» Т. Манна, как ряд других произведений ковидных и постковидных лет, например роман Георги Господинова «Времеубежище» (2020). Сцены на корабле в фильме, система персонажей, сама идея замкнутого пространства прямо отсылают к миру дискуссий между цинизмом и гуманизмом в романе Манна. Все эти новейшие произведения – вовсе не вариации или адаптации мысли немецкого писателя: они

относятся к первоисточнику как «событие» к «фигуре» в системе Э. Ауэрбаха, изложенной в его статье 1938 г. [Ауэрбах 2022]. Роман Манна для них не *прецедентен*, а *фигурален* – тогда как современные произведения стремятся создать уже непосредственное бесповоротное событие.

Согласно Ауэрбаху, христианская модель истории подразумевала, что событием было то, что запечатлено текстом Нового Завета как уже непосредственная икономия спасения. А то, что мы считаем историческими событиями, было случаями, существовало фигурально, внутри порядка проповеднической риторики и предвещало истину. «Земное событие – это подлинное предзнаменование, или *figura*, некоей отдельной части божественной реальности, которая свершится и прямо исполнится в грядущем» [Ауэрбах 2022, с. 492]. Это весьма отличается от наших представлений об историческом факте как неотменимом, который обслуживается утверждением (пропозицией) историка и оказывается сразу же смыслом этой пропозиции. Средневековая система рассуждений о прошлом и будущем, реконструированная Ауэрбахом, подразумевает разрыв между модальностью и пропозицией – случай мог произойти в древней истории, но смысл его раскрылся на Голгофе и одновременно/одномоментно раскроется на Страшном суде.

Так и здесь «Волшебная гора» оказывается некоторым набором случаев, системных оппозиций между настоящим и будущим, болезнью и здоровьем, цинизмом и гуманизмом, спонтанностью и расчетливостью. Тогда как фильм Лантимоса или роман Господинова создают событие как некоторую чистую и окончательную открытость. Событие определенным образом замыкает всю систему времен: делает необратимым то, что казалось выбором. Так, в фильме Лантимоса различные травматические события делают необратимыми реакции героини, которая учится не только говорить, ходить и танцевать, но и в конце концов полностью идет по стопам своего создателя – ее система реакций и оказывается системой необратимого производства всех событий, в свете которого мы смотрим и на все предшествующие случаи.

Мысль Ауэрбаха развивалась в плотном контексте психоанализа. Фигурой в классическом психоанализе можно считать травму, а событием – ее отложенный эффект в будущем (*Nachträglichkeit*, *afterwardsness*). Психоаналитик действует как ритор, ищущий эти фигуры. В фильме Лантимоса отложенный эффект гиперматериализуется: так, в конце мы, узнавая причину самоубийства Виктории, жестокость ее мужа-генерала, сразу же узнаем эту жестокость как представленную буквально на стенде экрана. Под дулом пистолета Алфи Блессингтон требует от Беллы-Виктории согласиться

на инфibuляцию. По отдельности каждый предмет может быть прочитан как психоаналитический символ. Но когда эти символы встроены не в последовательность событий, а в напряженный пучок модальностей, переходящих друг в друга, от желания до принуждения и уничтожения, – то перед нами уже не травматическая ситуация, не случай, а событие, меняющее и наше отношение к предыдущим событиям.

Психоаналитический контекст не ограничивается поворотами сюжета. Белла афатична, называет своего творца Годвина (Godwin) просто бог (God), сохраняя почтительную интонацию. Это вполне вписывается в круг идей Жака Лакана и Романа Якобсона об имени Отца как творческой инстанции и о неизбежности творческой афазии поэта-творца как соперничества с Отцом. Якобсон оспаривал мысль Лакана о том, что афазия делает невозможной пропозицию, предложение, создающее завершённый смысл – ведь для Якобсона некоторые пропозиции, например говорить о будущем как о чём-то безусловном, принципиально невозможны по лингвистическим и семиотическим, а не логическим законам.

Если Лакан рассуждает о модальностях высказывания и показывает, как Имя Отца присваивает все эти модальности как порождающие саму ситуацию бытового существования, то Якобсон более идеалистичен и телеологичен (и даже теологичен [Файбышенко 2001]): он говорит о логике пропозиций. Афазия бывает метафорической и метонимической: например, метафоры романтизма и метонимии реализма [Якобсон 1996, с. 48]. В обычном потоке речи, с бытовыми пропозициями, метафоризация и метонимизация «работают безотказно, но при внимательном рассмотрении обнаруживается, что под влиянием культурной модели, определенных индивидуальных черт, или особой манеры речи, преимуществом пользуется либо один, либо другой из этих двух процессов» [Якобсон 1996, с. 46]. Заметим, что Якобсон использует общее учение русских формалистов об *автоматизации приема*, но превращает его в учение о сложной манере речевого поведения, телеологичной по своей природе – ясно, что и с культурной моделью, и с индивидуальными чертами прежде всего связываются какие-то задачи, это не наследие прошлого, которое вполне автоматизировалось, а телеология будущего.

Как раз такая телеология и осуществляется в фильме: Белла, как сложенный из тела женщины и мозга ребенка организм, рано открывает для себя собственное тело, его пористость и возможность извлечения наслаждения из любого случая, но всякий раз она ставит себе задачи. В этом смысле наставница ее на корабле, пожилая асексуальная Марта, как раз оказывается тем самым постоянным

превращением наслаждения в метафору, тогда как социалистические увлечения Беллы в Париже – это метонимический реализм, по Якобсону.

Белла Бакстер вовсе не преодолевает свои желания, не выстраивает цепочку пропозиций или действий, но просто пересоздает индивидуальные наслаждения в возможность говорить: как уже *план события, а не фигуры*. В конце концов она и создает событие, пересаживая Алфи мозг козы, то есть превращая медицину как фигуру власти над телами и страстями, какой она была для Годвина, уже в реальность, когда и ее тело может быть только телом спасенным, и тело Алфи всякий раз встречает сопротивление, оказывается в аду комического поругания. Не случайно сад его дома напоминает причудливые сады Боболи, сады маньеризма, где прежние оппозиции снимаются чистым эффектом призрачности.

Такая телеология поддерживается и всем визуально-костюмным рядом фильма: дом Годвина напоминает раковину, причудливые океанские глубины и морское дно, пористый храм чувств, в который попала утопленница. Пока она утопленница, она афатична и оказывается внутри своего же ребенка, внутри его погруженности в психоаналитическое океаническое чувство и утробную жидкость. Все эксперименты Годвина и его ассистента Макса – это собственно работа с грудой органов, это не исправление отдельных органов, а их перекладывание, необычный взгляд с высоты на хаос. Изображение разрядов, идущих в голову, или прутьев венского стула крупным планом подтверждает эту агрессию взгляда. Афазия Беллы, ее фразы в духе «Австралия опасна людьми и другими животными» показывает, что она как раз пытается овладеть и метонимическим (опасная страна), и метафорическим (животное – другое чем человек) порядками пропозиций, но делает это неудачно.

Сам Годвин, жертва экспериментов своего отца, оказывается как бы виновником этих неудач, и то, что героиня в конце и прощается со своим создателем как гостя, а не как член семьи, и позволяет впервые установить отношения гостеприимства там, где до этого был только биопанковский эксперимент, визуально подчеркиваемый и асимметрией дома Годвина – желая жить вечно, всегда и продолжаться в своих созданиях, Годвин может только постоянно требовать желаний от других. Шутка про закуляцию, которая потребует «столько электричества, сколько потребляет Северный Лондон», то есть промышленный, а не торговый Лондон, говорит о таком накоплении желаний, будто сокровищ на дне морском, таким сокровищем становится Фелисити, другое создание Годвина, которая всем похожа, но не может открыть своего тела, начать гостить в нем.

Тогда как Лиссабон (с возможными отсылками к знаменитому фильму Алена Таннера о размыкании изнанки ностальгии) соответствует скорее стилю *belle époque*, парижскому как бы глобальному стилю, стилю столицы XIX столетия, по слову Вальтера Беньямина, а обстановка на корабле напоминает конструктивизм. То есть Белла сама для себя создает разомкнутое пространство, требующее иначе посмотреть и на ее афазию, и на ее взросление. Лиссабон устроен как театр, и открытие с Дунканом разных сексуальных поз, как бы разных движений внутри лабиринтов и декораций театра и есть овладение метафорой и метонимией на поле борьбы самого тела. Но за этим должна следовать эмансипация тела, в свете которой то, что нам казалось только послушностью Беллы, оказывается частью ее работы с собственным будущим – она лелеет различные части своего тела, чтобы потом поручить их будущим встречам.

В Лиссабоне Дункан открывает Белле тонкость эпидермиса и сверхчувствительность, но именно она оборачивает это, потому что открывает для себя, что пресыщенный развратом Дункан всегда раздражителен. То, что он считал своими властными высказываниями, оказывается только случаями. Но то, что она по настоящему это открыла, выясняется на корабле, напоминающем и «Пассажи» Беньямина, и конструктивистскую архитектуру, иначе говоря, завод. Там она открывает законы сексуальной жизни, устойчивость отдельных телесных реакций, для нее это уже не случайные чудесные удовольствия, как игры для ребенка, а индустрия тела, завод.

И здесь Белла опять оборачивает ситуацию: для нее корабль становится Волшебной Горой, первым разомкнутым миром. Именно там она делает свою сексуальность разомкнутой и направленной на событие, кодирующей его, что «твердость» или «изменчивость», ощущение своего же интимно меняющегося тела останется навсегда.

Мы вспоминаем, что метафора – это троп, присущий лирической поэзии, а метонимия – доминирующий троп в поэзии эпической. В этой связи, лирический поэт, замечаем мы, пытается представить себя как говорящего, тогда как эпический поэт принимает на себя роль слушающего и должен рассказывать о делах, о которых узнал по слухам. Здесь опять, на другом уровне, мы наблюдаем параллельное отношение кодирования со сходством, а декодирования со смежностью; и это совершенно соответствует проявляющейся в афазии большей стабильности отношений сходства при кодирующих процессах, и отношений смежности при декодирующих [Якобсон 1996, с. 62].

На корабле Белла – лирический поэт, она кодирует свое тело как устойчивое, изменчивое, открытое, тем самым создавая метафорически будущие свойства мира, в котором возможно наслаждение без насилия.

Тогда как в Париже, который представлен как кукольный домик, она оказывается эпическим поэтом, Фаустом, слушающим. Сексуальная жизнь в борделе ей неприятна, но впервые она фиксирует последовательность историй, может рассказать не только чужую историю, истории клиентов, но и истории пансексуальной бандерши-бабушки Суини и социалистки Туанетты. Каждый новый оборот на каждом новом этапе в фильме Лантимоса отвечает уже не просто «нарушению константности мира»¹, но ретроактивной непрерывности. Мы узнаем, как по-новому Белла поступила со своим телом, по-новому изъела его из сети случаев, и как поэтому обретение речи в широком смысле, включая обретение телесной пластики и социально-политической позиции, потребовало смотреть на ее прежние этапы жизни не как на события, а как на случаи.

Принцип ретроактивной непрерывности (*retroactive continuity*, реткон) обычен для сериалов, делящихся на сезоны. Этот принцип означает, что хотя герои, их социальное существование, культурный контекст и прочее остаются теми же, то есть мотивации и реакции ожидаемы в каждом новом сезоне, тем не менее в новом сезоне, на новом повороте всей системы событий, раскрываются те свойства одного или нескольких героев, которые заставляют иначе посмотреть и на поведение героев в предыдущих сезонах или сериях. Сама структура событий начинает видеться иначе: например, то, что в предыдущем сезоне выглядело как конфликт, теперь считается как соперничество. Также, особенно в графических романах, могут появляться новые улики, уточнения и дополнения, которые перечеркивают то событие, которое появилось в предыдущем выпуске. Самый известный реткон в советской литературе – воскрешение Остапа Бендера в «Золотом теленке» И. Ильфа и Е. Петрова.

Ключ к этому явлению находится в полемике Джона Дьюи 1930 года с зарождающимся бихевиоризмом. Дьюи утверждает, что бихевиоризм не делает различия между поведением как умением вести себя и поведением как реакцией на меняющиеся обстоятельства. Он пишет:

¹ *Ольштынская К.А.* Нарушение константности мира в кинематографической реальности Йоргоса Лантимоса: Выпускная квалификационная работа магистра: рукопись. [научный руководитель Марков А.В.] М.: РГГУ, 2022. 245 с.

Хотя слово *behavior* означает и последовательное поведение, и умение вести себя, слово *conduct* проявляет аспект серийности лучше, чем *behavior*: ведь *conduct* явно указывает на факты и направленности (или векторности), а также на передачу или содействие [Dewey 1984, pp. 221–222]².

Слово «серийность» (*seriality*) означает здесь практическую последовательность и может в себя включать, например, тот же психоаналитический «отложенный эффект», заставляющий иначе посмотреть на предыдущие элементы последовательности, которые в искусстве выглядят как пропозиция: направленность, передача и содействие – это явно эффекты высказывания, а не события или случая самого по себе.

Такая ретроактивность на каждом этапе фильма Лантимоса создается ресурсами комедии-паллиаты, с неизбежными двойниками (Белла-Фелисита, Макс-Дункан и т. д.), но также и общей декоративностью и костюмированностью фильма. Подмененное сознание героини оказывается сознанием оборачивания, преодолевающего через слушание и говорение прежнюю случайную метафоричность и метонимичность бытия. Она уже принадлежит к миру не столько сконструированных, сколько спасенных существ, и не просто спасается из всех перипетий, но и во всех своих экспериментах со своим телом спасает свое тело от случайных экспериментов – от порывистости Макса, от пресыщенности либертена Дункана, от механичности отношений с парижскими клиентами.

То, что на каком-то этапе, например, индустриальность корабля выглядит как прогресс, на следующем оказывается тоже набором случаев: механистичность борделя, устроенного как шатер, временное сооружение, вроде уже современных сборных заводов-ангаров, иначе заставляет посмотреть на телесные открытия времен корабельного путешествия. Мир Фауста иначе заставляет смотреть на мир барочного театра Лиссабона, развоплощая то, что казалось событиями, в фигуры. При этом она создает собственное бессмертие как человека в райском саду, где люди и животные вместе и где страсти оказываются уже не фигурами власти, не попытками именованья или ловушками подчинения, но жизнью тела, научившегося делать окружающее пространство открытым.

² Although the word “behavior” implies com-*portment*, as well as *deportment*, the word “conduct” brings out the aspect of seriality better than does “behavior”, for it clearly involves the facts both of direction (or a vector property) and of conveying or *conducing*.

Литература

- Ауэрбах 2022 – *Ауэрбах Э. Фигура* // Ауэрбах Э. Историческая топология. М.: ИД ЯСК, 2022. С. 447–496.
- Файбышенко 2001 – *Файбышенко В.Ю.* Поэтическая рациональность и основания гуманитарного знания: Дис. ... канд. филос. наук. М.: МГУ, 2001. 132 с.
- Якобсон 1996 – *Якобсон Р.* Язык и бессознательное / Сост., пер. К. Голубович и др. М.: Гнозис, 1996. 248 с.
- Dewey 1984 – *Dewey J.* Conduct and Experience // Dewey J. The Later Works. Vol. 5. Carbondale: Southern Illinois UP, 1984. P. 218–234.

References

- Auerbach, E. (2022), “Figura”, Auerbach, E., *Istoricheskaya topologiya* [Historical topology], YaSK, Moscow, Russia, pp. 447–496.
- Dewey, J. (1984), “Conduct and Experience”, Dewey, J. *The Later Works*, vol. 5, Southern Illinois UP, Carbondale, USA, pp. 218–234.
- Faibyshenko, V.Yu. (2001), *Poetic rationality and the foundations of humanitarian knowledge*, PhD Thesis, MGU, Moscow, Russia.
- Jacobson, R. (1996), *Yazyk i bessoznatel'noe* [Language and Unconscious], Gnosis, Moscow, Russia.

Информация об авторах

Александр В. Марков, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; markovius@gmail.com

Оксана А. Штайн, кандидат философских наук, доцент, Уральский федеральный университет, Екатеринбург, Россия; 620083, Россия, Екатеринбург, пр. Ленина, д. 51; shtaynshtayn@gmail.com

Information about the authors

Aleksandr V. Markov, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; markovius@gmail.com

Oksana A. Shtayn, Cand. of Sci. (Philosophy), associate professor, Ural Federal University, Yekaterinburg, Russia; bld. 51, Lenin Avenue, Yekaterinburg, Russia, 620083; shtaynshtayn@gmail.com

«Бедные-несчастные» Й. Лантимоса
как невольная постмодернистская адаптация
романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?»

Светлана М. Волошина

*Российская академия народного хозяйства и государственной службы
при Президенте РФ, Москва, Россия, s.m.voloshina@gmail.com*

Аннотация. Новая ретро-футуристическая фантазия Йоргоса Лантимоса может быть прочитана как неосознанная и невольная киноадаптация романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?». Основные образы, идеологическая, эмоционально-утопическая и феминистская подоплека романа вполне могут быть ключом, подходящим к раскрытию структур и основных образов фильма. Помимо отдельных совмещений образов и конфликтов (технологически-ориентированное общество и вера в прогресс, женщина как центр нового, более справедливо устроенного социума, отказ от идеи «пожизненной моногамии», освобождение от нерациональных ограничений «вежливого общества»), оба произведения совпадают в телологической организации нарратива: замена фигуры Бога (как героя, так и отсылки к Создателю) на фигуру человека, создающего как себе подобных, так и «Царствие Божие» на земле. Можно предположить, что конструирование нарратива в рамках ретро-утопии с феминистическим уклоном в большей или меньшей степени будет строиться на каркасе канонического романа «Что делать?».

Ключевые слова: Чернышевский, «Что делать?», киноадаптация, экранизация, ретро-утопия, Лантимос

Для цитирования: Волошина С.М. «Бедные-несчастные» Й. Лантимоса как невольная постмодернистская адаптация романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?» // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2024. № 2. С. 145–155. DOI: 10.28995/2073-6401-2024-2-145-155

‘Poor Things’ by Y. Lanthimos
as an involuntary postmodern adaptation
of Nikolai Chernyshevsky’s novel ‘What is to be done?’

Svetlana M. Voloshina

*Russian Presidential Academy of National Economy
and Public Administration, Moscow, Russia,
s.m.voloshina@gmail.com*

Abstract. The new retro-futuristic fantasy by Yorgos Lanthimos can be perceived as an involuntary film adaptation of N.G. Chernyshevsky’s novel “What is to be done”. The main images, ideological, emotionally utopian and feminist background of the novel may well be the key to revealing the structures and basic images of the film. Besides single cases of convergence of images and conflicts (technologically oriented society and faith in progress, a woman as the center of a new, just society, rejection of the idea of “lifelong monogamy”, liberation from the irrational limitations of a “polite society”), both artworks show much in common in the teleological organization of the narrative. In the film finale the figure of God (both the name and the allusion towards the Creator) is replaced by humans who create their own kind, along with the “Kingdom of God” on earth. It can be assumed that the construction of a narrative within the framework of a retro utopia with a feminist bias will, to a greater or lesser extent, be based on the framework of the canonical novel “What is to be done?”.

Keywords: Chernyshevsky, “What is to be done?”, film adaptation, retro utopia, Lanthimos

For citation: Voloshina, S.M. (2024), “ ‘Poor Things’ by Y. Lanthimos as an involuntary postmodern adaptation of Nikolai Chernyshevsky’s novel ‘What is to be done?’ ”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Philosophy. Sociology. Art Studies” Series*, no. 2, pp. 145–155, DOI: 10.28995/2073-6401-2024-2-145-155

«Ни одна из повестей Тургенева, никакое произведение Толстого или какого-либо другого писателя не имели такого широкого и глубокого влияния на русскую молодежь, как эта повесть Чернышевского. Она сделалась своего рода знаменем для русской молодежи...»¹, – писал П.А. Кропоткин о романе Н.Г. Чернышев-

¹ *Кропоткин П.А.* Идеал и действительность в русской литературе / Пер. с англ. В. Батурицкого под редакцией автора. СПб.: Знание, 1907. С. 236.

ского «Что делать?»². Позже, в советское время, роман прочно вошел в литературный (школьный) канон, однако экранизация была предпринята лишь однажды³. Еще одна телевизионная адаптация была предпринята в Италии в 1979 г.⁴ Обе успеха особенного не имели и принадлежат к группе (заслуженно) забытых фильмов.

Причины слабого интереса кинематографистов к одному из важнейших идеологических текстов русской классической литературы вполне очевидны: это и схематичный, не насыщенный событиями сюжет, и обилие прямого авторского комментария и пояснений, и (принципиально) одномерные персонажи, чьи образы лишены психологической неоднозначности, а действия подчиняются авторским дидактическим установкам, но не предполагаемой внутренней мотивации.

Кроме того, известные сны Веры Павловны, представляя собой важные социально-политические иносказания автора, требуют перехода в иной, отличный от «реалистического», визуальный модус, сопряженный с техническими кинематографическими сложностями.

Как представляется, наиболее серьезные препятствия связаны с принадлежностью романа (под)жанру эмоциональной утопии. В сюжетном отношении в ЧД намечены основные линии (причем порой – пунктирные) и точки, но пропущены важные связующие события и действия персонажей, связанные как раз с изменениями и нюансировкой их эмоций (например, разница между двумя мужьями героини – Лопуховым и Кирсановым – читателю не очевидна). При переводе на кинематографический язык эти пропуски особенно заметны и требуют заполнения. Динамического заполнения требует и основная сюжетная линия во второй половине романа, где практически исчезает конфликт.

Разумеется, серьезной проблемой для экранизации советского времени (как кинематографа во многом пуританского и подцензурного) представлялись сцены интимного характера – при том, что сфера сексуальных отношений, свобода выбора женщиной партнера и свобода распоряжаться своим телом, отказ от обязательной моногамии как одной из форм собственности были центральными темами романа Чернышевского.

² О популярности романа «Что делать?» среди современников и младших поколений см., напр. [Паперно 1996, с. 25–30].

³ В 1971 г. вышел трехсерийный телеспектакль реж. Павла Резникова (в Главной редакции литературно-драматических программ Центрального телевидения).

⁴ 5 серий, реж. Джанни Серра, киностудия RAI.

Новая ретро-футуристическая фантазия Йоргоса Лантимоса может быть прочитана как неосознанная и невольная (невольная в смысле интенции и вольная в смысле отношения к материалу) киноадаптация романа «Что делать». По крайней мере, основные образы, идеологическая, эмоционально-утопическая и феминистическая подоплека романа вполне могут быть ключом, подходящим к раскрытию структур и характеристик героев фильма. Материалом для анализа предстает здесь именно фильм, а не лежащий в его основе роман Аласдера Грея 1992 г.

Собственно сюжетные различия (в перипетиях, количестве и внешних, визуальных характеристиках персонажей, самой принадлежности кинопроизведения к жанру фантастики и т. д.) между произведениями Чернышевского и Лантимоса с этой точки зрения выглядят как необходимое нарративное заполнение схематической структуры романа, «перевод» дидактического публицистического языка книги на кинематографический.

Совпадение двух (на первый взгляд) ничем не связанных текстов отчасти объясняется хронологически: события в фильме Лантимоса относятся к условной, но вполне узнаваемой викторианской эпохе с ее жесткой социальной и семейной иерархией (и подчиненным положением женщины в обеих последних). В то же время в фильме остроумно продемонстрирована характерная для периода вера в технологический прогресс. В романе Чернышевского это ощущение выражено, в частности, в видениях будущего: так, в четвертом сне Веры Павловны людской тяжелый физический труд заменен машинным, алюминий как металл будущего и т. п.

В фильме Лантимоса постановка проблем и пути рефлексии над ними относятся, скорее всего, к будущему (отчасти совпадающему уже с нашей современностью), а некоторые способы борьбы – тоже к будущему, но фантастическому. Стилистическое решение фильма в духе стимпанка подчеркивает включенность в технологически-ориентированную викторианскую (и «чернышевскую») эпоху. Кроме того, условное отдаленное прошлое (даже верхняя граница предполагаемого времени в фильме – *fin de siècle* – значительно отдалена от 2023 г.) дает возможность представлять и заостренно-грубые сцены из жизни непросвещенного и нетолерантного «ветхого человека», не знакомого с современными пониманиями равенства и свобод⁵. В романе Чернышевского все это отнесено к будущему утопическому.

⁵ Любопытно, что название первого романа шотландца Аласдера Грея – «Ланарк» – хоть и представляет собой имя героя, но очевидно отсылает к поселению Нью-Ланарк в Шотландии (около Глазго), где

Более же всего роднит оба произведения их идеологическая рамка – утопического социализма. Несмотря на прямые (и, к радости зрителя, ироничные) отсылки к Марксу (две работницы публичного дома заявляют, что средства производства принадлежат им), фильм предлагает мир, будущее которого выстраивается явно в рамках утопического справедливого общества.

Справедливость в фильме своеобразная: познав и прочувствовав социальное и гендерное неравенство в самом центре и своеобразной «модели» несправедливо устроенного социума – борделя – героиня Эммы Стоун покидает эту «школу», уводя с собой (бывшую) коллегу. Цель героини – заменить своего технологического отца и друга на поприще (буквального) создания «новых людей» и, вероятно, составления некоей ячейки нового, свободного общества (чем не фаланги? Дом Годвина-Бога с его обширными медицинскими помещениями вполне будет выглядеть как фаланстер, предоставляющий жизнь, работу и досуг своим обитателям).

«Новые люди» в фильме представлены в основном женскими образами (Беллы и ее младшей «сестры по технологии» Фелиситы), с исключением в виде будущего коллеги и мужа Макса Маккэндлса (Рами Юсеф), вполне разделяющего новые этические принципы. В романе Чернышевского Вера с коллегой-медиком-мужем и Катерина Полозова с мужем – бывшим медиком также составляют центр нарождающегося нового общества.

Пути в светлое будущее остальным героям-мужчинам нет: все те, кто пытался ограничить свободу главной героини и использовать ее тело и личность в своих целях, лишаются собственной идентичности. Лукавый адвокат Дункан Уэддербёрн (Марк Руффало) сходит с ума, а муж прежней инкарнации Беллы подвергается операции, низводящей его на тот физиологический уровень, что соответствует его моральному состоянию (превращающий его в козла). Здесь справедливость восстанавливается с помощью технологий, приводящих в баланс этический уровень индивида и его физиологический вид.

Интересно при этом, что в обоих произведениях героиню создают мужчины-медики: Белла – креатура Года, «осознанную», просвещенную Веру «создают» Лопухов и позже – Кирсанов. Как и Белла, Вера Павловна очень быстро развивается: будучи рожден-

располагалась одна из старейших бумагопрядильных фабрик. В XIX в. нью-ланаркская фабрика была известна, в частности, социально-экономическими экспериментами Роберта Оуэна, чьи идеи, в свою очередь, послужили одной из основ для событий романа «Что делать?». Совпадения случайные, но создающие часть объемного декорума.

ной и возвращенной «в подвале», она, однако, постигает те сведения и понятия, на освоение которых у ее «учителей» ушли годы, буквально на глазах. Феминистский подтекст «Что делать?» известен: по мнению Чернышевского, женщины слишком долго пребывали в зависимом, невыгодном положении, поэтому следует «перегнуть палку» для достижения баланса⁶. Чернышевский здесь пользуется своеобразной идеолого-дидактической логикой: нарождается новый класс людей – активных, решительных и свободных от ветхих стеснительных социальных традиций и условностей.

В фильме логика, объясняющая сверхбыстрое развитие Беллы – технологическая. «Внутренний ребенок», то есть здоровое начало, лишенное зависимости от навязанных социальных рамок, «растет не по дням, а по часам» и, будучи совмещен с телом взрослой женщины, может активно действовать, по крайней мере юридически – в силу возраста его «носительницы».

Помимо физиологических (оно же – технологических) особенностей, героиня фильма – совершенно руссоистский «естественный человек», который попадает в полный условностей и «оков» мир и пытается прижиться в нем, встраиваясь сам или перестраивая его. Отсылка здесь множество: от литературных до кинематографических⁷.

Любопытно, что и героиня романа (точнее, сам романист), и героиня фильма в первый период своего развития – косноязычны. Совпадение внешнее и случайное: к языку романа и его героев предъявляли претензии многие, Белла же сначала учится владеть как телом, так и языком (и ее интеллектуальное развитие явно вначале опережает этическое), и только позже ее пиджин-инглиш переходит в речь со сложноорганизованной грамматикой и разнообразной лексикой. Однако же совпадение хоть и случайное, но и говорящее: о «естественных» потребностях тела, женщины и человека вполне ожидаемо заявлять простым, безыскусным языком,

⁶ «Меня возмущает всякое неравенство, – писал Чернышевский в «Дневнике моих отношений с тою, которая теперь составляет мое счастье». – Женщина должна быть равной мужчине. Но когда палка была долго искривлена на одну сторону, чтобы выпрямить ее, должно много перегнуть ее на другую сторону. Так и теперь: женщины ниже мужчин. Каждый порядочный человек обязан, по моим понятиям, ставить свою жену выше себя – этот временный перевес необходим для будущего равенства» (*Чернышевский Н.Г.* Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. 1. М.: Гослитиздат, 1939. С. 444).

⁷ Среди кинематографических – «Каждый за себя, а Бог против всех» (1974) Вернера Херцога.

ведь естественные потребности первичны, а эмоциональный накал превалирует над аккуратным выбором конструкций – тоже своего рода продукта социальных конвенций.

* * *

Вера – нарративный центр нарождающегося общества «новых людей», и окружают ее также в основном женщины: освобожденные от гнета соратницы (Полозова) и девушки из швейной мастерской. Роль проститутки (кажется, неизбежный штамп художественной литературы как этапа эмансипации женщины и, параллельно, отсылки к Марии Магдалине) делегирована другой, второстепенной героине. Настя Крюкова также оставляет свое вынужденное ремесло и становится частью нового справедливого социума (впрочем, автор ее деликатно убирает из романа, чтобы не усложняла далее сюжет).

Если в фильме Белла и ее коллега из публичного дома тратят заработанные деньги на обучение и саморазвитие, то в романе – в соответствии с бескомпромиссно-утопическими взглядами Чернышевского – за образование и просвещение девиц из швейной мастерской отвечает хозяйка предприятия Вера Павловна.

В романе роль деспотического мужа Виктории Блессингтон передана матери героини Марье Алексеевне Розальской: давящее и лишаящее свободы прошлое, оставленное в первой части русского романа, в фильме настигает героиню незадолго до финала. Отсутствие конфликта во второй части «Что делать?», «дедраматизация» в пользу исключительно идеологических и утопических выкладок Чернышевского, в фильме, напротив, представлены почти кольцевым возвращением, объясняющим, среди прочего, и причины, побудившие героиню к совершению самоубийства. Надо отметить, что в романе Вера угрожает матери выброситься из окна, если та не умерит давления и посягательств на ее личную свободу.

Навязываемый матерью Вере богатый и развращенный Сторешников вполне рифмуется с сладострастником-адвокатом из фильма. В версии пуританского (и подцензурного) автора XIX в., разумеется, Вера на непристойные предложения не соглашается, однако воздействие на мужчин героини производят схожее: оба развратника сражены силой (духа? правды? манипуляций?) и предлагают руку и сердце – в обоих же случаях отвергаемые.

* * *

Что же касается вопроса интимных отношений, то у фильма и романа много общего. В обоих случаях они выполняют схожую функцию: осознания героиней свободы выбора, свободы распоря-

жаться собственным телом по своему, а не навязанному социальными рамками и безличными «традициями» усмотрению.

В романе вопрос об этой стороне свободы решается в двух мودусах: Вера Павловна переходит от одного мужа к другому по мере осознания собственных нужд и желаний (попутно Рахметов объясняет ей бессмысленность и нерациональность переживаний в связи с этой сменой, «негигиеничность» чувства ревности), а также в неопределенном утопическом будущем люди будут ежевечерне предаваться радостям страсти с партнерами, выбранными «по случаю».

В фильме побег Беллы от назначенного ей жениха и смена сексуальных партнеров обозначают этапы ее «постижения» физической (и отчасти психологической) природы людей. Ее пребывание в публичном доме, с одной стороны, служит материалом для познания человеческих отношений, с другой – выглядит одним из этапов реализации утопии Чернышевского: пока что девицы в борделе вынуждены подчиняться чужому выбору, но Белла предлагает реформировать порочную систему и оставить выбор за женщинами.

Схожесть (точнее, совпадение) проявляется и в отношениях с мужем (женихом). В обоих произведениях действует «разумный эгоизм»: пары договариваются заранее об организации будущей совместной жизни, не демонстрируя при этом ожидаемых по традиционным литературным образцам страстных сцен. В фильме жених спрашивает о медицинском обследовании, в романе alter ego Веры Павловны – Катерина Полозова – ведет с женихом спокойные рассудительные разговоры⁸.

С известными оговорками в фильме можно обнаружить и Рахметова: как персонажа, послужившим триггером для центрального психологического (и идеологического) изменения героини⁹. На

⁸ «Эти разговоры могли бы в ком угодно из тонких знатоков человеческого сердца... отнять всякую надежду увидеть Катерину Васильевну и Бьюмонта повенчавшимися. Не то чтоб они вовсе не говорили между собою о чувствах, нет, говорили, как и обо всем на свете, но мало, и это бы еще ничего, что очень мало, но главное, что говорили, и каким тоном! Тон был возмутителен своим спокойствием, а содержание – ужасно своею крайнею несообразностью ни с чем на свете», – со свойственной ему многословностью замечает Чернышевский (*Чернышевский Н.Г. Что делать?: Из рассказов о новых людях. Л.: Наука. Ленингр. отделение, 1975. С. 326*). И только после длительного обсуждения «началась обыкновенная сцена, какой следует быть между женихом и невестою, с объятиями» (Там же. С. 331).

⁹ Стоит отметить, что в фильме 2023 г., как и в романе, впервые напечатанном в 1863 г., героиню как личность формируют (в фильме – буквально способствуют рождению), развивают и направляют мужчины.

корабле Белла знакомится с некой Мартой фон Курцрок (в которой зритель узнает прекрасную Ханну Шигуллу) и ее молодым другом Гарри, циником и утилитаристом. Этот последний так же, как и Рахметов, скептически относится к правилам «вежливого общества» (отмечая, что оно «погубит Беллу»), отрицает «философию» (как и следует утилитаристу) и знакомит героиню с основами несовершенства мира и необходимостью принятия самостоятельных решений. Дж. Франк отмечает симпатию утопического социалиста Чернышевского к идеям английского утилитаризма [Frank 1990, с. 190] – отчасти именно их проповедует Вере Павловне Рахметов.

Рахметов говорит о ревности как собственническом (капиталистическом) чувстве, опираясь на физиологические метафоры (ревновать так же неуместно и гадко, как пользоваться чужими предметами личной гигиены). Беседы с Гарри провоцируют спутника (и любовника) Беллы на вспышки ревности, выглядящие в фильме комично – как раз своей неуместностью.

С заявлениями Рахметова о необходимости здорового подхода к сексуальному поведению совпадает и один из «посылов» фильма. Рахметов-утилитарист сравнивает сексуальную гигиену с приемом пищи: избыток, как и «второй обед», нездоров, как и запреты. В фильме остроумно решена визуализация социального неравенства: Белла с Гарри находятся в одной из локаций наверху башни (где расположен ресторан для богатой публики), ведущая же вниз, к страдающим социальным низам лестница посередине разрушена, что не дает героине спуститься вниз и попытаться помочь лишенным привилегий людям.

В фильме секс – важный этап в познании себя и мира, и «вежливое общество», не принимая этого (очевидного) вывода, извращает своих членов и делает уродливыми как их жизни, так и способы «решения» проблемы. Крайности обозначены обоими «первыми» мужчинами Викторией-Беллы: ее мужем, решившимся на операцию, которая лишила бы героиню доступа к сексуальной реализации вообще, и, с другой стороны, и тем же любовником Дунканом Уэддербёрном, помещенном на этой сфере отношений (но оттого не менее деспотичным).

* * *

Финал выглядит как совмещение «реалистической» и «утопической» части романа: героиня готовится стать медиком и займет место Бога, во время подготовки они прекрасно проводят время в женской (если не считать низведенного до состояния козла генерала Алфи Блессингтона) компании, пьют джин и играют. Чем не

веселье Веры Павловны, резвящейся с подругами, и одновременно – в утопическом модусе – общающейся с богинями, в том числе и с главной – той, у которой лицо и вообще внешность главной героини романа?

Более того: и роман, и фильм говорят о новом обществе, новых людях «Нового Евангелия», не ожидающих Царствия Небесного, а строящего их на земле. Книга Чернышевского – программная книга «нового», «улучшенного» христианства, где суть «улучшений» лежит в инверсии богословского понятия об отношении человека с Богом: согласно новой вере обожествляется не Бог, вочеловечившийся в Сыне, а созданный по его образу и подобию человек, который призван стать Богом» [Паперно 1996, с. 167].

В фильме схожая идея визуализирована буквально: Бог (Godwin) умер, и «новые люди» не стали его оживлять (как можно было предположить: в это время в их распоряжение попало относительно молодое тело Альфи Блессингтона, в черепную коробку которого можно было бы трансплантировать мозг не козла, а умиравшего Бога). Вместо этого они продолжили заниматься саморазвитием и строить свою маленькую коммуны (фалангу) в доме Бога.

* * *

Роман Чернышевского не просто представляется ключом для анализа многих идей, заложенных в фильме Лантимоса, и образов. Можно предположить, что конструирование нарратива в рамках ретро-утопии с феминистским уклоном в большей или меньшей степени строится на каркасе канонического романа «Что делать?». Предложенная Чернышевским в начале 1860-х гг. схема оказывается более универсальной, чем отведенная ей привычная ниша в истории русской литературы.

Источники

Кропоткин 1907 – *Кропоткин П.А.* Идеал и действительность в русской литературе / Пер. с англ. В. Батурицкого под ред. автора. СПб.: Знание, 1907. 368 с.

Чернышевский 1939 – *Чернышевский Н.Г.* Полное собрание сочинений: В 15 т. Т. 1. М.: Гослитиздат, 1939. 860 с.

Чернышевский 1975 – *Чернышевский Н.Г.* Что делать?: Из рассказов о новых людях. Ленинград: Наука. Ленингр. отделение, 1975. 872 с.

Литература

Паперно 1996 – *Паперно И.Б.* Семиотика поведения: Николай Чернышевский – человек эпохи реализма / Авторизов. пер. с англ. Т.Я. Казавчинской. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 207 с.

Frank 1990 – *Frank J.* Through the Russian prism: essays on literature and culture. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1990. 251 p.

References

Frank, J. (1990), *Through the Russian prism: essays on literature and culture*, Princeton University Press, Princeton, USA.

Paperno, I. (1996), *Semiotika povedeniya: Nikolai Chernyshevskii – chelovek epokhi realizma* [Chernyshevsky and the age of realism: A study in the Semiotics of Behaviour], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Светлана М. Волошина, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, доцент, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Москва, Россия; 119571, Россия, Москва, пр. Вернадского, д. 82; s.m.voloshina@gmail.com

Information about the author

Svetlana M. Voloshina, Cand. of Sci. (Philology), senior researcher, associate professor, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia; bld. 82, Vernadskii Avenue, Moscow, Russia, 119571; s.m.voloshina@gmail.com

История философии. Социальная философия. Обзор

УДК 130.2(063)

DOI: 10.28995/2073-6401-2024-2-156-173

Мир. Язык. Реальность.
Обзор конференции «Алешинские чтения 2023»
(РГГУ, 14–16 декабря 2023 г.)

Анна И. Резниченко

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, annarezn@yandex.ru*

Евгения А. Шестова

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, eschestova@gmail.com*

Яна Г. Янпольская

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, iana.ianpolskaia@gmail.com*

Аннотация. Статья посвящена обзору докладов ежегодной научной конференции «Алешинские чтения», в этот раз посвященной теме «Мир, язык, реальность». В ней приняли участие более 80 ученых из разных стран (Россия, Казахстан, Польша, Австралия) и разных научных специальностей, – философов, филологов, религиоведов, культурологов, – поскольку сама тема уже предполагала междисциплинарное обсуждение. На пленарном заседании конференции были намечены важнейшие подходы к рассмотрению этой темы. Они были развиты в работе секций: «Феноменология и <социальная> реальность. Языки описания», «Священное и сакральное в современном обществе», «Русская философия и платонизм: язык и реальность», «Языки описания и дискурсивные практики», «Литература, арт-процесс и виртуальная реальность».

Вопрос о философском языке – как языке философии в целом, так и о языке конкретной философской школы или даже конкретного автора – закономерным образом стал одним из ключевых вопросов конференции.

Ключевые слова: мир, язык, реальность, феноменология, русская философия, священное, сакральное, арт-процесс

© Резниченко А.И., Шестова Е.А., Янпольская Я.Г., 2024

Для цитирования: Резниченко А.И., Шестова Е.А., Янпольская Я.Г. Мир. Язык. Реальность. Обзор конференции «Алешинские чтения 2023» (РГГУ, 14–16 декабря 2023 г.) // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2024. № 2. С. 156–173. DOI: 10.28995/2073-6401-2024-2-156-173

World. Language. Reality.
Review of the Conference
“Scientific Conference in Memory of A. Alyoshin 2023”.
(RSUH, 14–16.12.2023)

Anna I. Reznichenko

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
annarezn@yandex.ru*

Evgeniya A. Shestova

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
eshestova@gmail.com*

Yana G. Yanpolskaya

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
iana.ianpolskaia@gmail.com*

Abstract. The article deals with a review of the presentations of the annual scientific Alyoshin Conference (“Alyoshinskie Chtenya”), focusing on the theme “World, Language, Reality”. More than 80 scientists from different countries (Russia, Kazakhstan, Poland, Australia) and different scientific specialties – philosophers, philologists, religion scholars, cultural scholars – took part in it, as the topic itself already implied interdisciplinary discussion. The plenary session of the conference outlined the most important approaches to the topic consideration. They were developed in the work of the sections: “Phenomenology and <Social> Reality. Languages of Description”, “Sacred and Sacral in Modern Society”, “Russian Philosophy and Platonism. Language and Reality”, “Languages of Description and Discursive Practices”, “Literature, Art Process and Virtual Reality”.

The question of philosophical language – both the language of philosophy in general and the language of a particular philosophical school or even a particular author – became one of the key issues of the conference.

Keywords: world, language, reality, phenomenology, Russian philosophy, sacred, sacral, art process

For citation: Reznichenko, A.I., Shestova, E.A. and Yanpolskaya, Ya.G. (2024), "World. Language. Reality. Review of the Conference 'Scientific Conference in Memory of A. Alyoshin 2023'. (RSUH, 14–16.12.2023)", *RSUH/RGGU Bulletin. "Philosophy. Sociology. Art Studies" Series*, no. 2, pp. 156–173, DOI: 10.28995/2073-6401-2024-2-156-173

14–16 декабря 2023 г. на философском факультете РГГУ состоялась ежегодная научная конференция «Алёшинские чтения», в этот раз посвященная теме «Мир, язык, реальность». В ней приняли участие более 80 ученых из разных стран (Россия, Казахстан, Польша, Австралия) и разных научных специальностей, – философов, филологов, культурологов, – поскольку сама тема уже предполагала междисциплинарное обсуждение. В первый день конференции прошло пленарное заседание, и намеченные на нем подходы к рассмотрению этой темы были развиты в работе соответствующих секций: «Феноменология и <социальная> реальность. Языки описания», «Священное и сакральное в современном обществе», «Русская философия и платонизм: язык и реальность», «Языки описания и дискурсивные практики», «Литература, арт-процесс и виртуальная реальность».

Пленарное заседание

Конференцию открыл доклад А.А. Кротова (МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва) «Методология прогнозирования будущего в концепции Эрнеста Ренана», описывавший ренановскую концепцию развивающейся Вселенной в духе христианского рационализма, на основании принципиально нерелигиозной, философской идеи Бога, не являющегося совершенством, а находящегося в становлении, Ренан разворачивает оптимистичную картину мира как развивающейся Вселенной, которая целенаправленно движется к реализации Духа в истине, благе и красоте. При этом Ренан вполне допускает, что человечество является не единственной разумной расой во Вселенной и что внеземной разум тоже участвует в реализации этой задачи; его понятие мира достигает космического размаха.

Линию философской теологии продолжила декан философского факультета РГГУ С.А. Коначева в докладе «Бытие, фактичность, язык: философия жизни раннего Хадеггера». Она показала, как феноменология религии внесла вклад в переосмысление феноменологии, подняв проблему соотношения Я и мира и освобождая

феноменологию от концептуальных рамок античной философии. Переход к исследованию Августина и апостола Павла приводит Хайдеггера к так называемому «теологическому повороту»: августиновская озабоченность отпадением от Бога переосмысливается как опыт переживания самостью самой себя и озабоченность потерей себя. Взгляд Бога становится не успокоением, а источником беспокойства, это ситуация, когда самость ставит себя под вопрос. Переход от онто-теологического понимания Бога как объекта созерцания и предмета устремления к анализу опыта жизни перед Богом позволяет раскрыть нашу заботу о собственном бытии.

М.А. Пылаев (РГГУ/ПСТГУ) «Нарративная теология Э. Юнгеля и философия имени А.Ф. Лосева» в своем докладе напомнил о теологической герменевтике немецкого мыслителя и сравнил ее с концепцией Откровения мыслителя русского. В обоих подходах Бог понимается прежде всего как тот, кто вступает в коммуникацию с человеком – присутствует не в мире, но и не остается вне мира, а пребывает на границе, открываясь в своем Слове или являя себя через свое Имя. Эти анти-аристотелевские подходы отказываются от понимания Бога в отношении его действительности в пользу непрерывного откровения Бога. Язык как измерение откровения Бога становится и измерением мышления о Боге.

Таким образом, были представлены разные варианты осмысления реальности мира и Бога в рамках философской теологии: рационалистический вариант соработничества Бога и человека, феноменологическое исследование религиозного опыта как онтологического вопрошания и герменевтические стратегии доступа к миру и Богу через язык.

Два оставшихся доклада пленарной части сосредоточились на способах использования языка и его выразительных возможностях. В.И. Молчанов (РГГУ) посвятил свой доклад «Смысл и его тень. Терминологический поворот в феноменологических исследованиях» соотношению философского и обыденного языка и проблеме образования терминов. Когда слово становится термином, его способ функционирования претерпевает определенную трансформацию, начиная действовать в системе утверждений о предметах. Выделив термин «смысл», В.И. Молчанов показал, как в «Идеях к чистой феноменологии и феноменологической философии» Гуссерля он работает и в терминологическом, и в естественном значении, и введение наряду со «смыслом» понятия «ноэма» (как понятия выражено философского языка) не помогает разделить эти два способа употребления языка.

А.И. Резниченко (РГГУ, доклад «Глухой голос бытия или Меня окружают молчаливые глаголы. Мир, язык, реальность в философии»)

фии имени о. Сергия Булгакова и поэзии “второй культуры”») показала, как философия языка С.Н. Булгакова оказалась странным образом созвучна поэтическим поискам позднесоветского андеграунда. Концепция «глухого голоса Бытия», до-голосового и до-артикулированного проявления бытия, которое поэт слышит и проговаривает, приводя к Слову и оформляя в языке свою соотнесенность с бытием, отразилась в «заумной» поэзии В. Эрля. Если «смысл» в русской традиции приравнивается к «ясности», то заумная поэзия ищет «смысла помимо смысла», выражающего связь с миром на звуковом или графическом уровне. Другой вариант такой поэтической работы, утверждает докладчик, мы можем найти у раннего Бродского, который сохраняет ясность смысла, но переносит внимание на звук и интонацию стиха.

*Секция «Феноменология и <социальная> реальность.
Языки описания»*

Феноменологические дискуссии о языке, мире и реальности продолжились тремя днями работы секции «Феноменология и <социальная> реальность. Языки описания» (модераторы – С.А. Коначева, Г.И. Чернавин, Е.А. Шестова) – самой обширной и представительной. Докладчики расширили заявленную сферу, указав на сближения между феноменологией и неогегельянством, сопоставляя феноменологические подходы с идеями Ж. Лакана и С. Кьеркегора, проводя параллели между философией языка И.Г. Гамана и М. Хайдеггера. Было показано, как феноменологические дескрипции могут быть соотнесены с описаниями в языке психиатрии, психоанализа и этнометодологии и насколько эти соотнесения могут быть философски продуктивными.

В первый день работы конференции феноменологическая линия продолжилась докладами о соотношении опыта и языка в феноменологии. А.Б. Паткуль (СПбГУ, доклад «Мир и язык у М. Хайдеггера: от фундаментальной онтологии к бытийно-историческому мышлению») начал разговор о хайдеггеровском понятии науки: философия как наука о бытии должна в то же время – как наука – быть некой взаимосвязью истинных суждений. В случае философии, однако, логически верные суждения будут по форме своей противоречить онтологической дифференции. Экзистенциальное понятие науки требует особого языка и особой грамматики; не будучи онтической наукой, философская наука оказывается в особом отношении с экзистенциальными условиями существования науки.

М.А. Белоусов (РГГУ) в своем докладе «Мир и язык. К феноменологии выражения у Гуссерля и Хайдеггера» отталкивался от тезиса, что отношение феномена и языка определяет возможность феноменологии как таковой. Единство сказанного и показанного, которого требует феноменология, не должно стирать это различие. М.А. Белоусов предложил для работы с этой проблемой обратиться к VI Логическому исследованию Гуссерля, в котором тот в качестве носителей значения рассматривает выражающие акты, которые участвуют в синтезе между переживаниями сознания и коммуникативными актами. Единство мира и языка возможно потому, что носителями значения оказываются акты выражения – значение всегда уже связано с языком, заражено миром и другими, а интересубъективность, историчность и выраженность оказываются чертами мира. Выражение участвует в смыслоконституировании на уровне первичной пассивности. Таким образом, VI Логическое исследование фактически предлагает нам понимать мир как истолкованный в актах выражения и открывает возможность для хайдеггеровского герменевтического поворота. Гуссерлевскому различию выражения и языка соответствует у Хайдеггера различие речи и языка. Первый день работы секции завершился докладом Б.Л. Губмана (ТвГУ) «Конституирование мира в герменевтике Х. Арндт: рассудок, разум, способность суждения». Арндт исследует вопросы конституирования социальной реальности, обращаясь для этого к кантовской «Критике способности суждения». Способность суждения позволяет нам перейти от научных суждений о мире к суждениям, выносимым в политической интересубъективности. И здесь язык как среда коммуникации, язык, не сводящийся к строгим дефинициям, ставит под вопрос «самопонятные» научные суждения о мире, возвращая нас к необходимости снова и снова выносить суждение о нашей человеческой ситуации. Язык, таким образом, оказывается тем, что движет историю.

Во второй день работы секции были представлены доклады, посвященные проблеме трансцендентального языка, поставленной О. Финком: возможен ли «чистый» феноменологический язык, который позволил бы избежать «обмирщения» феноменологии? Г.Е. Навильников (НИУ ВШЭ) в связи с этим задавал вопрос о том, насколько мы можем считать дескрипциями описания меонтического феноменологического измерения. С точки зрения Финка, собственно дескрипциями они не являются, что как раз связано с невозможностью особого трансцендентального языка. И.С. Онегин (НИУ ВШЭ) рассматривал проблему языкового «обмирщения» в том ракурсе, который предлагает А. Шютц. Шютц делает акцент на том, что язык дает нам структуры типизации и служит медиу-

мом между человеком и миром. Однако такое понимание словно исключает вопрос о преобразовании языка ввиду философских целей. Таким образом, и крайность трансцендентального языка, и крайность языкового детерминизма скорее предстают как идеи, устанавливающие пределы реального функционирования языка.

Ряд докладов в секции были посвящены терминологическому анализу и прояснению истории философских понятий. Д.А. Волков (НИУ ВШЭ) проследил истоки делезовского понятия «contraction», которое Делез наследует от Бергсона и Спинозы. Исток же этого понятия лежит в иудейской религиозной традиции, где оно уже имеет онтологическую значимость и описывает сотворение Богом мира в результате «стягивания» к его пределам и предоставления миру свободы. Делезу это понятие позволяет описать онтологический генезис структур и объектов в хаосе. Е.А. Шестова (РГГУ) рассмотрела функционирование оперативного понятия “Deckung” (совпадение, перекрытие) в феноменологии Гуссерля и Мерло-Понти. Анализ этого термина позволяет прояснить гуссерлевскую концепцию понимания и совместного конституирования: субъекта как конституирующего мир совместно с другими и взаимодействующего с другими на почве мира. Мерло-Понти развивает тот аспект гуссерлевского понятия “Deckung”, который предполагает удержание дистанции между двумя актами, вступающими в синтез. Субъект оказывается тем, кто возникает как результат понимания, выделяется в результате совпадения своего активного тела и пассивного тела мира или сообщества. Конституирование в треугольнике субъект – другой – мир исходит из мира, тогда как Я конституируется как субъект ответственности.

Оригинальный доклад Е.И. Хан (РУДН им. П. Лумумбы) наглядно представил зрителям разные варианты «геометрической» схематизации аффектов: треугольник зависти (Жирар), преобразования скорби (Фрейм), исключенность ревности (Дюпюи), рекурсия тоски (Кьеркегор). Эти геометрические построения и графики ставят вопрос о возможности образного, визуального языка философии как дополняющего или даже замещающего обыденный язык. По большей части такие построения являются проясняющей иллюстрацией, в некоторых случаях (прежде всего Фрейм), однако, это притязание на своего рода доказательную силу схемы. В то же время вопрос о том, открывает ли такого рода геометрия новый способ мышления и может ли она вообще притязать на это, остается нерешенным.

Французской феноменологии – М. Мерло-Понти, Ж.-П. Сартру, М. Риширу – были посвящены главным образом доклады второго дня. Г.И. Демин (РГГУ) проследил истоки онтологической концеп-

ции позднего Мерло-Понти и указал на то, что в своей борьбе с картезианством Мерло-Понти опирается не только на феноменологию Гуссерля, но и на идеи психоанализа. Своеобразная феноменология сновидения как структуры пассивности открывает ему возможность исследовать до-субъективное измерение субъективных структур и, как следствие, рассматривать субъекта как сущностно «множественного», со-бытийствующего, как точку диалога. Бытийным основанием субъекта оказывается «онейрический символизм», дегуманизированный субъект, истолковывающий сам себя.

Е.В. Дрожецкая (РГГУ) рассказала о том, как понимают соотношение воображения и образа Ж.-П. Сартр и М. Ришир, и разобрала эти концепции на примерах живописных работ. При этом проблематика образа оказывается завязанной на вопрос о свободе: для Сартра воображение оказывается основной способностью, открывающей возможность свободного творчества. С точки зрения Ришира же, воображаемый мир предстает как мир, лишенный свободы, как мир фатальный. Ни одно из его качеств не реализуется в полноте и не способно обеспечить открытость мира, а новые свойства всегда добавляются синтетически.

Г.И. Чернавин (НИУ ВШЭ, РГГУ) представил феноменологический анализ одного из вариантов совести и апелляции к моей совести со стороны другого (а также возможной «дисквалификации» моей совести со стороны другого). В своем докладе он поставил под вопрос саму возможность достоверного различения совести и «псевдо-совести».

* * *

Две обширные секции «Священное и сакральное в современном обществе. Основные направления исследований» (модераторы: М.А. Пылаев, А.В. Кольцов, В.М. Карелин) и «Русская философия и русский платонизм: язык и реальность» (модераторы: А.А. Гравин, В.П. Троицкий, А.И. Резниченко) представили исследования в области языка описания несказанного, трансцендентального, непроговариваемого, – сакрального и священного, – и исследования инструментария для такой работы, созданного в рамках русской философской традиции.

*Секция «Священное и сакральное в современном обществе.
Основные направления исследований»*

Работа секции о «Священном и сакральном...» продолжалась два дня. В вечернем заседании первого дня работы конференции

прозвучали три доклада. О.В. Иващук (РАНХиГС) заострила проблему соотношения религиозного и сакрального и подчеркнула несинонимичность этих терминов. Религия, с точки зрения докладчика, представляет собой лишь один из способов существования священного. Два другие – миф и наука (со своим сакральным объектом – человеческим индивидом). Социология обнаруживает у индивида «священный радиус». Значимость этого радиуса обусловлена тем, что «представление себя другим» – с передним планом и закрытой зоной, позволяющей создать этот передний план, – есть неустрашимый момент всякой социальности. Докладчик показала, что происходит при сокращении, удлинении и игнорировании этого радиуса. Доклад И.В. Гравиной (НИУ ВШЭ) был посвящен проблемам понимания таких терминов, как «сакральное» и «профанное» во внешне противоположных интеллектуальных течениях XX в.: традиционализме и постмодернизме. В пространстве традиционалистского дискурса постмодернизм является абсолютно «профанным» упадочным явлением. Автор доклада выяснила позиции сторон по данному вопросу и проанализировала контекстуальную актуальность данного идейного противостояния. В отличие от традиционализма, который всеми силами пытается реконструировать фактически отжившие естественным образом дискурсы, постмодернизм в большей степени отражает состояние современного мира.

Дискуссионным оказался третий доклад заседания – А.П. Соловьева (Алмаатинская духовная семинария, Алматы, Казахстан), где докладчик рассматривал концепты языка священного и сакрального в контексте политической теологии и, в частности, дискуссии между К. Шмиттом и О. Макгвардом и постарался установить границы и одновременно точки соприкосновения христианства и модерна. К. Шмитт понимает политическую теологию как секуляризацию, то есть имманентизацию, христианского богословия. В итоге секуляризации суверенность Бога, которого он понимает, исходя из христианской перспективы, переносится на политический субъект (суверена, законодателя, чрезвычайного положения, диктатуры). Эти понятия, сохраняя свои политические функции, являются секуляризацией христианских теологических понятий Бога, Творца, чуда, катехона (или спасителя) и тем самым подменяют его. Эту позицию оспаривает О. Марквард, который не отрицает понимания секуляризации как продолжения религии. В качестве политических теологий он предлагает понимать различные варианты философии истории: Гегеля, Маркса, Шпенглера, Розенберга и т. п., – которые как раз и легитимируют тот или иной образ зла и врага и способы спасения от него. Но подобная уста-

новка не является в собственном смысле христианской, а имеет сходство с гностическими учениями и в особенности с близким и к христианству, и к гностицизму учением Маркиона. Дискуссия вокруг этих сюжетов только подчеркнула актуальность еще одной проблемы соотношения реальности, мира и языка – проблемы понимания и, в частности, понимания разных философских языков, таких как язык феноменологии и язык политической теологии.

Утреннее и вечернее заседания второго дня работы секции были посвящены опыту переживания “*misterium tremendum*” у С.Л. Франка и Р. Отто (Н.А. Беляева, РГГУ), теориям темного сакрального (В.Э. Даниелян, НИУ ВШЭ), авраамическому и биоэтическому персонализму в рамках дискуссии о границах сакрального и секулярного в практиках модерна (М.С. Першин, Алма-атинская ДС, Алматы, Казахстан), цифровизации и ее влиянию на современное религиозное сознание (Л.Э. Крыштоп, РГГУ/РУДН им. П. Лумумбы), проблеме значения в религиозной семантике (А.В. Терентьев, РГГУ), проблеме абсолютной реальности как фундаментальному убеждению (Т.В. Спиринов, ВолГУ, Волгоград), «революции слабых» (М.А. Исраэлов, НИУ ВШЭ) – финальный доклад утреннего заседания завершил сюжет соотношения теологии и политики. Секцию закончил блок докладов по соотношению терминов «священное/сакральное» у Ж. Батая и Р. Жирара (В.В. Скибина, РГГУ¹, А.О. Коцарь, А.Д. Воробьева).

Секция «Русская философия и русский платонизм: язык и реальность»

Включение «русского», «платонического», «трансценденталистского», «эссенциалистского», «метафизического» и проч. дискурсов в сферу разговора с феноменологической философией, которая, на первый взгляд, говорит прямо об обратном, оказалось большой удачей конференции. Уже на пленарных заседаниях были обозначены структурные и языковые соответствия и несоответствия между классической феноменологией и тем идейным полем, которое, вслед за В.В. Зеньковским, называют «русской философией периода систем». Еще больше таких точек разнонаправленного сближения и отталкивания выявляется в сопоставлении не-феноменологической западной философской традиции и постклассической русской философии, прежде всего – философии советского периода.

¹ Текст статьи опубликован: [Скибина 2023].

Работа секции началась во второй день конференции. Уже самый первый доклад (А.В. Логинова, РГГУ) выявил параллели между традиционной русской религиозной философией и аксиологией М. Шелера. Докладчик убедительно показал, что метафизика и этика Шелера были созвучны поискам русской религиозной философии той эпохи. Прямое влияние и критическое переосмысление идей М. Шелера ощущается в творчестве Н.А. Бердяева, С.Л. Франка, Н.О. Лосского, Б.В. Вышеславцева. Бердяев упоминает о встрече с Шелером в «Самопознании». Франк обращается к идеям Шелера в целом ряде работ, в 1928 г. выдающимся русским мыслителем была опубликована статья памяти Шелера. Н. Лосский упоминал идеи Шелера в своей фундаментальной работе «Ценность и бытие». Вышеславцев обратился к идеям Шелера в своей самой яркой книге «Этика преображенного эроса». Взаимосвязь данных концепций, утверждает докладчик, необходима для лучшего понимания отечественной и европейской философских традиций первой половины XX в.

Работа понятий политической теории в русском философском языке была проанализирована в двух последующих докладах секции – К.М. Антонова (ПСТГУ) и А.А. Романенко (НИУ ВШЭ). К.М. Антонов обратился к темпоральности права в социальной философии П.И. Новгородцева, выделяя ключевые термины языка политической философии мыслителя, такие как «естественное право», «утопия», «общественный идеал», столь важные для языка политической философии русских систем.

А.А. Романенко рассмотрел функционирование и понимание славянофилами ключевого понятия русской философии XIX в. – понятия «народности» и его соотношения с понятием «нации». В докладе прослеживается трансформация и внутреннее неизменяемое «ядро» представлений о «народности», анализируются их истоки и интеллектуально-философские влияния, делается вывод о влиянии славянофильского понимания «народности» на позднейшую русскую философскую и общественно-политическую мысль. Докладчик использовал методологию истории понятий, предложенную К. Скиннером и предполагающую реконструкцию смысла речевого акта мыслителя или деятеля через контекст эпохи (взамен господствующей методологии реконструкции «идеальной модели» учения условного деятеля). А.А. Романенко показал, что смена методологических оптик позволяет раскрыть динамику славянофильских представлений и их связь с общественно-философским и интеллектуальным контекстом эпохи (1840–1880-е годы).

Следующие три доклада были посвящены аспектам формирования и функционирования философского языка в советский и

постсоветский период русской философии, – наименее изученный. Так, Е.Н. Дмитриевский (ГКНПЦ им. М.Н. Хруничева) обратился к диалектике языка в философии Э.В. Ильенкова. «Ильенковскую» тему продолжил Р.Р. Вахитов (Уфимский ун-т науки и технологий, Уфа), предварив ее серьезными методологическими выкладками на базе «философии имени» и «диалектики мифа» А.Ф. Лосева². Наконец, разговор о языке советской и постсоветской философии в сфере социального завершил А.Н. Окара (ИВИ РАН) в докладе о постнеклассической рациональности как модели описания «новой сложности» современной социально-политической реальности.

Вечернее заседание секции было связано с темами и сюжетами, традиционными для русского платонизма. В докладе А.О. Забросковой (НИУ БелГУ, Белгород) были изложены результаты исследования понятия «самопознание» у Платона в интерпретации В.Н. Карпова, выдающегося переводчика Платона. «Платоновскую» тему в русской философии продолжил известный исследователь творчества П.А. Флоренского Н.Н. Павлюченков (ПСТГУ). Докладчик показал, что прот. С. Булгаков (в эмиграции) и А.Ф. Лосев (в России), каждый по-своему, полагали, что продолжили или даже довели до конца разработки Флоренского: Булгаков в области софиологии, а Лосев – в направлении рецепции платонизма и имяславия. Сопоставление восприятия платонизма в трудах свящ. П. Флоренского и А.Ф. Лосева может быть рассмотрено как один из важнейших этапов разработки темы идейного преемства и разрыва в их философско-богословском творческом наследии. Все философско-богословские концепции Флоренского органично связаны с его, основанной на платонизме, антропологией. При этом платоническая антропология оказывается у А.Ф. Лосева пересмотренной.

Антропологический момент в философии уже прот. С. Булгакова был рассмотрен в докладе Д.Д. Кислякова (University of Divinity, Melbourne, Australia). Докладчик поставил вопрос – способно ли изучение Булгакова с точки зрения человеческой личности объединить философские, богословские и другие междисциплинарные аспекты его творчества в одно целое? Может ли это помочь объяснению нынешнего геополитического и социокультурного кризиса и его связи с несовершенным пониманием человеческой личности? В заключении доклада была высказана мысль о том, что антропологическая оптика является эффективным методом объединения многообразных аспектов Булгакова.

² Первая часть доклада – с теоретико-методологическими выкладками – опубликована в настоящем номере журнала: [Вахитов, Родионова 2024].

Следующие три доклада вновь возвращают нас от проблемы рецепции русского платонизма и работы понятий в этом контексте, – к проблемам собственно контекста и собственно языка. А.А. Гравин (СИ РАН/НИУ ВШЭ) обратился к рецепции теоретических представлений о мифе Вячеслава Ивановича Иванова в диалектической теории мифа Алексея Фёдоровича Лосева, а также в современных научных и лингвофилософских исследованиях Л.А. Гоготишвили и Р. Бёрда. Докладчик проанализировал контекст теоретико-мифологических исследований начала XX в., отдельные определения термина «миф», а также характер теоретической преемственности в исследованиях в области теории мифа от В.В. Иванова к А.Ф. Лосеву, а затем – к Р. Бёрду и Л.А. Гоготишвили. А.А. Гравин отметил, что исследовательский акцент Бёрда – на экзистенциальном изменении мифа и на «отрешённости» как главном его свойстве. Позиция Л.А. Гоготишвили – иная. Ее задача – дистинкция мифологических и обыденных высказываний, «мифологическая» перспектива рассмотрения языка сквозь призму феноменологии.

Уникальному и новаторскому философскому языку В.В. Розанова был посвящен доклад А.А. Голубковой (РГГУ). Докладчица подчеркнула, что В.В. Розанов пользуется языком художественной литературы прежде всего для выстраивания своей собственной оригинальной философской системы. Это позволяет рассмотреть литературную критику Розанова через призму его философских взглядов, ведь в своем критическом суждении о литературе Розанов в первую очередь был именно философом. Разговор о мифах, символах, концептах и контекстах был продолжен в докладе А.С. Никифоровой. Докладчица подчеркнула, что в культурологических текстах П.А. Флоренского затрагиваются важные проблемы теории искусства, художественного пространства, обратной перспективы, а также театральности и природы театра. Говоря о сновидениях, Флоренский сам поясняет их форму через теорию драмы. Философ связывает воедино природу бессознательного, театральную драму, обратную перспективу и религиозное сознание. Критика П.А. Флоренским традиционных театральных форм оказывается созвучна тем творческим исканиям, которые происходили в период становления российского режиссерского театра. Как обратная перспектива соединяет различные точки зрения, так и новый театр уходит от строгости рационализма к формированию новой реальности и созданию особого художественного пространства, выходящего за рамки миметического отображения окружающего нас мира.

И, наконец, финальная панель «русской» секции была посвящена «символам воплощенным» – конкретным концептуальным метафорам русской, да и не только русской, философской традиции:

«лесу», «кладовой солнца», «нечеловеческим существам» – конкретно бесам (у С.Н. Дурылина) и ягуарам (у Ю.В. Кнорозова). В докладе Л.В. Иванькович (ЦМШ-АИИ «Балтийский», Калининград) затронуты две важные для русской философии языка темы – темы именованности и Другого. Докладчица напомнила о том, что в традиции философии имени объект появляется в мире – является другим в своей сущности и взаимосвязи с другими объектами мира – только при получении имени. Это действие можно обозначить как явление объекта миру. Но есть и обратное действие, способность «увидеть» открывающее реальность, «чуткое око» (свящ. П. Флоренский). Такое «око» было у С.Н. Дурылина, который видит в «нечеловеческих существах» – бесах – семантических и экзистенциальных проводников и к Богу, и к небытию.

Сюжеты коммуникаций между разными типами реальности были продолжены в докладе Н.О. Костина (Папский университет Иоанна Павла II, Краков, Польша). Говоря об антропологии, Э. Кон приходит к новому пониманию объекта коммуникации, ставит вопрос о дихотомии субъекта и объекта. Несмотря на все различие в моделях и методологиях, и канадский мыслитель, и выдающийся отечественный мыслитель Ю.Н. Кнорозов формируют комплиментарные теории коммуникаций. Понимая язык как систему сигнализации, Кнорозов открывает теорию коммуникации для той эпистемологии, которую предлагает Кон. Наконец, в докладе Е.Ю. Кнорре (ИМЛИ РАН, ПСТГУ) реконструируются философские контексты мотива града-клада в дневниках Михаила Пришвина. Выявляются аллюзии к русско-немецкой традиции нарратива пути (мышление по образу «лесной тропы» в философии М. Хайдеггера и Э. Юнгера; тропа в Невидимый град у С.Н. Дурылина, «Лес» как пространство неметрического в философии В. Бибихина).

Секции «Языки описания и дискурсивные практики» и «Литература, арт-процесс и виртуальная реальность»

Секцию «Языки описания и дискурсивные практики» (модератор: Я.Г. Янпольская, РГГУ) открыли доклады студентов ФФ РГГУ и НИУ ВШЭ, сразу переросшие в продуктивную дискуссию о возможности «наивного значения». С.М. Флоридов (РГГУ) представил в качестве доклада ряд этюдов, исходящих из предположения о том, что исследование того, как сформировались различные «жизненные миры» на самом деле обнаруживает их не-непосредственный характер. Наивно-семантические описания, не различающие

существующие и несуществующие объекты и описывающие их как онтологически единообразные, объективируют эти «предметы» и порождают отдельные замкнутые миры. Обращаясь к Платону, Августину, Витгенштейну, Фреге, докладчик выявил генезис «общего мира» из «разделенной референции». А.А. Коченков (РГГУ) также поставил вопрос о происхождении «наивного значения» и о возможной работе по его прояснению. Однако его вариант уточнения значений предполагает прежде всего коммуникативное прояснение. Вслед за У. Селларсом он предлагает сделать акцент на бихевиористские и рациональные способы преодоления наивности.

М.Д. Горбачев (НИУ ВШЭ) посвятил свой доклад проблеме опровержения иллюзионизма: каковы могут быть доказательства того, что наша реальность не является иллюзорной? Представив аргументы против иллюзионизма, он представил и свое обоснование недостаточности этих аргументов, а соответственно, невозможность полностью исключить иллюзионизм. И.А. Ширяев (НИУ ВШЭ–ОЦАД) познакомил участников секции с наследием Карло Микельшtedтера и его антимиметической и контрриторической концепцией языка и общения. Т.В. Литвин (НИУ ВШЭ) вслед за Гуссерлем и Мерло-Понти задавалась вопросами о воображении и его роли в конституировании мира. Ее тезис состоял в том, что воображение, присоединяясь к восприятию, только и превращает последнее в акт сознания. Уже на этом уровне, казалось бы, непосредственной данности задействуется воображение, и сама идея непосредственности оказывается некоторой наивностью. А.И. Макаров (ВолГУ, Волгоград) представил свои многолетние исследования языковых практик у студентов. Для концептуализации он обратился к наследию О. Розенштока-Хюсси и других диалогистов. Это сообщение вызвало большое оживление, однако регламент не позволил состояться спору представителей исследуемого поколения с их исследователем. Последним прозвучал обширный доклад Т.В. Агошковой (МАИ), подробно рассмотревшей складывание концепции Рудольфа Карнапа и рецепцию его идей при разработке искусственного интеллекта в XX в.

Сюжеты, затронутые в «языковой» секции, были продолжены в секции «литературной» (модераторы: А.А. Голубкова, А.Е. Занина). Семиотические концепции руин, реальность медиа, поэтический язык Гельдерлина и Рильке у Хайдеггера, поэтический язык Ольги Седаковой, система Станиславского и онтологический транзит, Рансьер, литература и демократия – все эти, казалось бы, не связанные друг с другом, но взаимодополняющие вещи послужили предметом размышления и конституирования нового смыслового целого.

* * *

Завершилась конференция круглым столом «Мир, язык, реальность». Основную дискуссию во время круглого стола определил доклад М.А. Белоусова (РГГУ) о функционировании терминов и проблематике философского языка. Докладчик напомнил о том, что этимологически «термин» происходит от латинского *terminus* – граница, предел, то есть то, что позволяет производить разграничения. Именно определение границ – или, феноменологически, горизонтов – задает условия возможности (границы) возможного опыта. Возникает вопрос: в каком соотношении термины, которые не есть возможный опыт, но определяют границы возможности опыта, находятся с обыденным языком. Если язык изначально предназначен для описания предметов мира, не возвращает ли нас использование языка в докритическую наивность? И в этом случае понятность языка парадоксальным образом становится угрозой: сказанное заслоняет собой то, о чем идет речь.

М.А. Белоусов наметил три возможные стратегии выстраивания философского языка:

- говорить на естественном языке;
- выстраивать специфически философский, терминологический язык;
- выстраивать философское высказывание, сохраняя этот разрыв внутри естественного языка.

Последняя стратегия представлялась докладчику единственно возможной, поскольку это стратегия, в которой границы языка обозначаются самим языком, подходящим к своей границе – молчанию. В целом вопрос о философском языке – как языке философии в целом, так и о языке конкретной философской школы или даже конкретного автора – закономерным образом стал одним из ключевых вопросов конференции.

Благодарности

Обзор выполнен при поддержке Российского научного фонда, проект № 23-18-00802, «Мир, язык, реальность: европейская и русская философия в концептуальном и терминологическом измерении».

Acknowledgements

The review was funded by the Russian Science Foundation, project No. 23-18-00802 “World, language, reality. European and Russian philosophy in the conceptual and terminological dimension”.

Литература

- Вахитов, Родионова 2024 – *Вахитов Р.Р., Родионова А.Е.* Имена коллективов в СССР. Коллективные личности в самовосприятии советского общества (взгляд «философии имени» А.Ф. Лосева) // «Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2024. № 2. С. 46–63. DOI: 10.28995/2073-6401-2024-2-46-63.
- Скибина 2023 – *Скибина В.В.* Интерпретация насилия через практику сакрального в антропологической концепции Рене Жирара. *Вестник РГГУ Серия «Философия. Социология. Искусствоведение»*. 2023 № 4. С. 44–58. URL: <https://doi.org/10.28995/2073-6401-2023-4-44-58>.

References

- Vakhitov, R.R. and Rodionova, A.E. (2024), “Names of collectives in the USSR. Collective personalities in the self-perception of Soviet society (the view of A.F. Losev’s Philosophy of the name)”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Philosophy. Sociology. Art Studies” Series*, no. 2, pp. 46–63, DOI: 10.28995/2073-6401-2024-2-46-63.
- Skibina, V.V. (2023), “Interpretation of violence through the practice of the sacral in the anthropological concept of Rene Girard”, *RSUH/RGGU BULLETIN. “Philosophy. Sociology. Art Studies” Series*, no. 4, pp. 44–58, available at: <https://doi.org/10.28995/2073-6401-2023-4-44-58>.

Информация об авторах

Анна И. Резниченко, доктор философских наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6;

Музейное объединение «Музеи наукограда Королёв», отдел «Мемориальный Дом-музей С.Н. Дурылина», Московская обл., Россия; 141060, Россия, Московская обл., г. о. Королёв, мкрн. Болшево, ул. Свободная, д. 12; annarezn@yandex.ru; ORCID ID: 0000-0002-0045-8949.

Евгения А. Шестова, кандидат философских наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; eschestowa@gmail.com

Яна Г. Янпольская, кандидат философских наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; iana.ianpolskaia@gmail.com

Information about the authors

Anna I. Reznichenko, Dr. of Sci. (Philosophy), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miuskaya Square, Moscow, Russia, 125047;

МБУК МОК, деп. «Memorial House-Museum of S.N. Durylin», Moscow region, Russia; bld. 12, Svobodnaya Street, microdist. Bolshevo, Korolev, Moscow region, Russia, 141060, annarezn@yandex.ru; ORCID ID: 0000-0002-0045-8949.

Evgeniya A. Shestova, Cand. of Sci. (Philosophy), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miuskaya Square, Moscow, Russia, 125047, eschestowa@gmail.com

Iana G. Ianpolskaia, Cand. of Sci. (Philosophy), Russian State University for Humanities. Moscow, Russia; bld. 6, Miuskaya Square, Moscow, Russia, 125047; iana.ianpolskaia@gmail.com

Научный журнал
Вестник РГГУ
Серия «Философия. Социология. Искусствоведение»
№ 2
2024

Дизайн обложки
Е.В. Амосова

Корректор
А.А. Леонтьева

Компьютерная верстка
Н.В. Москвина

Учредитель и издатель
Российский государственный гуманитарный университет
125047, Москва, Миусская пл., 6

Свидетельство о регистрации СМИ
ПИ № ФС77-73403 от 03.08.2018 г.
Периодичность 4 раза в год

Подписано в печать 18.06.2024
Выход в свет 21.06.2024
Формат 60×90^{1/16}
Уч.-изд. л. 10,5. Усл. печ. л. 10,9
Тираж 1050 экз. Свободная цена
Заказ № 2001

Отпечатано в типографии Издательского центра
Российского государственного гуманитарного университета
125047, Москва, Миусская пл., 6
www.rsuh.ru