

# МЕТАМОРФОЗИС

ТОМ 9 № 1

2024



ISSN: 2658 3976

# Метаморфозис

## Учредитель

РОО «Сообщество профессиональных социологов»

## Редакционный совет

*Главный редактор:*

Т.Ю. Сидорина,  
д.филос.н., ординарный профессор  
Школа философии и культурологии  
НИУ ВШЭ

*Заместитель главного редактора:*

Тихон Шейнов, аспирант  
Школа философии и культурологии  
НИУ ВШЭ

*Члены совета:*

И.А. Аполлонов, д.филос.н., профессор  
кафедра истории философии КГТУ

А.А. Глухов,  
к.филос.н., доцент  
Школа философии и культурологии  
НИУ ВШЭ

Д.Н. Дроздова  
к.филос.н., доцент  
Школа философии и культурологии  
НИУ ВШЭ

А.Ю. Дудчик, к.филос.н.,  
заместитель директора по науке  
ИФ НАН Беларуси

В.А. Емелин  
д.филос.н., профессор  
Факультет психологии  
МГУ им. М.В. Ломоносова

О.А. Жукова  
д.филос.н., профессор  
Школа философии и культурологии  
НИУ ВШЭ

В.М. Карелин  
к.филос.н., доцент  
Факультет философии РГГУ

# Metamorphosis

## Institutional founder

RPO "Community of professional sociologists"

## Advisory board

*Chief editor:*

T.Yu. Sidorina,  
D.Sc. (Philosophy), Full Professor,  
School of Philosophy and Cultural Studies  
NRU HSE

*Deputy Chief editor:*

Tikhon Sheynov, Postgraduate,  
School of Philosophy and Cultural Studies  
NRU HSE

*Members:*

I.A. Apollonov, D.Sc. (Philosophy), Professor,  
Department of History of Philosophy, KSTU

A.A. Gloukhov,  
Cand. Sc. (Philosophy), Associate Professor,  
School of Philosophy and Cultural Studies  
NRU HSE

D.N. Drozdova,  
Cand. Sc. (Philosophy), Associate Professor,  
School of Philosophy and Cultural Studies  
NRU HSE

A.Yu. Dudchik, Cand. Sc. (Philosophy)  
Deputy Director for Science  
IP NAS, Belarus

V.A. Emelin  
D.Sc. (Philosophy), Professor,  
Department of Psychology  
Lomonosov Moscow State University

O.A. Zhukova,  
D. Sc. (Philosophy), Professor, School of  
Philosophy and Cultural Studies  
NRU HSE

V.M. Karelin, Cand. Sc. (Philosophy),  
Associate Professor,  
Department of Philosophy, RSSU

И.С. Курилович,  
к.филос.н., доцент  
Факультет философии РГГУ

I.S. Kurilovich, Cand. Sc. (Philosophy),  
Associate Professor,  
Department of Philosophy, RSSU

Н.Е. Покровский  
д.филос.н., ординарный профессор  
Факультет социальных наук  
НИУ ВШЭ

N.E. Pokrovsky,  
D.Sc. (Philosophy), Full professor,  
Department of Social Sciences  
NRU HSE

### **Редакционная коллегия**

### **Editorial board**

*Технический редактор:*  
Тихон Шейнов

*Technical editor:*  
Tikhon Sheynov

*Секция «Филология»:*  
Марина Толкачева (руководитель)  
Наталья Гурова

*Section “Philology”:*  
Marina Tolkacheva (Head)  
Natalia Gurova

*Секция «Философия»:*  
Иван Регульский (руководитель)  
Евгений Ненадыщук  
Антон Кондратенко  
Андрей Бунин  
Егор Дегтярев

*Section “Philosophy”:*  
Ivan Regulskiy (Head)  
Evgeniy Nenadishuk  
Anton Kondratenko  
Andrey Bunin  
Egor Degtyarev

*Секция «История»:*  
Артем Волков (руководитель)

*Section “History”:*  
Artem Volkov (Head)

*Секция «Востоковедение»:*  
Алискендер Инков (руководитель)  
Алина Ким

*Section “Oriental studies”:*  
Aliskender Inkov (Head)  
Alina Kim

*Оформление номера:*  
Елена Ашурова  
Ми-Ран Сек

*Design:*  
Elena Ashurova  
Sek Mi Ran

*Продвижение журнала:*  
Олег Нестеров  
Виктория Серебрянская

*Public relations:*  
Oleg Nesterov  
Viktoriya Serebryanskaya

Дата публикации: 11.11.2024

Publication date: 11.11.2024

Опубликованные в журнале материалы  
распространяются свободно  
при условии ссылки на первоисточник

The writings published in the Journal  
can be reproduced elsewhere  
so long as the original source is cited

ISSN: 2658 3976

ISSN: 2658 3976

e-mail: metamorphosis@hse.ru

e-mail: metamorphosis@hse.ru

Веб-сайт: metamorphosis.hse.ru

Website: metamorphosis.hse.ru

Telegram канал: <https://goo.su/UjBhqCz>

Telegram channel: <https://goo.su/UjBhqCz>

Адрес редакции: 105066, г. Москва, Старая  
Басманная ул., д. 21/4, стр. 1

Address: 21/4 Staraya Basmannaya Str., building  
1, Moscow 105066 Russia

©Метаморфозис 2024

©Metamorphosis 2024

## О журнале

«Метаморфозис» – это научное периодическое издание, публикующее результаты исследований молодых ученых в области социально-гуманитарных наук. В журнале публикуются исследования, рецензии, обзоры научных мероприятий и другие материалы, посвященные широкому спектру проблем философии, культуры и общества. Основными ценностями «Метаморфозиса» являются смелость и оригинальность философских высказываний, открытость к пересечению исследовательских и дисциплинарных горизонтов, а также соблюдение норм академической этики.

## Цели журнала

- Внесение вклада в развитие отечественной исследовательской среды в сфере социально-гуманитарного знания;
- Вовлечение молодых ученых в интеллектуальный диалог, предоставление им площадки для научных высказываний и дискуссий;
- Привлечение внимания отечественных исследователей к актуальным произведениям российских и зарубежных авторов путем публикации переводов и рецензий;
- Популяризация философского знания в среде широкой образованной аудитории.

## Предметные области

- Философия культуры и искусства;
- Философия науки и техники;
- Исследования русской философии и литературы;
- Социальная и политическая философия;
- История русской и зарубежной мысли.

## Периодичность выпусков

3 раза в год

Журнал является электронным и распространяется бесплатно. Все статьи публикуются в открытом доступе на сайте: <http://metamorphosis.hse.ru/>.

Журнал выпускается в рамках научно-исследовательского проекта школы философии и культурологии НИУ ВШЭ.

## About the Journal

Metamorphosis is a scientific periodical that publishes the results of research by young scientists in the social and human sciences. The journal publishes research, reviews, reviews of scientific events and other materials devoted to a wide range of problems of philosophy, culture and society. The main values of Metamorphosis are courage and originality of philosophical statements, openness to crossing research and disciplinary horizons, as well as compliance with academic ethics.

## Aims

- Contribution to the development of the domestic research environment in the field of social and humanitarian knowledge;
- Involvement of young scientists in intellectual dialogue, providing them with a platform for scientific statements and discussions;
- Attracting the attention of native researchers to the current works of Russian and foreign authors by publishing translations and reviews;
- Popularization of philosophical knowledge among a wide educated audience.

## Subject areas

- Philosophy of Culture and Art;
- Philosophy of Science and Technics;
- Studies of Russian Philosophy and Literature;
- Social and political Philosophy;
- History of Russian and Foreign Thought.

## Frequency of Issues

3 times a year

The journal is electronic and distributed free of charge. All articles are published in the public domain on the site: <http://metamorphosis.hse.ru/>.

The journal is published as a part of a research project at the HSE School of Philosophy and Cultural Studies.

# Содержание

От редакции 7

## Философия в русской литературе

*Антон Кондратенко*

Городок в табакерке: политическое послание или критика утилитаризма 10

*Ренард Девликамов*

Два Демона – два разных мира: о мирозерцании Пушкина и Лермонтова 22

*Елизавета Кожевникова*

Образ Демона в поэме М.Ю. Лермонтова через призму феномена отчаяния С. Кьеркегора 33

## Политика, техника, этическая мысль

*Мария Дынкина*

Технократический проект будущего и его критика Э.В. Ильенковым 44

*Глеб Личевский*

Социально-политические идеи Л. Троцкого и Н. Бухарина в контексте глобализации 58

*Полина Навицкая*

Этические идеи Л. Залусского и Т. Билевича в контексте развития белорусской этической мысли XVII столетия 68

## Город и музыка: искусство как философия

*Никита Покровский*

Город становится ближе. Москва в творчестве Евгения Куманькова 78

*Юлия Ситникова*

Франко Альфано и его опера «Сирано де Бержерак» 92

*Игорь Молвинских*

Опера Р. Штрауса «Электра»: исторический контекст и особенности музыкальной формы 104

# Contents

Editor's Introduction	7
-----------------------	---

## Philosophy in Russian Literature

<i>Anton Kondratenko</i> "The Town in a Snuffbox": a Political Message or a Critique of Utilitarianism	10
---	----

<i>Renard Devlikamov</i> Two Demons – Two Different Worlds: on the Worldview of Pushkin and Lermontov	22
---	----

<i>Elizaveta Kozhevnikova</i> The Image of a Demon in M. Y. Lermontov's Poem through the Prism of S. Kierkegaard's Phenomenon of Despair	33
--	----

## Politics, Technique, Ethical Thought

<i>Maria Dynkina</i> The Technocratic Project of the Future and its Criticism by E.V. Ilyenkov	44
---	----

<i>Gleb Lichevsky</i> Socio-Political Ideas of L. Trotsky and N. Bukharin in the Context of Globalization	58
---	----

<i>Polina Navitskaya</i> Ethical Ideas of L. Zaluski and T. Bilevich in the Context of the Development of Belarusian Ethical Thought in the 17th Century	68
--	----

## City and Music: Art as Philosophy

<i>Nikita Pokrovsky</i> The City is Getting Closer. Moscow in the Work of Yevgeny Kumankov	78
---	----

<i>Yuliya Sitnikova</i> Franco Alfano and his Opera "Cyrano de Bergerac"	92
---	----

<i>Igor Molvinskikh</i> R. Strauss's Opera "Elektra": Historical Context and Peculiarities of Musical Form	104
---	-----

## Тема номера: Город, в котором мы живем: станция «Одоевская», проспект Лермонтова, переулок Ильенкова, улица Куманькова

Будущее, как известно, во многом определяется знанием о прошлом. Проблема сохранения памяти сейчас достаточно актуальна, к ней обращаются политики, мыслители, деятели искусства. Особое внимание ей было уделено на Первом международном философском форуме «Осмысляя Россию», прошедшем в этом сентябре в Москве, на котором среди прочих была поднята проблема наименования столичных улиц. Осенний номер нашего журнала мы решили выпустить под эгидой сохранения памяти о значимых философах, писателях и художниках, трудившихся в Москве, таким образом концептуально развивая тему предыдущего, а именно: выбора нашего будущего.

Первый блок этого номера, посвященный философии в русской литературе, открывает статья **Антон Кондратенко**, который анализирует основные идеи и ищет скрытые смыслы в сказке Владимира Одоевского «Городок в табакерке». Детская и, на первый взгляд, простая сказка содержит в себе потенциал для иного, философского прочтения, предполагает нравственные и политические сюжеты, в числе которых содержится критика философской концепции утилитаризма И. Бентама.

Иллюстрацией к статье служит работа выпускницы Школы философии и культурологии Елены Ашуровой, заслуживающая особого внимания. Художнице удалось не просто визуализировать сказку В.Ф. Одоевского, но и сохранить её идейную «многослойность».

Восприятие иллюстрации зависит от прочтения самого произведения о табакерке. Для кого-то на картине явно выделится свет, проникающий внутрь табакерки; другой обратит внимание на обезличенные силуэты, наполняющие механизм музыкальной шкатулки. Кажется, что внутренний мир нарисованной табакерки, как и в сказке, содержит в себе куда больше, чем мы можем представить. Можем ли мы «примерить» образы искусства к нашей повседневной действительности? Дает ли иллюстрация ответы на наши вопросы или, напротив, порождает ещё больше загадок?

Каждый читатель ответит на эти вопросы по-своему. Точно можно лишь сказать лишь одно: сказки, в которые мы верим, ещё живут на земле. Поэтому, наверное, даже самые невероятные мечты могут наводить нас на размышления, прямо связанные с нашей жизнью.

Продолжают блок две статьи, посвященные философскому анализу творчества Михаила Лермонтова и рассмотрению его поэмы «Демон». **Ренард Девликамов** предпринимает попытку сравнения образов Демона в поэме Лермонтова и стихотворениях А. Пушкина для выявления и осмысления философских предпосылок художественного мирозерцания поэтов, отмечает полярность их взглядов на смысл жизни. **Елизавета Кожевникова** обращается к анализу поэмы Лермонтова сквозь призму экзистенциальной философии С. Кьеркегора. В образе Демона выявляются пересечения с такими формами отчаяния, описанными Кьеркегором, как отчаяние возможности, герметизм и отчаяние-вызов.

Второй блок выпуска включает в себя три актуальные статьи. **Мария Дынкина** подробно разбирает критику советского философа Э.В. Ильенкова в отношении А.А. Богданова и других сторонников субъективизма. В своеобразной интерпретации махизма Богданова Ильенков видит прямой путь к построению технократического общества, что было реализовано, по мнению философа, в советском государстве. Интересны статьи двух белорусских исследователей. **Глеб Личевский** актуализирует социально-политические идеи Л.Д. Троцкого и Н.И. Бухарина в ракурсе глобализационного проекта современности и эскалации турбулентности в международных отношениях. **Полина Навицкая** исследует белорусскую этическую мысль XVII века, производит сравнительный анализ трудов Л. Залусского и Т. Биллевича, выявляет специфику их этических идей, на которые, как отмечается, повлиял Аристотель, и связь с развитием европейской философской мысли. Любопытен практический характер их философии, в которой особое внимание уделяется моральным вопросам.

Завершают номер три статьи из блока об искусстве. **Никита Покровский** обозревает творчество художника-урбаниста Евгения Куманькова. В городских пейзажах Куманьков не просто изображает архитектурные формы, создает целостный образ Москвы как среды и живой памяти о прошлом ради нашего будущего. **Игорь Молвинских** исследует исторический контекст и анализирует средства музыкальной выразительности, задействованные Р. Штраусом для передачи в опере «Электра» духа новых общественно-культурных воззрений, оформившихся на рубеже XIX-XX веков. Композитор обращается к использованию неконвенциональных и провокационных музыкальных приемов, с течением времени «Электра» начинает восприниматься как образец экспрессионистского, экспериментального оперного произведения и как значимый представитель авангардистского театра Европы начала XX века. **Юлия Ситникова** рассматривает оперу Ф. Альфано «Сирано де Бержерак» – высокохудожественное произведение зрелого мастера, нашедшего для воплощения в музыкальном театре полубившейся всему миру пьесы свой собственный язык.



Редакция журнала «Метаморфозис» благодарит Сидоренко Ирину Николаевну, доктора философских наук, профессора, а также заведующую кафедрой философии культуры Белорусского государственного университета, кандидата искусствоведения, преподавателя Московской государственной консерватории Сафонову Александру Анатольевну за помощь в подготовке статей этого номера.

*Редакция*

## Городок в табакерке: политическое послание или критика утилитаризма

**Антон Кондратенко**, студент, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), aokondratenko@edu.hse.ru

В статье предлагается интерпретация сказки «Городок в табакерке» в двух плоскостях: сличение сказочного мира В. Одоевского с действительностью Российской империи XIX века и сведение взглядов автора на утилитаризм И. Бентама. Характер анализируемого произведения – детской сказки – позволяет лишь предполагать наличие скрытого смысла, зашифрованного политического или философского послания, из-за чего данная работа является вольным размышлением, попыткой взглянуть на знакомый текст под другим углом. Реконструкция взглядов Одоевского на утилитаризм подкрепляется обращением к другому, более серьезному сочинению – роману «Русские ночи». Из текстов автора следует, что бентамовская польза, возводимая в ранг главного принципа общества, стремится уподобить людей частям механизма, но человеческая природа не уживается под диктатом идеи, бросающей вызов чувственности и нравственности.

**Ключевые слова:** Одоевский, городок в табакерке, утилитаризм, Бентам, польза

**Для цитирования:** Кондратенко А.О. Городок в табакерке: политическое послание или критика утилитаризма // Метаморфозис. 2024. Т. 9. № 1. С. 10-21.

**Дата поступления:** 05.07.2024.



Вторая четверть XIX столетия – исторический период, олицетворенный общеевропейским подъемом культуры, экономическим ростом и развитием мысли. Но, если в культурном плане русские интеллектуалы двигались в одном направлении с Западом (это доказывают феномены «русских европейцев» Пушкина, Вяземского), то с точки зрения политической Россия и Европа находились на разных полюсах. Правление Николая I началось с подавления внутреннего восстания декабристов, а уже к концу его царствования Россия имела образ, который позже нарекут «жандармом Европы».

В условиях жесткого противостояния властей Российской империи и европейских вольнодумцев, мечтавших о революциях и свержении монархий, русская мысль неизбежно «впитывала» в себя две непримиримые позиции, образующие политический фон: реакционную и либеральную. Полемика о «правильном» для России пути выразится в течениях западничества и славянофильства, отголоски которых обнаруживаются в художественной литературе и поэзии.

Одним из мыслителей, творивших в подобных непростых общественно-политических условиях, был Владимир Федорович Одоевский. Любопытен и «русский Фауст», Одоевский сочетал в себе интерес к прогрессу, застрашному дню, и активное участие в делах сегодняшних, насущных. Свои мысли он облакал в разные формы: от музыкознания до сочинений в жанре утопии. В данной работе мы хотим предложить «взрослый» взгляд на «детскую» сказку Одоевского «Городок в табакерке»: анализ идей и скрытых смыслов, зашифрованных в этом произведении.

### Городок в табакерке – империя в миниатюре?

Городок Динь-Динь иерархичен. Самыми «маленькими» (во всех отношениях: как физически, так и статусно) являются «колокольчики». Мише – герою сказки – кажется, что все они одинаковые. Однако провожатый колокольчик не согласен:

- Нет, теперь уж меня не обмануть, – сказал Миша, – это так только мне кажется издали, а колокольчики-то все одинакие.
- Ан вот и неправда, – отвечал провожатый, – колокольчики не одинакие. Если бы мы все были одинакие, то и звенели бы мы все в один голос, один, как другой; а ты слышишь, какие мы песни выводим? Это оттого, что кто из нас побольше, у того и голос потолще; неужели ты и этого не знаешь?<sup>1</sup>.

У «колокольчиков» нет образования, семей, досуга; вся их жизнь заключается в постоянном повторении действия – они звенят, рождая тем самым мелодию. «Колокольчики» отмечают незавидность своего положения:

---

<sup>1</sup> Одоевский В.Ф. Городок в табакерке. М.: ДА!Медиа, 2014. С. 9.

Хорошо наше черепаховое небо, хорошо и золотое солнышко, и золотые деревья, но мы, бедные, мы насмотрелись на них вдоволь, и все это очень нам надоело; из городка мы ни пяди, а ты можешь себе вообразить, каково целый век, ничего не делая, просидеть в табакерке с музыкой<sup>2</sup>.

Особенно примечательна фраза «из городка мы ни пяди» – жизнь «колокольчиков» напоминает жизнь крепостных крестьян в России. Свою сказку Владимир Одоевский написал в 1834 году, а издана она была лишь в 1841 году. Крепостное право в России будет отменено 20 лет спустя – современные автору реалии быта большинства населения Российской империи весьма похожи на изображенную жизнь «колокольчиков» в табакерке: монотонная работа, исключая личностную реализацию (неспроста Мише все «колокольчики» кажутся неотличимыми друг от друга – разница понятна лишь им самим); невозможность вырваться за пределы табакерки (места службы); отсутствие счастья, семьи, возможности образования.

Интересен и эпизод, который можно трактовать как указание на пренебрежительное отношение интеллигенции к народу. Герой сказки, мальчик Миша, задает вопрос своему проводнику-колокольчику:

- Позвольте мне спросить у вас: зачем вы к каждому слову всё говорите: динь, динь, динь!
- Уж у нас поговорка такая, – отвечал мальчик-колокольчик.
- Поговорка? – заметил Миша. – А вот папенька говорит, что нехорошо привыкать к поговоркам<sup>3</sup>.

Несмотря на обидные слова, проводник указывает Мише на его поверхностный взгляд относительно собратьев-колокольчиков, объясняет мальчику устройство мира табакерки:

Вот видишь ли, Миша, это тебе урок: вперёд не смейся над теми, у которых поговорка дурная; иной и с поговоркою, а больше другого знает и можно от него кое-чему научиться<sup>4</sup>.

Отношение к «маленьким людям», народу, станет одним из пунктов будущей полемики западников и славянофилов. Некоторые представители общественной мысли смотрели на простых людей искоса, не признавая за ними полезной роли в будущем «примирении» гражданского общества и народа; иные, напротив, замечали у народа те черты, идеалы и знания, которые должны были быть переняты интеллигенцией.

Сам же Владимир Одоевский не отвергал способность народа «сообщить» образованным людям нечто новое, другой взгляд на мир. Известно,

<sup>2</sup> Одоевский В.Ф. Городок в табакерке. М.: ДА!Медиа, 2014. С. 10.

<sup>3</sup> Там же. С. 8.

<sup>4</sup> Одоевский В.Ф. Указ. соч. С. 9.

что «Одоевский всю свою жизнь стоял за просвещение»<sup>5</sup>: издавал журналы для крестьян, содействовал библиотекам и музеям, помогал нуждающимся<sup>6</sup>. Не будучи ярким славянофилом или западником, Одоевский в себе примирал разноликие идеи, никогда не упуская из виду главную цель – «дейтельную любовь к ближнему»<sup>7</sup>. Похожие мысли на страницах «Дневника писателя» выскажет позднее Ф.М. Достоевский, полагавший, что «контракт интеллигенции с народом» должен быть движением сонаправленным, с взаимным признанием достоинств друг друга<sup>8</sup>.

Существует у «колокольчиков» из табакерки и другая беда – «дядьки-молоточки». Их функция заключается в том, что они «ходят по городу да нас (колокольчиков – прим.) постукивают. Которые побольше, тем еще реже тук-тук бывает, а уж маленьким куда больно достается»<sup>9</sup>.

В образе «молоточков» можно разглядеть аллюзию на «охранителей» существующего режима: полицейских, чиновников. Подтверждает это и ответ «дядек-молоточков» на вопрос, чем они занимаются: «Прочь ступай, не мешай! Там в палате и в халате надзиратель лежит и стучать нам велит»<sup>10</sup>.

Если «колокольчики» отвечают непосредственно за создание мелодии (т.е. воплощение целевого действия табакерки – создания музыки – завершается ими), то роль «дядек-молоточков» сводится, по сути своей, к контролю за исполнением задачи работниками. «Дядьки» – инструмент командующего «надзирателя», сами по себе они не проявляют инициативы и действуют исключительно по инструкции. В отличие от «колокольчиков» – маленьких, но сохраняющих, по собственному мнению, индивидуальность (они выполняют одинаковую работу, но делают это (звучат) по-разному) – «дядьки-молоточки» сливаются в единую, обезличенную функцию.

Взаимоотношения между «колокольчиками» и «дядьками» не обоюдоостры: первые воспринимают это лично, как вечное угнетение и «большую беду»; в то же время для других постоянный надзор за теми, кто слабее – это всего лишь работа, к которой стоит относиться равнодушно: приказ есть приказ.

Начальником «дядек-молоточков» является надзиратель Валик. Несмотря на то, что Валик – руководитель строгих «дядек», «колокольчики» не испытывают к нему враждебных чувств, какие они питают к исполнителям его приказов. Валик – ленивый, безынициативный «бюрократ»:

<sup>5</sup> Сумцов Н.Ф. Князь В.Ф. Одоевский. Харьков: тип. М. Зильберберга, 1884. С. 36.

<sup>6</sup> Там же. С. 46.

<sup>7</sup> Там же. С. 63.

<sup>8</sup> Речь идет об апрельском выпуске 1876 года «Дневника писателя».

<sup>9</sup> Одоевский В.Ф. Указ. соч. С. 10.

<sup>10</sup> Там же. С. 11.

– А мне какое дело, шуры-муры! Не я здесь набольший. Пусть себе дядьки стучают мальчиков! Мне что за дело! Я надзиратель добрый, все на диване лежу и ни за кем не гляжу...<sup>11</sup>

Все, что совершается подчиненными, Валику безразлично – его задача состоит лишь в том, чтобы «спустить» приказ по служебной лестнице. Вместе с «дядьками» он образует своеобразный бюрократический аппарат – обезличенный и абсолютно несоучастный, лишенный чувств и машинально исполняющий команды. Свои действия объяснить они не могут ничем, кроме как ссылкой на вышестоящего начальника. «Бюрократы» из табакерки не мыслят, они выполняют поручения механически – да и зачем задумываться, если спрос за работу все равно будет не с них? Они – всего лишь винтики системы, «проводники» идей командующего.

На вершине иерархии городка в табакерке находится «царевна-пружина». Ее образ подобен высшей (царской) власти – деятельной и инициативной, но не способной охватить все процессы и потому вынужденной делегировать полномочия.

– Сударыня-царевна! Зачем вы надзирателя под бок толкаете?

– Зиц, зиц, зиц, – отвечала царевна, – глупый ты мальчик, неразумный мальчик! На все смотришь – ничего не видишь! Кабы я валик не толкала, валик бы не вертелся; кабы валик не вертелся, то он за молоточки бы не цеплялся, кабы за молоточки не цеплялся, молоточки бы не стучали, колокольчики бы не звенели; кабы колокольчики не звенели, и музыки бы не было! Зиц, зиц, зиц!»<sup>12</sup>.

Миша, не поверив словам «царевны-пружины», решил удалить ее из цепочки механизма табакерки:

«В одно мгновение пружинка с силою развилась, валик сильно завертелся, молоточки быстро застучали, колокольчики заиграли дребедень, и вдруг пружинка лопнула. Все умолкло, валик остановился, молоточки попадали, колокольчики свернулись на сторону, солнышко повисло, домики изломались»<sup>13</sup>.

Мальчик убедился в исключительной роли пружинки, заводящей механизм музыкальной шкатулки. Остановив ее, он прекратил создание музыки – без «царевны-пружинки» ни один из подчиняющихся ей компонентов не смог дать импульс всему механизму, запустить процесс создания музыки. Ведь народ-«колокольчики» без присмотра надзирателей прекращает звенеть; надзиратели-«дядьки» без поставленной «начальством» задачи перестают наблюдать за работниками; начальник «дядек» Валик, полага-

<sup>11</sup> Одоевский В.Ф. Указ. соч. С.12.

<sup>12</sup> Там же. С. 13.

<sup>13</sup> Там же.

ясь в своих решениях исключительно на волю «царевны-пружины», в ее отсутствии также перестанет выполнять отведенную ему роль.

Из представленных выше примеров видно, что при определенном подходе сопоставление сюжета сказки Владимира Одоевского с реалиями устройства общества вполне возможно. Если автор действительно закладывал подобное прочтение своего текста, возникает вопрос – какова же мораль? Защищает ли Одоевский «царевну-пружину» или указывает на недостатки «возглавляемого» ею механизма?

Героя сказки – мальчика Мишу – увиденное убедило в правоте своего отца (тот говорил, что пружинку трогать нельзя, «иначе все изломается»<sup>14</sup>). Если принять версию, что табакерка – это Россия в миниатюре, а образ «царевны-пружины» является метафорой на императорскую власть, то сказка воспринимается как «охранительская»: нельзя, мол, трогать главное начало (царя), иначе весь механизм (государство) перестанет работать (существовать). В то же время все проблемы городка в табакерке – порождения исполнителей «поручений» пружинки; высшая власть имеет добрые и созидательные намерения, а вот произвол – дело рук ее помощников.

Если взглянуть на устройство музыкальной табакерки с других, более критических позиций, то сказка может быть интерпретирована как наглядная демонстрация «ущербности» изображенной в ней системы: ради некой идеи, заданной единолично, самые многочисленные, но при этом маленькие части механизма, вынуждены страдать всю жизнь; те, кто по своему статусу находятся между «царевной-пружинкой» и «колокольчиками», превращают свою жизнь в серое существование, примитивное служение цели. При таком устройстве практически никто уже и не довольствуется результатами своей работы – «колокольчикам» музыка надоела, «дядькам» и «надзирателю Валику» она безразлична и лишь одна «царевна-пружинка» понимает, как и для чего эта музыка создается.

Способен ли механизм музыкальной шкатулки работать, если из него вынуть один из элементов? Нет, потому что вся цепочка создания музыки – прямая последовательность, своего рода «лестница», имеющая задающий цель компонент и тех, кто эту цель воплощают в жизнь. Значит ли это, что принцип работы табакерки всегда будет сводиться к одной пружине, дающей всему начало и запускающей весь механизм? Можно ли внести изменения в конструкцию табакерки? Ответить на этот вопрос может, по словам отца Миши, «лишь тот, кто выучился механике»<sup>15</sup>.

Наставление отца своему сыну, герою сказки, приобретает особое звучание на фоне революционных событий, имевших место в дальнейшей российской истории. Волна террористических актов и насилия второй по-

<sup>14</sup> Одоевский В.Ф. Указ. соч. С. 5.

<sup>15</sup> Там же. С. 14.

ловины XIX века походит на попытку остановить «царевну-пружину» немелкими руками. Намерение это может выходить из простого любопытства, свойственного молодым людям, однако последствия такого «любопытства» могут быть трагическими. И уроки следующего столетия доказывают это.

### «Польза» Бентама в идеях Одоевского

Предположив в произведении о табакерке аллегорию на реальный социальный мир, мы обнаруживаем механистический характер сказки. Отсюда следует, что человеческое общество, как и любой другой механизм, должно иметь законы, в соответствии с которыми оно функционирует. Какой же закон «правит бал» в мире табакерки?

Само назначение музыкальной шкатулки подсказывает нам, что ее устройство преследует одну цель – создание мелодии. Работа каждого компонента этого механизма – колокольчиков, молоточков, валиков, пружины – нацелена на достижение известного результата. На пути к музыкальному звучанию все «жители» табакерки вынуждены исполнять наиболее пригодную для них роль: звенеть, стучать, крутить, толкать.

Очевидно, что ключевым критерием для определения функции каждого элемента шкатулки является польза, с которой часть механизма послужит общей цели. «Оживший» мир табакерки Одоевского показывает противоречивость подобного социального устройства – пока играет музыка, ее исполнители несчастны. Употребив свою жизнь на вечное служение одной цели, заданной кем-то другим, «жители» музыкальной шкатулки теряют смысл собственного существования.

Вероятно, глубина текста Владимира Одоевского не исчерпывается лишь иносказанием реальности и поучением детям – через механицизм сказки проявляется и возможная критика автором концепции утилитаризма, занимавшей в первой половине XIX века умы многих философов. Развивая эту мысль, попробуем сопоставить творчество Одоевского с философскими идеями основоположника утилитаризма Иеремии Бентама.

Припомним основные положения учения английского философа. Бентам отмечает, что человеком управляют страдание и удовольствие<sup>16</sup>. На основании этого Бентам провозглашает принцип полезности, где польза заключается в максимизации удовольствия и минимизации страданий. Этим принципом должно руководствоваться в жизни, ибо полезность суть «то свойство предмета, по которому он имеет стремление приносить благодеяние, выгоду, удовольствие, добро или счастье, предупреждать вред, страдание, зло или несчастье»<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Бентам И. Введение в основания нравственности и законодательства. М.: «Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН)», 1998. С. 9

<sup>17</sup> Там же. С. 10



Несмотря на то, что удовольствие и страдание воспринимаются как категории чувств, «здание счастья» по замыслу философа будет возведено руками разума и закона<sup>18</sup>. Таким образом принцип полезности признает власть чувств над человеком и призван обуздать их при помощи разума.

Говоря об общественном устройстве, Бентам заключает, что интерес общества есть «сумма интересов его отдельных членов»<sup>19</sup>. Мысль простая, но противоречивая – каким образом противоположные интересы разных людей могут аккумулироваться в единую общую волю?<sup>20</sup> Полагая общество телом искусственным, составленным из отдельных лиц, философ предполагает единство поведения как одного человека, так и среди группы лиц – ведь безусловной основой всякой деятельности является принцип полезности. Соответственно, и желания, устремления всех людей должны быть схожими, ибо согласуются с общей идеей пользы.

Природу индивидов, принципы их поведения Бентам понимает очень упрощенно. Он категорично защищает свою позицию: «не было живого человеческого существа, как бы оно ни было тупо или извращено, которое бы не ссылалось на принцип полезности во многих, и, может быть, в большей части случаев своей жизни»<sup>21</sup>. Философ убежден, что «опровергать правильность этого принципа аргументами невозможно»<sup>22</sup>.

Таким образом Бентам подводит любую деятельность под общий знаменатель в виде пользы, что «на бумаге» выглядит несколько наивным. Более того, согласно его учению, руководящая жизнью человека польза непременно должна быть и пользой общественной<sup>23</sup>, что накладывает определенные ограничения на личную свободу воли. Какими же будут последствия воплощения принципов Бентама не в отдельном философском трактате, а в реальном мире?

Владимир Одоевский попытался дать ответ на этот вопрос. Если в сказке о табакерке мы можем лишь предполагать авторское сравнение механизма музыкальной шкатулки с утилитаристским обществом, то в цикле «Русские ночи» Одоевский прямо высказывается об идеях Иеремии Бентама. Речь идет о рассказе «Город без имени».

В этом произведении Владимир Одоевский представляет читателям историю об одном фантастическом острове, на территории которого было

<sup>18</sup> Бентам И. Введение в основания нравственности и законодательства. М.: «Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН)», 1998. С. 9

<sup>19</sup> Там же. С. 11.

<sup>20</sup> Ж.Ж. Руссо разрешил эту проблему при помощи дихотомии «воля всех» – «общая воля», где первое понятие выступало как сумма всех частных волей, а «общей волей» была признана сумма частных волей, не учитывающая противоположные крайности среди них (т.е. общее «ядро» частных волей). Бентам же не вводит подобного разделения, из-за чего его тезис об общем интересе (воле) выглядит неоднозначно.

<sup>21</sup> Бентам И. Указ. соч. С. 12.

<sup>22</sup> Там же. С. 14.

<sup>23</sup> Фауст Одоевского заметит: «Бентаму, например, ничего не стоило перескочить от частной пользы к пользе общественной, не заметив, что в его системе между ними бездна».

основана колония Бентамия. Польза стала «заветным словом», благодаря которому колония процветала. Мораль и нравственность жителей этого острова напрямую зависели от принципа полезности, из-за чего каждое решение предваряло рассуждение на тему «полезно ли это?».

Пока Бентамия была единственным людским сообществом в том регионе, колония богатела и развивалась. Любые внутренние споры и недомолвки решались всеобщим признанием верховенства принципа пользы и отказом от частного блага в пользу общего. Однако при появлении на соседних островах других колоний бентамийцы принялись подчинять новых поселенцев своей выгоде: «лестию, коварством, деньгами, угрозами постоянно распространяли свою монополию»<sup>24</sup>.

На смену общечеловеческим ценностям и морали была призвана польза конкретного сообщества – и члены этого сообщества, Бентамии, интересовались лишь своей жизнью. Такая «нравственная близорукость» привела к тому, что Бентамия, изначально успешно проводившая экспансию в регионе, стала истощаться сама. Взаимодействия с внешним миром вызывали острые противоречия внутри самой колонии, и каждая сторона в споре обосновывала свою правоту принципом полезности. Золотое правило, когда-то приведшее колонию к славе, оказалось отличным инструментом для манипуляций и искажения реальности отдельными людьми, действующими соответственно собственным корыстным интересам (в интересах своей пользы).

Знаменитая «общая воля», о которой писал Бентам, оказалась не более чем волей ограниченного, пусть и немалого, круга лиц. Если на первых порах при принятии решений в Бентамии в расчет не брались лишь интересы иностранцев, а благо своего народа умножалось, то спустя некоторое время перестали учитываться голоса и желания уже части собственного населения. Конфликты между согражданами по поводу пользы того или иного действия доказали неуниверсальность принципа полезности, ранее казавшегося панацеей.

История о Бентамии, придуманная<sup>25</sup> Владимиром Одоевским, помогает понять фундаментальные проблемы учения Бентама. Нравственность, сведенная к пользе, оказывается поставлена на службу эфемерной выгоде, благотворный эффект которой ограничен в своем распространении. Самое благодетельное устремление, имеющее в основании исключительно утилитарную мотивацию, превращается в оружие, направленное не только против других, но и против своих же создателей. Попытка подчинить реальность холодному расчету наталкивается на непреодолимую природу эмоций и чувств, рано или поздно берущих верх над людьми.

<sup>24</sup> Одоевский В.Ф. Ночь пятая. Город без имени // Одоевский В.Ф. Русские ночи. Ленинград: «Наука», 1975. С. 65.

<sup>25</sup> Как и в случае со сказкой о табакерке, новелла «Город без имени» намекает на реальное общество людей. Вероятно, прототипом Бентамии являются Соединенные Штаты Америки.

Колония бентамийцев не смогла уподобиться идеально выверенному механизму музыкальной табакерки: польза не стала добродетелью, счастье оказалось недостижимым для жителей всей колонии и ее окрестностей, а казавшийся универсальным и однозначным принцип полезности не смог обеспечить стабильность и процветание. В критические моменты стало ясно, что общество, поклонявшееся пользе, оказалось не монолитом, а разнородной амальгамой, в которой личная выгода значила куда больше, чем общий интерес.

Заменив нравственность полезностью, утилитаризм привязал счастье к накоплению, потреблению и желаниям, не имеющим границ. Малейшее колебание на пути к пользе вызывало хаос в обществе бентамийцев, ослабляло фундамент «здания счастья», о котором грезил Бентам. Бесконечная гонка за материальным не оставила шансов людям, напрочь отказавшимся от духовного. Попытки сохранить процветание колонии утилитаристов вылились в захватнические войны, эксплуатацию и уничтожение других народов, но в конечном счете погубили и самих архитекторов Бентамии. Один римский поэт заметил: «от пользы до справедливости так же далеко, как от земли до звезд». Вероятно, это изречение могло бы стать хорошим эпиграфом для учения Иеремии Бентама.

### Вместо заключения

В детской сказке Владимира Одоевского можно обнаружить несколько смысловых уровней: от тайного политического послания до критики философской системы. Следы размышлений автора об утилитаризме и вовсе ведут к другому произведению – философскому роману «Русские ночи». Кажется, что Владимира Одоевского всерьез волновала перспектива становления учения Бентама новой «путеводной звездой» человечества (очевидно, губительной, по мнению самого «русского Фауста»).

Не стоит, однако, забывать, что поиск глубинного смысла и ответа на вопрос «что имел в виду автор» таит большую опасность – увлекаясь своей интерпретацией, можно коренным образом исказить оригинальный посыл творца. Мы вольны лишь предполагать, строить догадки и предлагать новые прочтения текста.

Безусловно, сказка «Городок в табакерке» предназначена, прежде всего, для детей. Однако идеи, которые взрослые стремятся передать подрастающему поколению, часто имеют вневременную ценность. Это значит, что обращение к подобным текстам даже во взрослом возрасте остается актуальным. Именно с этих «взрослых» позиций можно выявить раннее непознанные смыслы, «перепрочесть» мир вокруг себя. История о Бентамии представляет собой цельное размышление Одоевского об утилитаризме как идее разрушительной, теряющей свое созидательное начало при малейшей смене обстоятельств.

Связана ли детская сказка с взрослой притчей? Несет ли она в себе скрытый политический посыл?

Сказка ложь, да в ней намек!  
Добрым молодцам урок.  
А.С. Пушкин

### Литература

- Бентам И. Введение в основания нравственности и законодательства. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 1998.
- Одоевский В.Ф. Городок в табакерке. М.: ДА!Медиа, 2014.
- Одоевский В.Ф. Ночь пятая. Город без имени // Одоевский В.Ф. Русские ночи. Ленинград: «Наука», 1975. С. 60-72.
- Сумцов Н.Ф. Князь В.Ф. Одоевский. Харьков: тип. М. Зильберберга, 1884.

### References

- Bentam J. *Vvedenie v osnovaniya npravstvennosti i zakonodatel'stva* [Introduction to the foundations of morality and legislation]. Moscow: "Rossijskaja politicheskaja jenciklopedija" (ROSSPJeN) Publ., 1998 (In Russian).
- Odoevskij V.F. *Gorodok v tabakerke* [A town in a snuffbox]. Moscow: DA!-Media Publ., 2014 (In Russian).
- Odoevskij V.F. *Noch' pjataja. Gorod bez imeni* [The fifth night. A city without a name], in Odoevskij V.F. *Russkie nochi* [Russian Nights]. Leningrad: "Nauka" Publ., 1975. P. 60-72 (In Russian).
- Sumcov N.F. *Knjaz' V.F. Odoevskij* [Prince V.F. Odoevsky]. Har'kov: tip. M. Zil'berberga Publ., 1884 (In Russian).

## “The Town in a Snuffbox”: a Political Message or a Critique of Utilitarianism

**Anton Kondratenko**, student, National Research University “Higher School of Economics” (Moscow), aokondratenko@edu.hse.ru

The article offers an interpretation of the fairy tale “The Town in a Snuffbox” in two planes: the comparison of V. Odoyevsky’s fairy tale world with the reality of the Russian Empire of the XIX century and the comparison of the author’s views on Jeremy Bentham’s utilitarianism. The type of the analysed work - a children’s fairy tale - only allows us to assume the presence of a hidden meaning, possible political or philosophical message, which makes this work a free reflection, an attempt to look at a familiar text from a different angle. The reconstruction of Odoyevsky’s views on utilitarianism is supported by reference to another, more serious work - the novel “Russian Nights”. It follows from the author’s texts that Bentham’s utility, elevated to the rank of the main principle of society, tends to liken people to parts of the mechanism, but human nature does not get along under the dictate of the idea that challenges sensuality and morality.

**Keywords:** Odoyevsky, town in a snuffbox, utilitarianism, Bentham, usefulness

**For citation:** Kondratenko A.O. (2024) “The Town in a Snuffbox”: a Political Message or a Critique of Utilitarianism // *Metamorphosis*. Vol. 9. N. 1. P. 10-21.

**Date of receipt:** 05.07.2024.

## Два Демона – два разных мира о мирозерцании Пушкина и Лермонтова<sup>1</sup>

**Ренард Девликамов**, стажер-исследователь, Международная лаборатория исследований русско-европейского интеллектуального диалога Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва), renardik2003@gmail.com

В статье представлена авторская попытка выявить и осмыслить философские предпосылки художественного мирозерцания А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова путем компаративного анализа аналогичных сюжетов в творчестве поэтов. Для выявления философских предпосылок в статье были сравнены судьбы демонов в поэме Лермонтова «Демон» и в стихотворениях Пушкина «Демон» и «Ангел». В настоящей работе показано, что в основе пушкинского мирозерцания сохранена идеальная гармония, а у Лермонтова произошел слом классической интуиции бытия. Для осмысления полученных результатов был проведен компаративный анализ стихотворений, в которых поэты размышляют непосредственно о смысле жизни: «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» Пушкина и «И скучно и грустно» Лермонтова. Сравнение показало, что, когда Пушкин и Лермонтов лицом к лицу «сталкивались» с необходимостью ответить на вопрос о смысле жизни, они давали принципиально противоположные ответы, соответствующие философским предпосылкам их мирозерцаний, выявленным в предшествующем анализе.

**Ключевые слова:** Пушкин, Лермонтов, демон, ангел, бытие, гармония, мирозерцание, смысл жизни

**Для цитирования:** Девликамов Р.Т. Два Демона – два разных мира: о мирозерцании Пушкина и Лермонтова // Метаморфозис. 2024. Т. 9. № 1. С. 22-32.

**Дата поступления:** 31.07.2024.

Философ русского зарубежья А.С. Позов, сравнивая Пушкина с Лермонтовым, отмечал:

У Пушкина – равновесие темпераментов, у Лермонтова сангвинизм отходит на задний план перед холеризмом и меланхолизмом. У него – повышенная возбудимость, впечатлительность, раздражительность и ответная реактивность, Пушкин – более гармоническая натура<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Исследование осуществлено в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ.

<sup>2</sup> Позов А.С. Метафизика Лермонтова. Мадрид: Ediciones Castilla, 1975. С. 126.

Замечания Позова справедливы, но основаны преимущественно на биографических данных и потому они ничего еще не говорят об идейной стороне творчества поэтов. Чтобы цитируемый фрагмент обрел ценность с точки зрения философии литературы, необходимо сравнить реализацию аналогичных сюжетов в творчестве Пушкина и Лермонтова. Думаю, что празднование юбилеев (225-летие Пушкина и 210-летие Лермонтова) – отличный повод погрузиться в богатый художественный мир двух гениев!



\*\*\*

Почему с демоном не случилось преобразования в одноименной поэме М.Ю. Лермонтова? Вот вопрос, с которого я начну эту работу. Дать ответ на него, опираясь исключительно на текст произведения, не представляется возможным, так как ключевой эпизод, когда в душе демона при виде херувима, охраняющего Тамару, вновь «проснулся старинной ненависти яд», Лермонтов не снабжает пояснениями. У читателя есть только описательное повествование поведения героев, не содержащее авторских объяснений. Помочь в ответе на заданный вопрос может сопоставление поэмы Лермонтова с аналогичным сюжетом, созданным примерно в то же время, однако имеющим противоположную развязку – раскаяние демона. Речь идет о двух стихотворениях А.С. Пушкина: «Демон» 1823 года и «Ангел» 1827 года.

Сразу убедимся в том, что у обоих поэтов мы имеем дело с очень похожими образами демона. Пушкин описывает его так:

Он звал прекрасное мечтою;  
 Он вдохновенье презирал;  
 Не верил он любви, свободе;  
 На жизнь насмешливо глядел –  
 И ничего во всей природе  
 Благословить он не хотел<sup>3</sup>.  
 Читаем у Лермонтова:  
 Я тот, чей взор надежду губит;  
 Я тот, кого никто не любит;  
 Я бич рабов моих земных,  
 Я царь познания и свободы,  
 Я враг небес, – я зло природы...<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Пушкин А.С. Стихотворения 1823 – 1836 // Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 2. М.: Гослитиздат, 1959–1962. С. 13.

<sup>4</sup> Лермонтов М.Ю. Демон // Лермонтов М.Ю. Полное полн. собр. соч. в 10 т. Т. 4. Поэмы

Ключевые характеристики с точностью совпадают. Как пушкинский демон мог бы тоже назвать себя врагом небес и злом природы, так и герой Лермонтова не верил ни во что светлое и доброе.

При этом, несмотря на общую демоническую сущность, судьба двух демонов сложилась противоположными образами. В пушкинском художественном мире демон, встретившись с ангелом, преобразается:

Дух отрицанья, дух сомненья  
На духа чистого взирал  
И жар невольный умиленья  
Впервые смутно познавал.

Прости, – он рек, – тебя я видел,  
И ты недаром мне сиял:  
Не всё я в небе ненавидел,  
Не всё я в мире презирал<sup>5</sup>.

Почему это преобразование оказалось возможным? Почему злой дух у Пушкина раскаивается и просит прощения у ангела? Ключ к пониманию этой метаморфозы находится не на поверхности сюжетной зарисовки, а кроется в самом основании поэтического мирозерцания. Философ Михаил Гершензон совершенно верно указывает на одну из главных инвариантных структур мирозерцания Пушкина:

Самый общий и основной догмат Пушкина, определяющий все его разумение, есть уверенность, что бытие является в двух видах: как полнота и как неполнота, ущербность. И он думал, вполне последовательно, что полнота, как внутренне-насыщенная, пребывает в невозмутимом покое, тогда как ущербное непрестанно ищет, рыщет... Всюду, где он изображал совершенство, он показывал его бесстрастным, пассивным, неподвижным<sup>6</sup>.

В идейном мире Пушкина еще не сломаны классические метафизические установки, восходящие к Пармениду, согласно которым подлинное бытие – благо, а неподлинное – та самая ущербность, о которой писал Гершензон. Ангел в стихотворении Пушкина соответствует основным признакам парменидовского бытия:

В дверях эдема ангел нежный  
Главой поникшею сиял,  
А демон мрачный и мятежный  
Над адской бездною летал<sup>7</sup>.

---

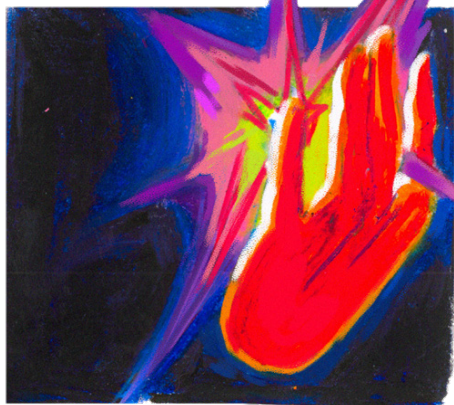
1835-1841. М.: Воскресенье, 2000. С. 247.

<sup>5</sup> Пушкин А.С. Указ соч. С. 174.

<sup>6</sup> Гершензон М.О. Мудрость Пушкина // Пушкин в русской философской критике / Коллектив авторов: Российские Пропилеи, 2014. С. 174.

<sup>7</sup> Пушкин А.С. Указ. соч. С. 174.





Ангел не движется, так как обладающее полнотой бытие может двигаться только к небытию; ангел не смотрит, ни на что и никак не реагирует, так как всякое действие – признак внутренней неполноты, беспокойства. Истинное бытие «ни в чем не испытывает нужды, находится в абсолютном покое и преисполнено собой»<sup>8</sup>, поэтому оно является благом. Демон – противоположность ангела и подлинного бытия, чистая не-

гативность («дух отрицанья») – наоборот, суетится, летает, вечно чего-то ищет, беспокоится. Это точные характеристики иллюзорного для Парменида бытия: «вечная нехватка чего-то, незавершенность, несовершенство, ущербность, даже “зависть”»<sup>9</sup>. Единственное действие, которое Пушкин приписал ангелу, – излучение света («главой поникшею сиял»). Точно таким же является бытие в поэме Парменида: «бытие – не просто сферичная полнота, но еще и свет... бытие должно совпадать с наиболее тонкой телесной субстанцией, со светом»<sup>10</sup>. Таким образом, в пушкинском мирозерцании сохранена убежденность в существовании совершенного бытия, блага. Столкновение с воплощением полноты, спокойствия и света пробуждает силы для раскаяния и преображения даже в главном враге небес – демоне. Пушкин где-то в глубине своих поэтических интуиций сохранил идеальное спокойствие – залог приобщения к гармонии.

Читая поэму Лермонтова, мы погружаемся в мир, в основании которого произошел разлом классической интуиции бытия. Здесь, в отличие от произведений Пушкина, нет никакого прочного гармонического фундамента, мир пошатнулся до самых своих опор, потерял глубинную устойчивость, пропитался духом мятежа и лишился надежды на обретение былой гармонии.

Исходные позиции двух демонов равны: оба испытывают главным образом чувства презрения и зависти:

И дик, и чуден был вокруг  
Весь Божий мир; но гордый дух  
Презрительным окинул оком  
Творенье Бога своего,  
И на челе его высоком  
Не отразилось ничего.

<sup>8</sup> Доброхотов А.Л. Категория бытия в классической западноевропейской философии. М., 1986. С. 10.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же.

<...>  
 Но, кроме зависти холодной,  
 Природы блеск не возбудил  
 В груди изгнанника бесплодной  
 Ни новых чувств, ни новых сил;  
 И всё, что пред собой он видел,  
 Он презирал, иль ненавидел<sup>11</sup>.

Затем по сюжету происходит встреча демона с воплощением неземной красоты – Тамарой. От этой встречи в лермонтовском демоне просыпаются те же чувства, что и в пушкинском. Сравним:

И жар невольный умиленья  
 Впервые смутно познавал<sup>12</sup>.  
  
 И Демон видел... На мгновенье  
 Неизъяснимое волненье  
 В себе почувствовал он вдруг.  
 <...>  
 И вновь постигнул он святыню  
 Любви, добра и красоты!..<sup>13</sup>

На этом этапе появляется надежда: вдруг любовь к Тамаре станет первым шагом к преображению демона! Лермонтов усиливает в читателе эту надежду, когда пишет, что умиляющийся и жалеющий Тамару герой перестал быть адским духом:

То не был ада дух ужасный,  
 Порочный мученик – о нет!  
 Он был похож на вечер ясный:  
 Ни день, ни ночь, – ни мрак, ни свет!..<sup>14</sup>

То есть встреча с «гением чистой красоты» стала для демона своеобразным чистилищем: он уже не дух ада, но еще не ангел («То не был ангел небожитель»). Таков итог первой части поэмы.

Во второй части происходит, как и в пушкинском стихотворении, встреча ангела и демона – ключевая сцена. Лермонтов перед этим подчеркивает, что

...была минута,  
 Когда казался он готов  
 Оставить умысел жестокой<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> Лермонтов М.Ю. Указ. соч. С. 223-224.

<sup>12</sup> Пушкин А.С. Указ. соч. С. 174.

<sup>13</sup> Лермонтов М.Ю. Указ. соч. С. 227.

<sup>14</sup> Там же. С. 237.

<sup>15</sup> Там же. С. 241-242.

Затем напряжение перед вероятной счастливой развязкой возрастает еще сильнее:

И входит он, любить готовый,  
С душой, открытой для добра,  
И мыслит он, что жизни новой  
Пришла желанная пора<sup>16</sup>.

И полный светлого трепета демон является к Тамаре и оберегающему ее ангелу – казалось бы, вот сейчас должна случиться пушкинская развязка, покаяние и преображение. Однако вместо этого в герое Лермонтова снова просыпается дух отрицания. Почему? Дело в том, что этому демону больше не к чему приобщиться – состояния неподвижной гармонии, полного бытия и блага нет. Ангел в поэме Лермонтова хоть и зовется ангелом, но по своей сути таковым не является, так как его бытие тоже ущербно. В поэме подчеркивается, что от ангела

...вместо сладкого привета  
Раздался тягостный укор<sup>17</sup>

Это уже не тот сияющий и преисполненный ангел из стихотворения Пушкина, который одним своим состоянием покоя приобщал демона к себе. Во всем идейном мире Лермонтова уже нет того спокойного и мудрого сияния, способного преобразить дух Ничто. Ангел, который должен быть «представителем» полного, неподвижного и благого бытия, у Лермонтова опущен до уровня ущербности и неполноты, до уровня эмпирического (для Парменида – иллюзорного) бытия. Об этом свидетельствует, во-первых, тот факт, что ангел говорит, а значит, выходит из состояния покоя; во-вторых, он говорит чересчур эмоционально, иногда даже грубо:

К моей любви, к моей святыне  
Не пролагай преступный след.  
Кто звал тебя?  
<...>  
Исчезни, мрачный дух сомненья!<sup>18</sup>

Из мира Лермонтова исчез идеал. Нервозность, беспокойность, вечная нехватка – одним словом, дух Ничто – проник почти во все уголки поэтического мирозерцания, даже в небеса. Беря это во внимание, поражение демона самому себе становится яснее. Островки идеала, коими являются красавица Тамара и ангельские создания, тоже заражены силой Ничто, прорвавшейся в культуру, и обречены на нескончаемую борьбу с ней.

<sup>16</sup> Лермонтов М.Ю. Указ. соч. С. 243.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Там же. С. 243, 262.

Глубинная разница между Пушкиным и Лермонтовым, обнаруженная в результате краткого компаративного анализа демонов, распространяется и на другие сквозные сюжеты их художественных миров. Дело в том, что слом классической интуиции в мирозерцании Лермонтова переживался им не как воспоминание о чем-то утраченном в прошлом, он не просто сохранился в памяти, а, как Христова рана, жил в самом теле его творчества. Судя по художественному наследию Лермонтова, этот слом воспринимался им как личная трагедия и потому постоянно привлекал к себе всё внимание поэта. В этой связи обвинения Михаила Юрьевича в эгоизме со стороны В.С. Соловьева<sup>19</sup> нейтрализуются, так как болезненной напряженностью и повышенной сосредоточенностью на своем Я Лермонтов пытался разобраться не только и не столько в себе, сколько в мире, теряющем нечто очень важное и живое.

Пушкин, в отличие от Лермонтова, даже в «экстремальных» ситуациях, когда ребром ставился принципиальнейший из вопросов – вопрос о смысле жизни – не отчаивался. Обратимся к его «Стихам, сочиненным ночью во время бессонницы». В первой части стихотворения Пушкин фиксирует бессмысленность вообще всего вокруг:

Мне не спится, нет огня;  
Всюду мрак и сон докучный.  
Ход часов лишь однозвучный  
Раздается близ меня,  
Парки бабье лепетанье,  
Спящей ночи трепетанье,  
Жизни мышья беготня...<sup>20</sup>

Здесь необходимо задуматься буквально над каждым словом и создаваемым им образом. Световая метафорика исключительно темная и мрачная, окружающая обстановка погружена в сон либо лишена активного начала. Единственное, на чем Пушкин мельком делает акцент частицей «лишь», единственное, что он выделяет среди сплошной пассивной тьмы, это ход часов, но и его поэт называет однозвучным, то есть своей деятельностью ход часов усугубляет эффект серости и бессмыслицы. А завершающая эту часть строчка «Жизни мышья беготня...» (по словам писательницы Т.Н. Толстой, самая гениальная строка среди всего пушкинского творчества) выносит страшно пессимистичный приговор феномену жизни. Осенью 1830-го весь мир и вся жизнь стали для Пушкина бессмысленной мышья беготней. Но во второй части стихотворения расстановка смыслов кардинально меняется

<sup>19</sup> Соловьев В.С. Лермонтов // Соловьев В.С. Собрание сочинений в 10 т. Т. 9. СПб.: Просвещение, 1913. С. 353.

<sup>20</sup> Пушкин А.С. Указ. соч. С. 318.

благодаря тому, что появляется активный субъект, вступающий в самое что ни на есть философское отношение к жизни и миру:

Что тревожишь ты меня?  
 Что ты значишь, скучный шепот?  
 Укоризна, или ропот  
 Мной утраченного дня?  
 От меня чего ты хочешь?  
 Ты зовешь или пророчишь?  
 Я понять тебя хочу,  
 Смысла я в тебе ищу...<sup>21</sup>

Как мы видим, в стихотворении нет ответа на вопрос о смысле жизни, Пушкин не дает здесь «позитивной программы», но сама форма вопрошания, подобранные слова и – ещё важнее – внутренний настрой («Я понять тебя хочу, // смысла я в тебе ищу...») лирического героя задают определенные координаты: есть Я, которое хочет добраться до сути, и есть мир, который что-то мне шепчет.

У Лермонтова, находящегося в похожей ситуации, мы снова находим ответы на противоположном в сравнении с Пушкиным идейном полюсе. Исходная позиция, если присмотреться, напоминает пушкинскую:

И скучно и грустно, и некому руку подать  
 В минуту душевной невзгоды...<sup>22</sup>

Герой совершенно одинок и ничто вокруг не в состоянии прервать состояние скуки. Затем Лермонтов перебирает некоторые явления, которые люди часто называют смыслом жизни, и лаконично поясняет, почему он отвергает их в качестве ответа на мучающий его вопрос. Желания отбрасываются, поскольку смертному человеку вечно чего-то желать, по мнению поэта, нет смысла – лучшие годы уйдут, а желания могут так и не сбыться. Заметим, что Пушкиным как раз двигало острое желание – желание знать, зачем он живет; Лермонтов, наоборот, первым делом лишает желания всякого смысла.

Любовь тоже не наполняет жизнь смыслом, так как вечной любви, по Лермонтову, не существует, а временная любовь мелка. Здесь мы должны отметить, что представления об идеале в мире Лермонтова не существует – вечная любовь категорично отрицается; более того, первым делом Лермонтов пишет «Любить... но кого же?», то есть отсутствует не только идеал вечной любви, но и объект, её достойный. Пушкин, в основе мирозерца-

<sup>21</sup> Пушкин А.С. Указ. соч. С. 318.

<sup>22</sup> Лермонтов М.Ю. Полное полн. собр. соч. в 10 т. Т. 2. Стихотворения 1832-1841. М.: Воскресенье, 2000. С. 122.

ния которого лежит гармоничное бытие, неоднократно воспеваает и гения, и святыню чистой красоты.

Далее Лермонтов пишет, что от упоения богатым и, может, даже счастливым прошлым нет никакого толку, потому что в строгом смысле прошлого уже нет. По этой причине нет смысла и в самом себе, в своем Я, ведь прошлое в нем уничтожено, а устойчивого актуального содержания Я не содержит. А страсти Лермонтов вполне справедливо считает чересчур кратковременными и относительными. И вот каков итог размышлений:

И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг –  
Такая пустая и глупая шутка...<sup>23</sup>

В минуту душевной невзгоды, с осознанием горизонта смерти, всё в жизни Лермонтова потеряло свой смысл. В идейном мире Лермонтова в принципе сломано представление об идеале, гармонии, в отличие от Пушкина, в художественном сознании которого глубинная гармония выступала то в качестве образца, как в стихотворении «Ангел», то в качестве двигателя и координатора познания, который не позволяет отчаяться, остановиться в неустанных поисках, как в «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы». Теперь мы обладаем знанием о философских предпосылках столь разных судеб демонов и ответов на вопрос о смысле жизни в творчестве Пушкина и Лермонтова.

### Литеартура

*Гершензон М.О.* Мудрость Пушкина // Пушкин в русской философской критике / Коллектив авторов: Российские Пропилеи, 2014. С. 162–187.

*Доброхотов А.Л.* Категория бытия в классической западноевропейской философии. М.: Издательство Московского университета, 1986.

*Лермонтов М.Ю.* Полное полн. собр. соч. в 10 т. Т. 2. Стихотворения 1832-1841. М.: Воскресенье, 2000.

*Лермонтов М.Ю.* Демон // *Лермонтов М.Ю.* Полное полн. собр. соч. в 10 т. Т. 4. Поэмы 1835 – 1841. М.: Воскресенье, 2000. С. 219-266.

*Позов А.С.* Метафизика Лермонтова. Мадрид: Ediciones Castilla, 1975. 203 с.

*Пушкин А.С.* Стихотворения 1823-1836 // *Пушкин А.С.* Собрание сочинений: в 10 т. Т. 2. М.: Гослитиздат, 1959-1962. 799 с.

*Соловьев В.С.* Лермонтов // *Соловьев В.С.* Собрание сочинений в 10 т. Т. 9. СПб.: Просвещение, 1913. С. 348–370.

<sup>23</sup> *Лермонтов М.Ю.* Полное полн. собр. соч. в 10 т. Т. 2. Стихотворения 1832-1841. М.: Воскресенье, 2000. С. 122.

## References

Gershenzon M.O. Mudrost' Pushkina [Pushkin's Wisdom], in: *Pushkin v russkoj filosofskoj kritike* [Pushkin in Russian Philosophical Criticism]. Kollektiv avtorov: Rossijskie Propilei Publ., 2014. P. 162–187 (in Russian).

Dobrohotov A.L. *Kategorija bytija v klassicheskoj zapadnoevropejskoj filosofii* [The Category of Being in Classical Western European Philosophy]. Moscow: Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta Publ., 1986 (in Russian).

Lermontov M.Ju. *Polnoe poln. sobr. soch. v 10 t. T. 2. Stihotvorenija 1832–1841* [Complete Collection of Works and Letters: in 10 vols. Vol. 2. Poems 1832–1841]. Moscow: Voskresen'e Publ., 2000 (in Russian).

Lermontov M.Ju. Demon [Demon], in *Polnoe poln. sobr. soch. v 10 t. T. 4. Pojemy 1835–1841* [Complete Collection of Works and Letters: in 10 vols. Vol. 4. Poems 1835–1841]. Moscow: Voskresen'e Publ., 2000. P. 219–266 (in Russian).

Pozov A.S. *Metafizika Lermontova* [Lermontov's metaphysics]. Madrid: Ediciones Castilla Publ., 1975 (in Russian).

Pushkin A.S. Stihotvorenija 1823–1836 [Poems 1823–1836] in: Pushkin A.S. *Sobranie sochinenij: v 10 t. T. 2.* [Selected works: in 10 vols. Vol. 2] Moscow: Goslitizdat, 1959–1962 (in Russian).

Solov'ev V.S. Lermontov [Lermontov] in: Solov'ev V.S. *Sobranie sochinenij v 10 t. T. 9.* [Selected works: in 10 vols. Vol. 9]. Saint Petersburg: Prosveshhenie Publ., 1913. P. 348–370 (in Russian).

## Two Demons – Two Different Worlds On the Worldview of Pushkin and Lermontov<sup>24</sup>

**Renard Devlikamov**, research assistant, International Laboratory for the Study of Russian and European Intellectual Dialogue, National Research University “Higher School of Economics” (Moscow), renardik2003@gmail.com

The article presents the author’s attempt to identify and comprehend the philosophical presuppositions of the artistic worldview of A.S. Pushkin and M.Yu. Lermontov by means of comparative analysis of similar plots in the poets’ works. To identify the philosophical premises, the article compares the fate of demons in Lermontov’s poem “Demon” and in Pushkin’s poems “Demon” and “Angel”. The present paper shows that in the basis of Pushkin’s worldview the ideal harmony is preserved, while in Lermontov there was a breakdown of the classical intuition of being. To comprehend the results obtained, a comparative analysis of poems in which the poets reflect directly on the meaning of life was carried out: Pushkin’s “Poems Composed at Night During Insomnia” and Lermontov’s “And Bored and Sad”. The comparison has shown that when Pushkin and Lermontov face to face “confronted” with the need to answer the question about the meaning of life, they gave fundamentally opposite answers, corresponding to the philosophical presuppositions of their worldviews identified in the preceding analysis.

**Keywords:** Pushkin, Lermontov, demon, angel, being, harmony, worldview, meaning of life

**For citation:** Devlikamov R.T. (2024) Two Demons – two different worlds: about the worldview of Pushkin and Lermontov // *Metamorphosis*. Vol. 9. N. 1. P. 22-32.

**Date of receipt:** 05.07.2024.

---

<sup>24</sup> This article is an output of a research project implemented as part of the Basic Research Program at the National Research University Higher School of Economics (HSE University).



## Образ Демона в поэме М.Ю. Лермонтова через призму феномена отчаяния С. Кьеркегора

**Елизавета Кожевникова**, студент, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), edkozhevnikova@edu.hse.ru

Автор предпринимает попытку анализа поэмы «Демон» М.Ю. Лермонтова сквозь призму экзистенциальной философии С. Кьеркегора, в частности, феномена отчаяния. В статье представлено небольшое введение в саму философию Кьеркегора, описание философом структуры личности и его интерпретация форм отчаяния. Основная часть статьи строится на подробном анализе лермонтовского образа Демона, поиске его пересечений с некоторыми из состояний, описываемых Кьеркегором, и дальнейшем толковании самого образа. То обстоятельство, что Кьеркегор рассматривает отчаяние как стадии формирования Духа, позволяет нам обратиться к нескольким стадиям развития в переменчивом образе Демона. В ходе исследования было выявлено несколько характеристик Демона, схожих с некоторыми формами отчаяния, в частности, с отчаянием возможности, герметизмом и отчаянием-вызовом. Вдобавок, были указаны и некоторые несоответствия между ними.

**Ключевые слова:** Необходимость, возможность, отчаяние, судьба, воля, вера

**Для цитирования:** Кожевникова Е.Д. Образ Демона в поэме М.Ю. Лермонтова через призму феномена отчаяния С. Кьеркегора // Метаморфозис. 2024. Т. 9. № 1. С. 33-43.

**Дата поступления:** 16.07.2024.



## Введение

Безусловно, творчество М.Ю. Лермонтова, одного из самых значимых поэтов XIX века, включает в себе необъятное количество смыслов, которые мы можем лишь воспринимать и интерпретировать. Его лирический герой, зачастую отражающий умонастроение своего автора, находится в состоянии напряженного внутреннего конфликта, обусловленного потребностью в выборе между добром и злом. Аналогичную ситуацию мы видим и в произведении Лермонтова «Демон», которое является одним из его наиболее неоднозначных творений. Мыслители выделяли в этом произведении ряд гносеологических, онтологических и этических проблем, исключающих определенность его интерпретации и подчеркивающих его неоднозначность и невыразимость.

Мы же осуществим попытку анализа и интерпретации поэмы с точки зрения экзистенциальной философии, что, конечно, отсылает нас к мысли ее основателя – Серена Кьеркегора, датского теолога и философа XIX века. Оба мыслителя – Лермонтов и Кьеркегор – близкие друг другу по времени, фокусируются на личном опыте человека и наибольшее внимание уделяют внутренним конфликтам личности, что максимально сближает область их проблематики. Но, прежде чем начать сам анализ, стоит сказать несколько слов о самой философии С. Кьеркегора, его трактовке личности человека и понятии отчаяния.

## Основная часть

В своем труде «Болезнь к смерти» Кьеркегор отождествляет наше Я с понятием Духа, представляющего собой синтез или отношение диалектических категорий. С одной стороны этого синтеза выступают такие понятия как временность, конечность и необходимость, с другой стороны – вечность, бесконечность и свобода. Энтони Рудд объясняет, что «один набор обозначает наши ограничения... другой обозначает нашу силу к трансцендентности»<sup>1</sup>. Иными словами, наше человеческое существование обладает не только набором биологически обусловленных данных, но и способностью к свободному формированию собственной личности.

Охватывает же этот синтез, как уже было сказано, наше Я или Дух. Мерольд Вестфал пишет, что это отношение к бинарной оппозиции «является Я не в силу того, что оно является таким синтезом, а в силу осознания того, что оно является таким синтезом... Я относится к себе не только в своем осознании себя, но и в своем руководстве над собой»<sup>2</sup>. Это означает, что

<sup>1</sup> Rudd A. *Self, Value, and Narrative: a Kierkegaardian Approach*. Oxford: Oxford University Press, 2013. P. 35.

<sup>2</sup> Westphal M. *Kierkegaard's Psychology and Unconscious Despair*. Macon: Mercer University Press, 1987. P. 42.

наше Я существует не просто как результат, но формируется благодаря рефлексивному акту, направляющего усилия на поддержание его гармоничного состояния. Также интересно отметить, что это подразумевает не только развитие сознательных, но и волевых усилий Духа. Поэтому Кьеркегор пишет: «Чем больше сознания, тем больше Я; ибо чем более оно вырастает, тем более вырастает воля, а чем больше воли, тем больше Я»<sup>3</sup>. Таким образом, самосознание и воля вступают в прямую зависимость друг с другом.

Вместе в этом Кьеркегор полагает, что человек не способен прийти в состояние равновесия «в своем отношении к себе самому иначе, как только относясь к тому, кто положил всю совокупность отношения»<sup>4</sup>, то есть к Богу. Поэтому для мыслителя наивысшей точкой развития самосознания Духа и стабильного соотношения сторон синтеза является осмысленное отношение человека с Богом или же акт веры.

Если же эта стабильность оказывается нарушенной, то такое состояние характеризуется как противоположное вере и определяется как пребывание во грехе или же отчаяние. Необходимо также сказать, что это состояние не является психологическим, то есть не представляет собой нечто временное или обусловленное чем-либо. Это состояние самого Духа. Но несмотря на это оно находит свое выражение в некоторых признаках или же «симптомах», которые мы и попробуем рассмотреть на примере уже упомянутого произведения Лермонтова.

Центральным в поэме, конечно, является образ Демона, который с самых первых строк предстает перед нами в томлении по прошлому до момента его падения:

И лучших дней воспоминанья  
Пред ним теснились толпой;  
Тех дней, когда в жилище света  
Блистал он, чистый херувим

Одной из форм отчаяния по Кьеркегору является несоответствие в синтезе возможности и необходимости, которую мыслитель называет отчаянием возможности. Эта форма предполагает преобладание агента бесконечности, то есть нашего воображения, что превращает человека в нечто вроде «чувственности, разделяющей бог весть какое абстрактное существование»<sup>5</sup>. Иными словами, если чувства и мысли человека принадлежат области фантазии, то они отстраняют человека от непосредственной действительности и от собственного Я, погружая его в нечто абстрактное.

<sup>3</sup> Кьеркегор С. Болезнь к смерти / Пер. с дат. Н.В. Исаевой, С.А. Исаева. 2-е изд. М.: Академический проект, 2014. С. 46.

<sup>4</sup> Там же. С. 46.

<sup>5</sup> Там же. С. 48.



Описывая этот вид отчаяния, Кьеркегор отмечает: «Одно принимает вид желания, ностальгии, тогда как другое – воображаемой меланхолии (надежды, страха или тоски)»<sup>6</sup>. Ностальгия, которую мы обнаружили при описании образа Демона, является одним из симптомов отчаяния, так как свидетельствует о несоответствии в синтезе. Она заставляет чувственно актуализировать свое прошлое с помощью нашего воображения. При этом ностальгия также связана с идеализацией этого утраченного или недостижимого прошлого. Потому данный вид отчаяния представляет собой недостаток необходимости, ведь такое Я не желает или же отказывается быть тем, кем оно является в реальности. Как мы видим, именно в этом непринятии необходимости и заключаются страдания Демона.

Весь божий мир; но гордый дух  
Презрительным окинул оком  
Творенье бога своего

Гордость, как отмечает Соловьев – это «такое состояние души, которое делает всякое совершенствование или возвышение невозможным»<sup>7</sup>. Иными словами, гордость подпадает под понятие греха, который не позволяет человеку отказаться от земного в пользу божественного, что также демонстрирует, по мнению Кьеркегора, утрату собственного Я.

И все, что пред собой он видел,  
Он презирал иль ненавидел.

Демон лишен какого-либо интереса к жизни, и все земное наравне с его бессмертием не приносит удовлетворения, он лишь осознает бессмысленность своего существования и презирает за это весь мир. Невозможность отказаться от собственной гордости, презрение к миру и порожденное этими чувствами страдание – вот что составляет внутренний образ падшего духа. Рассматривая отчаяние в категориях сознания и характеризуя одну из

<sup>6</sup> Кьеркегор С. Болезнь к смерти / Пер. с дат. Н.В. Исаевой, С.А. Исаева. 2-е изд. М.: Академический проект, 2014. С. 54.

<sup>7</sup> Соловьев В.С. Литературная критика. М.: Современник, 1990. С. 10.

форм, Кьеркегор пишет: «Здесь отчаиваться – значит просто страдать, при этом пассивно подчиняются давлению извне, а отчаяние никоим образом не приходит изнутри как действие»<sup>8</sup>. Отсутствие внутреннего действия, в данном случае, означает пассивное состояние собственного Я, которое не может найти в себе силы преодолеть это страдание. Однако в случае с Демоном мы не можем сказать, что его страдание – это просто пассивное действие. Напротив, мы понимаем, что оно проистекает не просто из-за некоторого неблагоприятного для него стечения обстоятельств, но обнаруживает внутри себя как некоторое активное действие.

Это позволяет нам обратиться к иной форме отчаяния, которую Кьеркегор характеризует как отчаяние в собственной слабости или же герметизм. Кьеркегор пишет: «Именно это называют обычно герметизмом... это герметизм, противопоставленный чистой непосредственности, которую он презирает за ее интеллектуальную слабость»<sup>9</sup>. Человек, подверженный герметизму, осознает бессмысленность своих страстей, так как обладает более высоким уровнем рефлексии и идеей вечности, однако он оказывается не способен их преодолеть из-за недостатка внутреннего действия. Иными словами, такой человек осознает свой разрыв с его идеальным Я и тем, кем он сейчас является в действительности, однако у него не хватает собственных сил его преодолеть.

Более того, из-за того, что он имеет представление о некотором идеале, который он не в состоянии достичь, герметик обладает склонностью к нравственному недовольству собой и собственной жизнью, так как осознает свою ограниченность и слабость в преодолении недостатков. Однако Кьеркегор также полагает, что герметика свойственно стремление изо всех сил скрывать как от других, так и от самого себя эту правду. Поэтому Кьеркегор утверждает, что такой человек будет испытывать сильную потребность в одиночестве и нежелание говорить с кем-либо о самом себе. Он пишет: «Предположим, что некто, кому он доверяет, скажет ему: «Послушай, но твой герметизм – это ведь от гордости! На самом деле ты гордишься собой!»<sup>10</sup> – он, несомненно, не признается в этом. Только наедине с собою он признает, что, возможно, в этом есть доля истины». Мы видим, что внутри себя герметик, вероятно, осознает собственную слабость, но его гордость не позволяет ему этого признать окончательно.

Как мы отмечали выше, в поэме Демон представляет собой образ падшего духа, который осознает бессмысленность собственной жизни, но оказывается слишком горд, чтобы признать существование необходимости, то есть божественной воли. Он лишь испытывает ненависть и возвышает

<sup>8</sup> Кьеркегор С. Указ. соч. С. 68.

<sup>9</sup> Там же. С. 81.

<sup>10</sup> Там же. С. 83.

собственное Я в желании повелевать. С одной стороны, благодаря такому описанию мы видим схожие черты между его образом и тем, что испытывает герметик Кьеркегора. С другой стороны, стоит сказать о некоторых различных моментах, касающихся того, что, мы не находим в образе Демона какие-либо черты нравственного недовольства собственным Я, хотя и Кьеркегор не делает это явным признаком. Скорее, преобладающими в его характере являются гордыня, презрение к миру и потребность в одиночестве. Последняя черта, как интересно отметить, является, по мнению Кьеркегора, свидетельством внутренне высокой духовности. Более того, Демон не испытывает какой-либо страсти к миру земному, а потому он уже является свободным от каких-либо влечений, чтобы действительно находить в них свою слабость. Поэтому, несмотря на то что мы действительно можем обнаружить некоторые схожие моменты, мы можем сделать вывод, что герметизм все же не будет свойственен Демону Лермонтова.

Но таким мы находим Демона до его встречи с Тамарой. Любовь к ней становится для него попыткой обрести внутренний смысл. Тамара является символом прежде утраченных чувств, которые когда-то составляли суть его истинной сущности.

И вновь постигнул он святыню  
Любви, добра и красоты!

Иными словами, именно образ Тамары разрушает для Демона границу инобытия и открывает его истинное Я, которое представляло для него весь смысл и приносило счастье, но которое он когда-то утратил. Это соответствует некоторому прогрессу в душевной жизни Демона, так как у него появляется цель, которую он желает достичь. Также этот прогресс говорит о готовности Демона меняться, что вступает в противоречие с его прежним образом, полного презрения к миру и внутренней гордыни.

Но, верь мне, ангел красоты,  
Мечтаю я про счастья рай.

Мы видим, что Демон начинает искать себя вне привычного существования и стремится изменить собственную природу, мечтая о счастье и искуплении:

Тобою, светлый ангел мой,  
Хотел бы я быть очищен.

Стоит сказать, что в представлении Тамары Демон не предстает как некий однозначный образ:

Он был похож на вечер ясный:  
Ни день, ни ночь, – ни мрак, ни свет!..

В этой части поэмы слова Тамары характеризуют двойственную и противоречивую природу Демона, который существует в промежуточном состоянии, не позволяющем ему полностью принадлежать ни одному из этих миров света и тьмы. «Ясный вечер» символизирует, с одной стороны, спокойствие и прозрачность, но, с другой стороны, приоткрывает для Демона некоторую внутреннюю свободу, в которой он становится тем, кто должен совершить выбор. Точно так же и по мнению Кьеркегора, именно в свободе человек утверждает полноту и смысл собственного бытия.

Интересными также являются следующие строки:

Постигнул Демон в первый раз;  
Он хочет в страхе удалиться...  
Его крыло не шевелится!

Этот страх связан с осознанием того, что стремление и чувства, которые он испытывает, противоречат его прежней природе и толкают к отказу от привычного состояния. Он также противостоит желанию отказаться от этих благих стремлений, которые делают его уязвимым и ставят под сомнение его прежнее существование.

Осознание собственной свободы в принятии решения и внутренний конфликт приводят к чувству оцепенения и страху перед этим выбором. Если мы обратим внимание на понятие «страха» у Кьеркегора, то мы обнаружим, что он определяет его как «головокружение свободы». Это означает, что страх открывает для человека опыт возможного, который приводит его к выбору и утверждению подлинного Я. Этот процесс является тем, что Кьеркегор называет «воспитанием к вере», позволяющий избавиться от отчаяния.

В момент самого выбора и, казалось бы, готовности Демона отринуть прошлое зло, приняв его истинное Я, он встречает херувима, охраняющего Тамару. И у Демона пробуждаются его прежние чувства, отражающие прежнее Я:

Злой дух коварно усмехнулся;  
Зарделся ревностью взгляд;  
И вновь в душе его проснулся  
Старинной ненависти яд.

Поэтому явившись после победы херувима перед Тамарой, Демон, с одной стороны, открывает стремление и желание отказаться от злого начала, которое окутывало его прошлое Я:

Хочу я с небом примириться,  
Хочу любить, хочу молиться,  
Хочу я веровать добру.

С другой стороны, мы видим, что Демон все же не отступает от злого начала, а, наполненный гордыней, полагает себя равным Богу:

Оставь же прежние желанья  
И жалкий свет его судьбе:  
Пучину гордого познания  
Взамен открою я тебе.

Демон говорит о «жалком свете», который ассоциируется с судьбой обычного человека. Этот «жалкий свет» символизирует ограниченные и временные радости человеческой жизни, которые Демон считает ничтожными по сравнению с глубоким познанием мира, которое он может открыть Тамаре.

В этом диалоге, мы видим сильнейшее внутреннее противоречие. Оно выражается, с одной стороны, в стремлении к искуплению и примирению с чистой стороной собственного Я, с другой стороны, мы видим, что Демон не может принять божественную волю. Он считает, что может изменить судьбу Тамары, сотворить нечто по собственной единоличной воле. Потому воля Демона находится в сильнейшем противоречии с волей Бога, которой он, тем не менее, вынужден в итоге покориться.

Кьеркегор также описывает форму отчаяния, которая характеризуется им как наиболее напряженная – это желание стать собой или же отчаяние вызов. Однако это не есть истинное желание стать самим собой, так как это привело бы человека к вере и освободило от отчаяния. Напротив, это отказ или вызов быть тем, кем ты являешься, и творение собственного Я вопреки божественной воле. Стоит сказать, что Кьеркегор определяет это отчаяние как мужественное, так как источником этой формы является более высокая инстанция. Кьеркегор пишет: «Однако мужественность в данном случае заключена в напряженной энергии, вытекающей из духа, в отличие от женственности, то есть низшего синтеза»<sup>11</sup>. Иными словами, это отчаяние в большей степени связано с духовными аспектами и потому является наиболее напряженным.

Кьеркегор пишет: «С помощью этой бесконечной формы такое Я отчаянно желает распорядиться собою или же, выступая собственным творцом, создать из своего Я то Я, которым оно желало бы стать, избрать нечто допустимое и недопустимое для себя внутри конкретного Я»<sup>12</sup>. Именно такую ситуацию мы видим в диалоге Демона и Тамары. Демон не желает покориться божественной воли, но выбирает поступить ей вопреки, выступить собственным творцом как своей судьбы, так и судьбы Тамары.

Кьеркегор полагает, что человек, подверженный отчаянию-вызову, способен совершить прорыв к вере, однако, если же этого не происходит, то

<sup>11</sup> Кьеркегор С. Указ. соч. С. 85.

<sup>12</sup> Там же. С. 86.



он, желая быть собой, погружается в собственную противоположность, которая приводит его к еще более сгущенной форме отчаяния, которую мыслитель называет демонической. При этом виде отчаяния человек уже ясно осознает свою собственную «злую» сторону, однако совершенно не хочет от нее отказаться. Напротив, он хочет быть собою вместе с ней, «черпая дерзость в своем мучении»<sup>13</sup>. Такой человек абсолютно отвергает возможность, о которой мы говорили в самом начале, так как отрицает саму божественную волю.

Кьеркегор пишет: «Он предпочитает возмущаться против всего, быть неправедной жертвой людей и жизни, оставаться тем, кто исправно следит за своим мучением, чтобы это мучение у него не отняли..., Свое демоническое отчаяние он считает своим бесконечным превосходством над остальными людьми, а также своим оправданием того, что он именно таков»<sup>14</sup>. Это тот самый образ Демона, полного гордыни, презрения и злости, какой мы видим в самом конце поэмы после смерти Татьяны:

Как полон был смертельным ядом  
Вражды, не знающей конца, –  
И веяло могильным хладом  
От неподвижного лица.

Демон совершенно не может покориться божественной воле и измениться внутренне. Торжество злого начала в Демоне демонстрирует фаталистические мотивы, про слеживающиеся на протяжении всей поэмы. В конце поэмы мы ясно видим, что вся судьба Татьяны с самого начала уже была predetermined и даже действие самого Демона было частью божественного промысла.

Творец из лучшего эфира  
Соткал живые струны их,  
Они не созданы для мира,  
И мир был создан не для них!

Как пишет В. Соловьев, говоря про принцип фатализма у Лермонтова: «Демон объявляет, что хотел стать на другой путь, но что ему не дали, и с сознанием своего полного права становится уже настоящим демоном»<sup>15</sup>.

Таким образом, Демон достигает своего пика в противостоянии Богу и его воле, что наибольшим образом напоминает нам отчаяние-вызов Кьеркегора в его наиболее напряженной форме. Демон не смог сделать выбор в пользу Бога из-за собственной гордыни и освободиться от отчаяния с помощью веры. Поэтому его отчаяния стусилось в наиболее напряженное

<sup>13</sup> Кьеркегор С. Указ. соч. С. 90.

<sup>14</sup> Там же. С. 91.

<sup>15</sup> Соловьев В.С. Указ. соч. С. 14.

стремление к осуществлению собственной воли и непринятие необходимости.

### Заключение

Таким образом, мы произвели попытку анализа поэмы Лермонтова через экзистенциальную философию Кьеркегора, в частности, через его описание форм отчаяния, которые он предлагает в своем труде «Болезнь к смерти». Мы смогли определить некоторые общие характеристики, сближающие образ Демона с тем, что описывает Кьеркегор. В частности, нам удалось рассмотреть повышенное презрение к миру, гордыню, потребность в одиночестве и недостаток необходимости как основные общие черты. Наибольшее сходство мы обнаружили с отчаянием-вызовом, главными характеристиками которого является возмущение против всего мира и отрицание божественной воли. Мы также обговорили моменты, которые слабо коррелируют между собой.

### Литература

Кьеркегор С. *Болезнь к смерти* / Пер. с дат. Н.В. Исаевой, С.А. Исаева. 2-е изд. М.: Академический проект, 2014.

Лермонтов М.Ю. Демон // *Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2.* М.: Художественная литература, 1983.

Соловьев В.С. *Литературная критика.* М.: Современник, 1990.

### References

Kierkegaard S. *Bolezn' k smerti* [Sygdommen til Døden], Transl. from Danish by N.V. Isaeva, S.A. Isaev. 2nd ed. Moscow: Akademicheskij proekt Publ., 2014 (in Russian).

Lermontov M.Yu. Demon [Demon], in *Sobr. soch.: v 4 t. T. 2.* [Collected Works in 4 vols. Vol. 2] Moscow: Hudozhestvennaja literatura Publ., 1983 (in Russian).

Rudd A. *Self, Value, and Narrative: a Kierkegaardian Approach.* Oxford: Oxford University Press, 2013.

Solov'ev V.S. *Literaturnaja kritika* [Literary criticism] Moscow: Sovremennik Publ., 1990 (in Russian).

Westphal M. *Kierkegaard's Psychology and Unconscious Despair.* Macon: Mercer University Press, 1987.

## The Image of a Demon in M.Yu. Lermontov's Poem through the Prism of S. Kierkegaard's Phenomenon of Despair

**Elizaveta Kozhevnikova**, student, National Research University "Higher School of Economics" (Moscow), edkozhevnikova@edu.hse.ru

The author attempts to analyze Lermontov's work through the prism of S. Kierkegaard's existential philosophy, in particular, his phenomenon of despair. The article makes a small involvement in Kierkegaard's philosophy itself, his description of the structure of personality and interpretation of the forms of despair. The main part of the article is based on a detailed analysis of the image of the Demon, searching for intersections with some of the states described by Kierkegaard, and further interpretation of the image itself. It is worth noting that since Kierkegaard views despair as stages in the formation of the Spirit, this allows us to address several stages in the Demon's variable image. In the course of this study, several common characteristics were identified with some forms, notably despair of possibility, hermeticism, and despair-calling. Of course, some inconsistencies with them were also pointed out.

**Keywords:** Necessity, possibility, despair, fate, will, faith

**For citation:** Kozhevnikova E.D. (2024) The Image of a Demon in M. Y. Lermontov's Poem through the Prism of S. Kierkegaard's Phenomenon of Despair // *Metamorphosis*. Vol. 9. N. 1. P. 33-43.

**Date of receipt:** 16.07.2024.

## Технократический проект будущего и его критика Э.В. Ильенковым

**Мария Дынкина**, студент, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), [madynkina@edu.hse.ru](mailto:madynkina@edu.hse.ru)

Романы Богданова – «Красная звезда» и «Инженер Мэнни», – утопия, осуществленная нами и у нас в стране» – так считал Эвальд Васильевич Ильенков, советский философ и яростный противник идеи технократизма. В своей книге «Ленинская диалектика и метафизика позитивизма» мыслитель критикует философию А.А. Богданова, отраженную не только в его многочисленных научных работах, но и в прозаических произведениях. В своеобразной интерпретации махизма Богданова Ильенков видит прямой путь к построению технократического общества. И, по мнению философа, именно это и произошло в советском государстве, окрещенном технократическим. В этой статье подробно разбирается критика Ильенкова в отношении Богданова и других сторонников субъективизма, его подход к анализу. Какие категории махистской теории вызывают у философа наибольшую антипатию и как они связаны с технократией? – на эти вопросы нам предстоит ответить в ходе исследования. Таким образом, мы рассмотрим, что такое технократизм для Эвальда Васильевича, взглянем на это понятие под другим углом и только тогда сможем понять, почему философ был так уверен, что в СССР наступила технократия.

**Ключевые слова:** технократизм, махизм, диалектический материализм, субъективизм, Ильенков, Богданов, СССР

**Для цитирования:** Дынкина М.А. Технократический проект будущего и его критика Э.В. Ильенковым // Метаморфозис. 2024. Т. 9. № 1. С. 44-57.

**Дата поступления:** 14.07.2024.

### Введение

Мы привыкли понимать термин «технократизм» как власть инженерной интеллигенции и других технических специалистов, способных применить к политике научную методологию. Некоторые зачатки подобной идеи можно найти еще у Платона в «Государстве», где философ выдвигает идеальный вариант политического устройства – власть философов, то есть образованной интеллигенции с конкретной специализацией знания. С развитием науки и образования мыслители начали усматривать перспективность применения научного аппарата в отношении социальных феноменов.

Первыми, кто пришел к таким выводам, можно считать Фрэнсиса Бэкона и Томмазо Кампанелла. Например, у последнего в знаменитой утопии «Город Солнца» правительственные должности занимают люди с конкретным образованием, то есть применяют свой научный опыт и навыки для политических целей:

Таким образом, под началом Мудрости<sup>1</sup> находятся: Грамматик, Логик, Физик, Медик, Политик, Этик, Экономист, Астролог, Астроном, Геометр, Космограф, Музыкант, Перспективист, Арифметик, Поэт, Ритор, Живописец, Скульптор<sup>2</sup>.

И все же для возникновения полноценной идеи технократического общества необходимы были большой устоявшийся пласт технических специалистов и укрепление социальной значимости соответствующих наук. А этого удалось добиться лишь в конце XIX – начале XX веков с завершением промышленной революции и переходом большинства фабрик к машинному производству.

Первым проявлением идеи технократии можно назвать тейлоризм. Американский инженер Фредерик Уинслоу Тейлор (1856-1915) после наблюдения за рабочими на фабрике вывел, по сути, идею менеджмента – как повысить производительность каждого работника, если взять во внимание даже его движения и то, сколько времени он на них тратит. Тейлор настаивал на полной рационализации рабочего процесса: например, он измерил, сколько угля может поднять рабочий на лопате так, чтобы сохранять высокий показатель производительности. Пускай его теория не затрагивает политические вопросы, она является живым примером применения технического подхода к социальному феномену – нужно вывести идеальную формулу производительности работника.

Идеи Тейлора нашли свое отражение и у советских мыслителей, в частности у О.А. Ерманского (1867-1941), опубликовавшего две книги, популяризирующие тейлоризм – «Система Тейлора» (1918) и «Научная организация труда и производства и система Тейлора» (1925). Существуют исследования, посвященные технократическим идеям и проектам в СССР<sup>3</sup>. И все же применять этот термин к конкретному историческому нарративу стоит с

---

<sup>1</sup> «Мудрость» у Кампанеллы – это государственная единица, объединение специалистов, занимающихся вопросами науки. Наравне с ней есть «Мощь», отвечающая за военное дело, и «Любовь», отвечающая за социальные блага граждан.

<sup>2</sup> Мор Т. Утопия; Кампанелла Т. Город Солнца ; Бэкон Ф. Новая Атлантида / Пер. с лат. А. Малеина, Ф. Петровского; пер. с англ. З. Александровой. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. С. 203.

<sup>3</sup> См. Земцов Б.Н. Советский технократизм в 1917 - 1930-е годы XX века // Гуманитарный вестник. 2014. №3 (17); Николаев А.Н. Становление и трансформация советской технократической элиты // Вестник ПНИПУ. Культура. История. Философия. Право. 2018. № 2. С. 83–95.

осторожностью, учитывая его употребление в ту эпоху и семантику. Считали ли современники свои идеи технократическими, апеллировали ли они к соответствующему терминологическому аппарату?

Тем не менее, суждения о существовании технократизма в СССР можно найти и у советских философов. Эвальд Васильевич Ильенков в своей работе «Ленинская диалектика и метафизика позитивизма», вышедшей в 1980 году, критикует А.А. Богданова как последователя махизма и находит в его прозе изображение технократического общества. В других работах мыслитель также выражает неприязнь к идеям технократии. Возникает вопрос, почему Ильенкова так волнует эта тема? Ответ можно найти в книге «Драма советской философии. Эвальд Васильевич Ильенков (Книга-диалог)», где разные философы, в том числе современники Ильенкова обращаются к феномену советской философии через призму личности самого философа. Ф.Т. Михайлов вспоминает диалог с Эвальдом Васильевичем о Богданове:

«Последнее он категорически отверг: “Разве ты не видишь, что расчет Богданова на надсоциальную, надобщественную суть технократического управления обществом от имени науки – опасная антиутопия, но именно она у нас воплотилась в жизнь, прикрывая, как и положено, неограниченную власть того класса или слоя партбюрократии, который себя огосударствил в качестве тотального собственника и субъекта власти!”»<sup>4</sup>

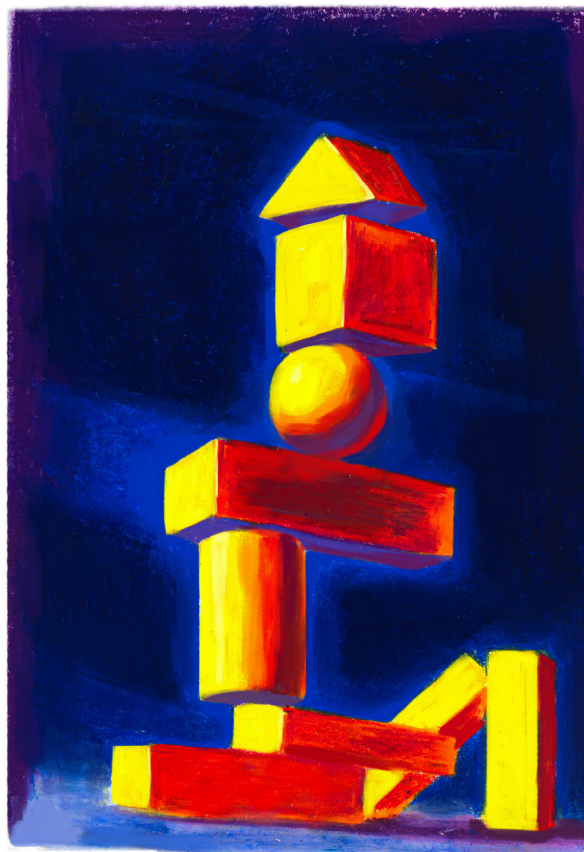
По мнению Ильенкова, он и его современники уже живут при технократии. При этом дальше он говорит о грандиозных проектах таких как «пятилетки» и об их провале, несмотря на свою научную обоснованность и потенциал, пропагандируемый государством. Более того, Михайлов пишет, что Эвальд Васильевич не раз обсуждал с ним замысел нового прочтения «Материализма и эмпириокритицизма» Ленина, где эзоповым языком до читателя доносилась бы одна простая мысль: в советской философии победил махизм, а в социальной сфере – технократизм. И именно в прозаических работах Богданова обнаруживается советская политическая действительность:

«Романы Богданова – “Красная звезда” и “Инженер Мэнни”, – утопия, осуществленная нами и у нас в стране»<sup>5</sup>.

В своей статье я попытаюсь более детально рассмотреть критику Богданова Ильенковым, ведь прежде, чем прийти к изобличению технократизма, философ находит его истоки в гносеологической теории махизма. Такой подход к исследованию технократии уже является необычным – Эвальд Васильевич подводит под социальную теорию философскую базу, тем са-

<sup>4</sup> Драма советской философии. Эвальд Васильевич Ильенков: (Книга – диалог). М.: ИФРАН, 1997. С. 124.

<sup>5</sup> Там же. С. 149.



мым делая свою критику более глубокой. В процессе рассмотрения источников я буду часто обращаться и к А.А. Богданову, так как именно его идеи, по мнению Ильенкова, являются идеальным фундаментом для построения технократического общества.

О перспективности подхода Ильенкова к интерпретации технократизма в аспекте философии техники писала М.Л. Бурова в своей статье «Проблемы философии техники в творчестве Э.В. Ильенкова». Текст был призван продемонстрировать потенциал марксистского подхода к технике и технологиям для современной философии. В конце учения приходит к выводу, что «обожествление» техники, критикуемое Ильенковым, имеет место и в наши дни, ведь мы так же восхищаемся новыми гаджетами, так же опасаемся могущества новых технологий и так далее<sup>6</sup>. И более того сама материалистическая парадигма кажется автору весьма актуальной для нынешних запросов философии техники. В своей статье я тоже попытаюсь рассмотреть идеи Ильенкова, но уже в вопросе технократизма.

Имеет место и в наши дни, ведь мы так же восхищаемся новыми гаджетами, так же опасаемся могущества новых технологий и так далее<sup>6</sup>. И более того сама материалистическая парадигма кажется автору весьма актуальной для нынешних запросов философии техники. В своей статье я тоже попытаюсь рассмотреть идеи Ильенкова, но уже в вопросе технократизма.

### Махизм как предтеча технократизма

История СССР, в частности период сталинизма, показывает, что научный дискурс имел отчетливо идеологические очертания – вопросы естествознания, например, соответствовали курсу на борьбу с генетикой, критиковалась немецкая философия, названная буржуазной. Говоря о философии, лишь в период десталинизации начали появляться разные школы, принявшие по-разному трактовать учение Маркса. Одно из таких направлений и возглавлял Эвальд Васильевич Ильенков – наибольшую популярность он получил за изучение диалектики как теории познания. Конечно, и другие советские ученые имели свои собственные трактовки диалектического материализма (А.А. Сорокин, Г.С. Батищев и другие), однако Ильен-

<sup>6</sup> Бурова М.Л. Проблемы философии техники в творчестве Э.В. Ильенкова // Философия и гуманитарные науки в информационном обществе. 2015. № 3. С. 60.

кова от них отличают его ревностные попытки защитить учение Маркса, а затем и Ленина, показать глубину их теорий.

Для нас особый интерес представляет его работа «Ленинская диалектика и метафизика позитивизма», в которой ученый анализирует небезызвестный философский труд В.И. Ленина «Материализм и эмпириокритицизм». В контексте моей статьи стоит обратить внимание на большой пассаж о творчестве А.А. Богданова, а конкретно о его литературной деятельности. Именно в романе «Красная звезда» и в его продолжении «Инженер Мэнни», по мнению Эвальда Васильевича, полностью раскрывается несостоятельность технократизма.

Здесь, пожалуй, стоит подчеркнуть, что Ильенков редко употребляет сам термин «технократия», она скорее является логическим концом махистской теории, применяемой для политического и социального устройства. В этом и состоит глубина его анализа – ученый видит корнем всей проблемы конкретное течение философии науки.

Так чем же так плох махизм? В большей степени в своих рассуждениях Ильенков вторит Ленину и его критике Богданова. Нововведением является логическая цепочка, из которой выходит, что махизм – это такая гносеологическая база для построения технократического общества. Конечно, сам Ленин не употребляет термин технократия. Так как наибольшее негодование у Ильенкова (как и Ленина) вызывает не столько махизм, сколько философия Богданова, в своей статье я буду чаще обращаться именно к его работам, чем к книгам Маха и других защитников эмпириокритицизма.

Исходя из того, что Эвальд Васильевич в своих рассуждениях следует за критикой Ленина, обратимся к его аргументам. Первостепенно Ленин критикует Богданова не за увлечение учением Маха как таковым, а за попытки создать симбиоз идеализма и марксизма, что считает парадоксальным. Если марксизм базируется на материализме и, соответственно, первичности объективной реальности над мышлением, то махизм – это, по сути, прямая противоположность. Мах считал, что весь процесс познания человека сводится к ощущениям, которые в свою очередь являются элементами опыта. Таким образом, устраняется проблема противопоставления материи и сознания, так как сознание и есть единственная реальность.

«Прежде всего, пропадает широко распространенный предрассудок, а вместе с ним исчезает известное ограничение: нет пропасти между физическим и психическим, нет ничего внутреннего и внешнего, нет ощущения, которому соответствовала бы внешняя, отличная от этого ощущения вещь. Существуют только одного рода элементы, из которых слагается то, что считается внутренним и внешним, которые бывают внешними или внутренними только в зависимости от той или другой временной точки зрения»<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Мах Э. Анализ ощущений и отношение физического к психическому / Пер. с нем.: Г.А. Котляр. М.: Территория будущего, 2005. С. 260.



Богданов идет дальше в своих рассуждениях, пытаясь объяснить несостоятельность догматичного подхода и к материализму, и к идеализму. В своей работе «Философия живого опыта» он пишет, что заявления вроде «все есть материя» или «все есть дух» непродуктивны и являются «палкой всего об одном конце»<sup>8</sup>. Материя – это общезначимое сопротивление человеческим усилиям (например, природа). Основную проблему фетишизации материи автор видит в индивидуализме. В его картине мира есть три слагаемых:

- 1) Субъект, то есть коллектив, люди;
- 2) сказуемое, то есть усилие, труд, активность;
- 3) объект, то есть материя.<sup>9</sup>

Все эти элементы неразрывны и не могут быть удалены из процесса, в котором коллективный труд людей направлен на преобразование, приручение сопротивляющейся материи. Соответственно, если мы убираем одно из звеньев – общность труда – и заменяем его индивидуализмом, то разрушаем само понимание материи. Человек, отрешенный от коллектива, входит в экономические отношения, противопоставляя свои интересы чужим. Материя редуцируется на много маленьких составляющих, и для каждого индивида она своя. Богданов сравнивает это с крестьянином и рабочим<sup>10</sup>. Первый не видит дальше своей деревни, но абстрактно знает о городах и о заводах. Второй так же имеет лишь представление о другом виде труда, он не сопоставляет свои усилия с чужими, не видит общей системы коллективного труда. Тогда объект выходит обособленным от активности, соответственно замыкается сам в себе и становится абсолютным. Отсюда и выходит такое обожествление материи как чего-то не требующего объяснения.

В контексте идеализма Богданов проводит примерно такую же аналогию с сапожником, который может изучить некоторую базу геометрии и применять ее в своем деле, однако дальше этого его понимание геометрии не заходит<sup>11</sup>. Он не осознает, как эта же наука применяется другими людьми, не осознает масштаб того, как она важна. Сапожник способен реализовывать свой опыт только в рамках мастерской, за ее пределами начинается конкуренция, чужие и часто противоречащие интересы. Геометрия в таком случае должна служить орудием коллектива, и сама по себе истиной не является, так как она объект. Невозможно измерить что-то без того, кто будет мерить, и без общего соглашения о том, как мерить. Это также применимо

<sup>8</sup> Богданов А.А. Философия живого опыта: Популярные очерки: Материализм, эмпириокритицизм, диалектический материализм, эмпириомонизм, наука будущего. СПб.: Тип. М.И.Семенова, 1913. С. 52.

<sup>9</sup> Там же. С 62.

<sup>10</sup> Там же. С. 63–64.

<sup>11</sup> Там же. С. 67.

и к этическим категориям вроде долга. Все это – орудия коллектива, но не высшая истина.

В обоих случаях – и в материализме, и в идеализме – Богданов видит недостатки, точнее в «обожестьвлении» одного из них. Это, как ни странно, свойственно именно что буржуазной философии, ориентированной на индивидуализм. Именно поэтому что материя, что дух абсолютизируются и замыкаются сами в себе, так как направлены лишь на восприятие одного индивида. Богданов обходит это противоречие, внося в саму теорию познания коллектив в качестве субъекта.

Ильенков же, структурируя критику Ленина, выводит три аспекта махизма, хотя, по сути, во многом обращается именно к работам Богданова. Здесь важно отметить, что у Богданова было свое специфическое понимание идеализма, он во многом разнится в своих идеях с Махом или Авенариусом. Это видно и из вышеизложенного рассуждения. Тяжело будет окрестить мысли Богданова трактовкой махизма, потому что он в своих изысканиях уходит намного дальше теории познания. Выводя гносеологическую теорию, в целом тяготеющую к идеализму, но все еще достаточно специфическую, он создает из нее базу для социальных проектов. Мы уже убедились, что в самом познании мира человеком философ усматривает изначально заложенное понятие «коллектива».

Первым аспектом махизма, по мнению Ильенкова, является равновесие. Цель махизма – достижение полного равновесия и гармонии. Вернее будет сказать и цель, и нечто большее, суть всего и главная логическая категория. При этом махисты хотят уйти от привычного понимания равновесия как состояния предмета, разрываемого, сдавливаемого двумя противоположными силами, равновесие в их системе – это момент, когда противоборствующие силы исчезли, но состояние равновесия осталось константой<sup>12</sup>.

Подобное равновесие – статическое, полное, ничем не нарушаемое, равновесие покоя, равновесие неподвижности, состояние “взвешенности в космической пустоте” и есть идеальная модель махистско-богдановского понятия равновесия<sup>13</sup>.

В «Эмпириомонизме» Богданова про равновесие сказано мало, и в некоторой степени оно означает не совсем то, о чем говорит Ильенков. Скорее всего, конкретно в данном пассаже Ильенков обращается к статье Суворова, вошедшей в совместный с другими философами, включая Богданова, сборник «Очерки по философии марксизма», который как раз и стала поводом для написания Лениным своей работы «Материализм и эмпириокритицизм». И именно Суворова за его понимание некоего вселенского равнове-

<sup>12</sup> Ильенков Э.В. Ленинская диалектика и метафизика позитивизма. М.: Политиздат, 1980. С. 74–75.

<sup>13</sup> Там же. С. 75.

сия критикует Ленин<sup>14</sup>. У Богданова же равновесие – это смена противоречий, то есть динамичная система. Например, мальчик вырос и стал юношей. В какой-то момент привычное равновесие нарушается в угоду ассимиляции и прогресса, но вскоре опять сменяется равновесием, уже другим по своей сути<sup>15</sup>. Если бы все вернулось к прежней форме, система бы деградировала, поэтому она не статична, а предполагает смену состояний.

Однако, со слов Ильенкова, не равновесие – главная проблема махизма<sup>16</sup>. Наибольшую антипатию философа махизм приобретает за второй важный аспект своей теории – экономия. Если обратиться к Маху, который является автором этого определения, то мы увидим, что экономия мышления – это научный метод, при котором достаточным является точное описание опыта, без объяснения закономерностей внутри. Это в некоторой степени можно сравнить с бритвой Оккама, но в махизме экономия мышления – это не только главный научный принцип, но и особая черта человеческого организма – потребность в самосохранении и приспособлении к окружающей среде.

Далее Ильенков почти полностью цитирует критику Ленина, ссылаясь на те же отрывки из статьи Суворова. Нас больше интересует, что и Ленин, и Ильенков в этом смысле говорят про Богданова. Резюмируя критику обоих, можно сказать, что они усматривают во всем терминологическом аппарате Богданова «пустословие» и бессмыслицу, которую можно применить к чему угодно.

Экономия повсюду, везде и на всем: и экономия денег, и экономия усилий мысли, и (помните Марс?) экономия страданий жертв истребительной войны. В таком “обобщенно-философском” смысле термин “экономия” превращается в простой ярлык, который можно спокойно навешивать на любое явление, на любой процесс, нимало не заботясь об исследовании этого конкретного явления и процесса<sup>17</sup>.

Ленин также обвиняет Богданова в попытках экстраполировать естественнонаучные и технические термины на социальные феномены<sup>18</sup>. По мнению революционера, такие вещи как классовая борьба, экономика, революция не могут рассматриваться через призму биологических понятий, что и пытается навязать Богданов. Этот момент стоит запомнить, потому

---

<sup>14</sup> Ленин В.И. Полное собрание сочинений: в 55 т. Изд. 5-е. М.: Гос. изд-во полит. лит., 1968. Т. 18. Материализм и эмпириокритицизм. С. 352–355.

<sup>15</sup> Богданов А.А. Эмпириомонизм. Статьи по философии. М.: Республика, 2003. С. 55.

<sup>16</sup> Ильенков Э.В. Ленинская диалектика и метафизика позитивизма. М.: Политиздат, 1980. С. 79.

<sup>17</sup> Там же. С. 78.

<sup>18</sup> Ленин В.И. Полное собрание сочинений: в 55 т. Изд. 5-е. М.: Гос. изд-во полит. лит., 1968. Т. 18. Материализм и эмпириокритицизм. С. 348.

что потом он станет одной из ключевых причин, почему Ильенков доходит в своих рассуждениях до технократизма.

Третий аспект махизма, который выделяет Эвальд Васильевич, – это специфическая логика, призванная объяснить человеку окружающий мир («организация» у Ильенкова). Есть две категории: «Великий хаос» и «Организирующее начало», где первое – это хаотичная разрозненная картина первого опыта человека, та реальность, которая обрушивается на него при рождении, а второе – мышление, устанавливающее порядок. Таким образом, процесс мышления превращается в эмпирически логическую классификацию, редукцию и описание частей бывшего хаоса, теперь заключенного в границы научных законов:

Этот ограниченный рамками объектной науки тип мышления и разрастается в глазах Богданова в универсальную схему мышления вообще, в схему Логики с большой буквы, а все другие типы и способы мышления начинают представляться как недоразвитые формы данной (эмпирической) логики<sup>19</sup>.

Действительно, в первой книге «Эмпириомонизма» Богданова можно найти объяснение дуализма хаоса и организации. Философ обращается к психическим ощущениям человека. Индивид не может познать хаос, пока тот не станет хотя бы минимально организован, так же как человек не способен уловить все сновидение, а лишь пару размытых образов<sup>20</sup>:

Тут надо устранить возможные недоразумения. В нашем опыте неорганический мир не есть хаос элементов, а ряд определенных пространственно-временных группировок; в нашем познании он превращается даже в стройную систему, объединенную непрерывной закономерностью отношений. Но “в опыте” и “в познании?” – это значит в чьих-либо переживаниях; единство и стройность, непрерывность и закономерность принадлежат именно переживаниям, как организованным комплексам элементов; взятый независимо от этой организованности, взятый “an sich”, неорганический мир есть именно хаос элементов, полное или почти полное безразличие<sup>21</sup>.

Получается, что неорганический мир – это беспорядочный хаос, но как только эти элементы попадают в наше сознание, в наши переживания, они превращаются в опыт, то есть организованные между собой элементы. Ленин с этим в корне не согласен, он сравнивает «хаос» Богданова с некой абстрактной идеей Гегеля, говоря, что идея вне человека невозможна:

<sup>19</sup> Ильенков Э.В. Ленинская диалектика и метафизика позитивизма. М.: Политиздат, 1980. С. 86–87.

<sup>20</sup> Богданов А.А. Эмпириомонизм. Статьи по философии. М.: Республика, 2003. С. 37.

<sup>21</sup> Там же. С. 78.

«По сути дела перед нами здесь не всем знакомые и обычные человеческие ощущения, а какие-то выдуманные, ничьи ощущения, ощущения вообще, ощущения божеские, как божеской стала у Гегеля обыкновенная человеческая идея, раз ее оторвали от человека и от человеческого мозга»<sup>22</sup>.

Заметим, что у Богданова также присутствует дуализм психического и физического опыта человека. Первый хоть и не является хаосом, но далек от организованности как физический. У него есть свой собственный метод организации – ассоциации. Восприятия, представления и стремления собираются в ассоциативные комплексы вокруг одного «я», выраженного наиболее прочным комплексом воспоминаний и чувств<sup>23</sup>. И только уже после психического опыта следует физический, что опять подтверждает идеалистический метод познания – через ощущения. Ленин на это возражает так: физический мир появился задолго до человека, соответственно существование материи первично, поэтому же сознание человека, представленное его мозгом, такая же часть физического мира<sup>24</sup>.

Стремление к организации свойственно не только нашему сознанию, но и самому человеку в целом. Так, Богданов приводит в пример мышление работника, который, проводя все время на заводе, склоняется к восприятию действительности в категориях частей механизма, так же будет поступать и инженер<sup>25</sup>. Это называется специальный опыт.

В «Философии живого опыта» тоже можно найти пассаж про «организацию» как метод познания. Богданов, ссылаясь на Бэкона, предлагает индукцию в качестве инструмента познания<sup>26</sup>. При этом источником знания является опыт, из которого от частного к общему люди выводят научные гипотезы. Этот процесс философ и называет «организацией». Далее этот процесс экстраполируется и на социальные феномены, так как, по мнению Богданова, человечество берет пример любой организующей работы с социального опыта<sup>27</sup>. Соответственно, для людей свойственно собираться в группы и организовывать общую деятельность. И наивысшим, идеальным уровнем организации, является организация людей, имеющих общую жизненную тенденцию, которая не зависит от временных настроений. Таким, например, можно назвать классовую тенденцию к изменению общества, созданию политической партии, профсоюзов и так далее.

<sup>22</sup> Ленин В.И. Полное собрание сочинений: в 55 т. Изд. 5-е. М.: Гос. изд-во полит. лит., 1968. Т. 18. Материализм и эмпириокритицизм. С. 238–239.

<sup>23</sup> Богданов А.А. Эмпириомонизм. Статьи по философии. М.: Республика, 2003. С. 23.

<sup>24</sup> Ленин В.И. Полное собрание сочинений: в 55 т. Изд. 5-е. М.: Гос. изд-во полит. лит., 1968. Т. 18. Материализм и эмпириокритицизм. С. 239.

<sup>25</sup> Богданов А.А. Эмпириомонизм. Статьи по философии. М.: Республика, 2003. С. 179.

<sup>26</sup> Богданов А.А. Философия живого опыта: Популярные очерки: Материализм, эмпириокритицизм, диалектический материализм, эмпириомонизм, наука будущего. СПб.: Тип. М.И.Семенова, 1913. С. 112.

<sup>27</sup> Там же. С. 114.

По мнению Ильенкова, именно мышление инженера-конструктора является наиболее соответствующим такой логике, ведь это его задача – организовывать разобщенные детали, создавать из них систему<sup>28</sup>. И в этой системе люди тоже инструменты, которыми инженер орудует, не задумываясь об их субъектности. Если «организация» – единственный возможный (подходящий) вариант познания реальности, то и распространяется она не только на сферу науки, несмотря на свои, очевидно, технические подходы к анализу, но и на все другие – на социальную, политическую, культурную. И тогда именно инженер-конструктор становится идеальным правителем, ведь его мышление способно упорядочить весь хаос, окружающий человека – неважно космический он или социальный. Как мы уже говорили выше, у инженера есть специальный опыт, в рамках которого он познает реальность, применяя в общественной жизни методы характерные для его профессии.

Здесь и появляется то новшество, которое привносит Ильенков в критику Ленина. Логическим концом совокупности трех аспектов махизма – равновесия, экономии и организации – и, соответственно, философии Богданова как последователя махизма, становится технократизм, власть инженерной интеллигенции.

Философия Богданова поэтому и созвучна, как никакая другая, тем специфическим иллюзиям нашего века, которые получили наименование технократических<sup>29</sup>.

И, действительно, мы видим в «Инженере Мэнни» попытки создания технократии. Главный герой, Мэнни, предлагает марсианам план строительства каналов, который разрешит финансовый кризис и проблему безработицы. И всемарсианское правительство вручает Мэнни не только технические полномочия, а в целом отдает ему в руки всю полноту власти, так как считает, что только так инженер способен осуществить свой грандиозный проект. Получается, что Мэнни становится диктатором, но при этом на власть не уповаешь, она его интересует в меньшей степени. Герой предстает скорее одухотворенным «полубогом», стремящимся к высшей цели. При этом для него социальные проблемы – это технические проблемы<sup>30</sup>.

Почему «полубогом»? Об этом пишет и сам Эвальд Васильевич. Философ считает, что следствие такого максимально рационального подхода к жизни – это неминуемое обожествление техники<sup>31</sup>. Мышление, при котором Машина во всем превосходит человека, и задача науки – создать такую Машину, которая заменит человека, обгонит его своим искусственным интеллектом.

<sup>28</sup> Ильенков Э.В. Ленинская диалектика и метафизика позитивизма. М.: Политиздат, 1980. С. 87.

<sup>29</sup> Там же. С. 87–88.

<sup>30</sup> Там же. С. 95.

<sup>31</sup> Там же.

С подобной точкой зрения Ильенков полемизирует в другой своей работе «Машина и человек, кибернетика и философия», написанной в соавторстве с А.С. Арсеньевым и В.В. Давыдовым. В этой статье технократизм предстает как высшее проявление ошибочной логики, в которой создание искусственного интеллекта является первоочередной целью науки. В таком утопичном будущем уже не инженеры будут управлять государством, а Машина. Сама собой напрашивается параллель с махизмом и идеальной математической логикой, ведь ее высшее проявление может воссоздать, что логично, лишь искусственный интеллект, обошедший человека.

А это – чисто технократическая иллюзия, которая ничуть не лучше и ничуть не умнее, чем иллюзия классических бюрократов<sup>32</sup>.

Философы ищут решение, которое развеяло бы эти иллюзии, и находят его в смещении фокуса с техники на человека как такового. Проблема «человек–машина» преобразуется в проблему «человек–человек», а она в первую очередь социальная, а не техническая. Задача человечества – не создать Машину, которая превзойдет человека, а сделать человека лучше, выше всего того, что было им создано искусственно и успело поработить его.

## Заключение

Из вышесказанного можно вывести стройную картину философии Ильенкова в отношении технократии. У ученого технократизм – это не просто политическая теория или банальное упование на технику и науку, якобы способных решить все проблемы человечества. То, что описано в предыдущем предложении – последняя ступень в развитии характерной для последователей махизма точки зрения. И именно в работах Богданова философ находит первые шаги к построению технократического общества. Из гносеологической теории о познании через организацию и экономию мышления он выводит то, что затем описал Богданов в своей прозе. Можно сказать, что Ленин, чью работу и анализирует Ильенков, обнаружил в утопических историях Богданова рецепцию махизма, а Эвальд Васильевич в свою очередь дополнил это замечанием – то, что описывается в «Красной звезде» и «Инженере Мэнни», является технократическим обществом, а, значит, экстраполяция махизма на политику и социальную сферу неминуемо приведет к технократии.

В этом заключается основное отличие теории Ильенкова от прочих попыток интерпретаций технократизма. Он находит философскую основу технократии в теории познания, в конкретной философии науки. Помимо того, что это более глубокий подход, он также расширяет понятие техно-

---

<sup>32</sup> Арсеньев А.С., Ильенков Э.В., Давыдов В.В. Машина и человек, кибернетика и философия // Ленинская теория отражения и современная наука. М.: Наука, 1966. С. 278.

кратизма, добавляя к практическим политическим задачам и менеджменту целую систему мышления, построенную на своеобразной смеси махизма и богдановской философии.

### Литература

Арсеньев А.С., Ильенков Э.В., Давыдов В.В. Машина и человек, кибернетика и философия // Ленинская теория отражения и современная наука. М.: Наука, 1966. С. 263–284.

Богданов А.А. Эмпириомонизм. Статьи по философии. М.: Республика, 2003.

Богданов А.А. Философия живого опыта: Популярные очерки: Материализм, эмпириокритицизм, диалектический материализм, эмпириомонизм, наука будущего. СПб.: Тип. М. И. Семенова, 1913.

Бурова М.Л. Проблемы философии техники в творчестве Э.В. Ильенкова // Философия и гуманитарные науки в информационном обществе. 2015. № 3. С. 54–64.

Драма советской философии. Эвальд Васильевич Ильенков: (Книга – диалог). М.: ИФРАН, 1997.

Ильенков Э.В. Ленинская диалектика и метафизика позитивизма. М.: Политиздат, 1980.

Ленин В.И. Полное собрание сочинений: в 55 т. Изд. 5-е. М.: Гос. изд-во полит. лит., 1968. Т. 18.

Мах Э. Анализ ощущений и отношение физического к психическому / Пер. с нем. Г.А. Котляр. М.: Территория будущего, 2005.

Мор Т. Утопия; Кампанелла Т. Город Солнца; Бэкон Ф. Новая Атлантида / Пер. с лат. А. Малеина, Ф. Петровского; пер. с англ. З. Александровой. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021.

### References

Arsen'ev A.S., Il'enkov Je.V., Davydov V.V. Mashina i chelovek, kibernetika i filosofija [Machine and Man, Cybernetics and Philosophy], in *Leninskaja teorija otrazhenija i sovremennaja nauka* [Lenin's Theory of Reflection and modern science]. Moscow: Nauka Publ., 1966. P. 263–284 (in Russian).

Bogdanov A.A. *Filosofija zhivogo opyta: Populjarnye ocherki: Materializm, jempiriokriticizm, dialekticheskij materializm, jempiriomonizm, nauka budushhego* [Philosophy of Living Experience: Popular essays: Materialism, empiriocriticism, dialectical materialism, empiriomonism, science of the future]. Saint Petersburg: Tipografija M.I. Semenova Publ., 1913 (in Russian).

Bogdanov A.A. *Empiriomonizm. Stat'i po filosofii* [Empiriomonism. Articles on philosophy]. Moscow: RespublikacPubl., 2003 (in Russian).

Burova M.L. Problemy filosofii tehniki v tvorchestve Je.V. Il'enкова [Problems of philosophy of technology in the work of E.V. Ilyenkov]. *Filosofija i gumanitarnye*



*nauki v informacionnom obshhestve*. 2015. N. 3. P. 54–64 (in Russian).

*Drama sovetskoj filosofii. Eval'd Vasil'evich Il'enkov: (Kniga – dialog)* [The drama of Soviet philosophy. Eval'd Vasil'evich Il'enkov: (Book – dialog)]. Moscow: IFRAN Publ., 1997 (in Russian).

Il'enkov E.V. *Leninskaja dialektika i metafizika pozitivizma* [Lenin's Dialectics and Metaphysics of Positivism.]. Moscow: Politizdat Publ., 1980 (in Russian).

Lenin V.I. *Polnoe sobranie sochinenij* [Collected works]. 5th ed. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo politicheskoy literatury Publ., 1968. Vol. 18 (in Russian).

Mach E. *Analiz oshhushhenij i otnoshenie fizicheskogo k psihicheskomu* [The analysis of sensations, and the relation of the physical to the psychical], transl. from Germ. by G.A. Kotljars. Moscow: Territorija budushhego Publ., 2005. (in Russian).

More T. *Utopija* [Utopia]; Campanella T. *Gorod Solnca* [La città del Sole]; Bacon F. *Novaja Atlantida* [New Atlantis], transl. from Latin A. Malein, F. Petrovskiy; trans. from Eng. Z. Aleksandrova. Saint Petersburg: Azbuka, Azbuka-Attikus Publ., 2021 (in Russian).

## The Technocratic Project of the Future and its Criticism by E.V. Ilyenkov

**Maria Dynkina**, student, National Research University “Higher School of Economics” (Moscow), [madynkina@edu.hse.ru](mailto:madynkina@edu.hse.ru)

“Bogdanov’s novels – “Red Star” and “Engineer Manny” – are a utopia realized by us and in our country,” said Evald Vasilyevich Ilyenkov, a Soviet philosopher and a fierce opponent of the idea of technocratism. In his book “Lenin’s Dialectics and Metaphysics of Positivism”, the thinker criticizes the philosophy of A.A. Bogdanov, reflected not only in his numerous scientific works, but also in prose works. In Bogdanov’s peculiar interpretation of machism, Ilyenkov sees a direct path to building a technocratic society. And, according to the philosopher, this is exactly what happened in the Soviet state, named technocratic. This article examines Ilyenkov’s criticism of Bogdanov and other supporters of subjectivism, his approach to analysis. Which categories of Machist theory arouse the philosopher’s greatest antipathy and how are they related to technocracy? – we will have to answer these questions in the course of the article. Thus, we will explore what technocratism is for Evald Vasilyevich, look at this concept from a different angle and only then will we be able to understand why the philosopher was so sure that technocracy had won in the USSR.

**Keywords:** technocratism, machism, dialectical materialism, subjectivism, Ilyenkov, Bogdanov, USSR

**For citation:** Dynkina M.A. (2024) The Technocratic Project of the Future and its Criticism by E.V. Ilyenkov // *Metamorphosis*. Vol. 9. N. 1. P. 44-57.

**Date of receipt:** 14.07.2024.

## Социально-политические идеи Л. Троцкого и Н. Бухарина в контексте глобализации

**Глеб Личевский**, магистр, Белорусский государственный экономический университет (Минск), [llichevsky536@gmail.com](mailto:llichevsky536@gmail.com)

В статье актуализируются социально-политические идеи Л.Д.Троцкого и Н.И. Бухарина в ракурсе глобализационного проекта современности. В этой связи прослеживается концептуальный вектор русского неомарксизма, с характерной ему дилеммой эволюционной и революционной перспективы общественного развития. Эксплицируются аутентичные идеи мыслителей в аспекте полемики о социалистическом типе общественного устройства. Автором подчеркивается эвристический потенциал теории перманентной революции Л.Д. Троцкого, который характеризуется транспозицией материально-практических факторов общественного развития на духовно-рефлексивную сферу. Анализируется проект философии организации Н.И. Бухарина, коррелирующая с принципом равновесного развития природной и социальной среды в фокусе эстетической деятельности. Как результат, обнаруживается, что идейное наследие марксизма-ленинизма выявляет острый запрос в переработке с учетом вышеизложенных концепций: ввиду, во-первых, выхолащивания идей В.И. Ленина под эгидой сталинизма, а во-вторых, практической несводимости материалистической парадигмы к социально-политическим реалиям второй половины XX и XXI вв. Делается вывод о несравненной адекватности идей мыслителей современной социально-политической повестке, выражающей как кризис глобализма и ценностных ориентаций *Rax Americana*, так и эскалацию турбулентности в международных отношениях.

**Ключевые слова:** капитализм, социализм, перманентная революция, система и среда, глобализация, культура

**Для цитирования:** *Личевский Г.А.* Социально-политические идеи Л. Троцкого и Н. Бухарина в контексте глобализации // Метаморфозис. 2024. Т. 9. № 1. С. 58-67.

**Дата поступления:** 16.07.2024.

Выступив одним из ключевых тематических векторов неклассической философии, марксистская мысль обнаружила разные способы своей адаптации к социально-политическим реалиям ряда европейских и неевропейских государств XX века. Предпосылки для пересмотра идей К. Маркса обнаруживаются двойственными. С одной стороны, прослеживалась непродуктивность холистической интерпретации общества и его экономиче-

ских институтов, что привело к актуализации интереса к культурологическим факторам исторического развития со стороны ряда исследователей (А. Грамши, Т. Адорно, В. Беньямин). С другой – В.И. Ленин, Д. Лукач, Л.Д. Троцкий, Н.И. Бухарин осуществили разработку диалектико-материалистической методологии, характерной чертой которой на рубеже веков выступил отказ от строгой фиксации субъект-объектных отношений, а также синтез категории «субъект» с идеологическими констелляциями его деятельности (В.И. Ленин, Д. Лукач, Л.Д. Троцкий, Н.И. Бухарин). При этом, преимущественно среди русских социал-демократов, осуществлялась разработка вариативных сценариев социальной революции, которая учитывала принцип самобытности разных национальных государств и отсылала к перспективе построения социализма немарксистским путем (Г.В. Плеханов, Ю.О. Мартов, П.Б. Аксельрод, П.Б. Струве). Как результат, разработка идей К. Маркса в вышеозначенной плоскости представила собой основания для становления неомарксистской парадигмы. В свою очередь, систематизация наработок в области гносеологических и социологических аспектов неомарксизма оказалась представлена именами В.И. Ленина, Л.Д. Троцкого и Н.И. Бухарина.

В данном случае ключевым предметом полемики в среде неомарксистских мыслителей выступил анализ исторических характеристик тех государств, которые оказались сопричастны Интернационалу – организации марксистского толка, которая объединяла западных и русских мыслителей. Однако, как указывает П. Андерсон, отсутствие консенсуса насчет судьбы национальных государств по итогам Первой Мировой Войны среди западных мыслителей привело к расколу марксистского блока и, соответственно, кризису революционной теории<sup>1</sup>. В этой связи инерция мирового капитализма, выраженная в империалистической фазе его интеграции, представила собой плодотворную почву для становления «русского марксизма».

Немаловажно отметить, что идейное выражение это течение получило не только в рамках кризиса европейских революций конца XIX- начала XX вв., но также в связи с развитием естественнонаучных исследований указанного периода. Так, на фоне открытий в биологии, физике и психологии, стало очевидным, что «когнитивный фон» социального субъекта представляет собой не только, по Ф. Энгельсу, отражение насущной практики, но вместе с тем учитывает мировоззренческий горизонт этого субъекта. Разработки такого подхода обрели сущностное выражение в философии В.И. Ленина («Материализм и эмпириокритицизм») и получили развитие со стороны Л.Д. Троцкого и Н.И. Бухарина. В методологическом плане эти идеи выступили предтечей постнеклассического типа рациональности (в

---

<sup>1</sup> Андерсон П. Размышления о западном марксизме; На путях исторического материализма / пер. с англ. изд-ва «Интер-Версо». М.: Интер-Версо, 1991. С. 34.

частности, концепта фаллибилизма), а в социально-политическом – ознаменовали отказ от радикализма марксистской теории и обращение к плюралистической интерпретации исторического процесса.

При этом, если гносеологический срез теории В.И. Ленина выступил вполне адекватным и даже прогностическим в контексте европейских наук начала XX века, то ее социально-политический фон очень скоро выявил необходимость в пересмотре. Основания этого прослеживаются в противоречивом характере идей Г. Гегеля и К. Маркса и их адаптации В. Лениным как попытке абсолютизировать исторический процесс и эксплицировать его движущие силы. Так, согласно немецким мыслителям, важнейшим критерием прогресса выступает стремление к свободе, что инспирирует специфический тип исторического самосознания. Проходя разные фазы в своем развитии, подобное самосознание в конечном счете влечет за собой переход к социализму как человекоразмерному общественному устройству. В этом, как указывает Т.И. Ойзерман, прослеживается фундаментальное теоретическое значение марксистской теории, которое, тем не менее, не всегда оказывается созвучным социально-политической практике<sup>2</sup>.

Подобная коллизия и легла в основание теории В.И. Ленина: обращаясь к глобально-исторической экспертизе, мыслитель отказывался от стадильной интерпретации исторического процесса, абсолютизируя таким образом его переходный момент – «инобытие» социума как концентрацию прогрессивного сознания в форме революционного насилия и его носителей – «профессиональных революционеров». При этом были дополнены представления К. Маркса и Ф. Энгельса о замыкающем этапе социального развития как последовательном отмирании государства. По В.И. Ленину это отмирание следовало «ускорить» и полагать как первичный модус революционного действия: «Если государство есть продукт непримиримости классовых противоречий, то явно, что освобождение угнетенного класса невозможно ... без уничтожения того аппарата государственной власти, который создан господствующим классом»<sup>3</sup>. Именно этот аспект ленинских идей получил критическую оценку со стороны Н.И. Бухарина и Л.Д. Троцкого – мыслителей, стремившихся опосредовать обогащение концептуального аппарата марксизма категориями «воли», «сознания» и «деятельности» социального субъекта вне учета его партийно-классовой принадлежности.

В атмосфере русских революций 1905 и 1917-го гг. среди революционных теоретиков назрел вопрос о предпосылках перехода к социалистическому обществу без достаточных экономических предпосылок. Обнаружилась также необходимость в концептуализации отличной от К. Маркса социальной оптики, позволяющей преодолеть ловушку «антигуманизма»

<sup>2</sup> Ойзерман Т.И. Избранные труды: в 5 т. / под ред. И. Т. Касавина. М.: Наука, 2014. Т. 2. С. 249–250.

<sup>3</sup> Ленин В.И. Государство и революция. М.: АСТ, 2020. С. 4.

марксистской теории. И поскольку противоречия капитализма в данном случае не были выражены в полной мере, а постулаты марксизма западного образца не подтвердился на практике, возрос интерес к анализу социодуховных детерминант социальной революции. В этом ключе определяющей ее категорией выступили психические характеристики субъекта, его опыт, а также специфическая «формовка» этого опыта в форме деятельности.

Важно отметить, что подобный тематический переход оказался обусловлен реакцией мыслителей на идеи Ф. Ницше (Л.Д. Троцкий) и прагматизм У. Джемса (Н.И. Бухарин). Так, Л. Троцкий позитивно расценивает негативистскую компоненту учения немецкого философа, выраженную в радикальном отказе от существующих ценностей, но вместе с тем констатирует, что идеи мыслителя не могут быть рассмотрены вне буржуазного контекста: «Единственный путь к правильному изъяснению и освещению ницшеанской философии, это - анализ общественной почвы, породившей этот сложный социальный продукт»<sup>4</sup>. В результате, согласно А.А. Гусейнову, «сверхчеловеку» в философии Л.Д. Троцкого противопоставляется фигура революционера, как единственного носителя подлинно критического сознания в истории<sup>5</sup>. Сама история же в этом случае понимается как «открытая» практической деятельности материя в целокупности своих физических и психических импликаций. По Н.И. Бухарину же и аксиологическая, и прагматическая проблематика выражают собой неправомерное забвение принципа исторической, то есть материальной изменчивости, итогом чему является формирование «алогической», то есть спекулятивной философии<sup>6</sup>. Как результат, анализ ценностных факторов социального развития получил со стороны мыслителей деятельную оснастку и отсылал к отказу от спекулятивных догм традиционной морали. В итоге, воззрения Л.Д. Троцкого и Н.И. Бухарина репрезентировали проекты «перманентной революции» и «организационной философии».

Краеугольным камнем этих проектов выступил отказ от сакрализации исторического процесса и обращение к конкретным характеристикам общества «в настоящий момент». Однако если Л.Д. Троцкий полагал эти характеристики отражением социально-политического устройства и, соответственно, стремился эксплицировать их объективную природу, то Н.И. Бухарин, наоборот, обращался к анализу этико-эстетического отношения социального субъекта к действительности как культуры<sup>7</sup>. Важно отметить: в

<sup>4</sup> Троцкий Л.Д. Кое-что о философии сверхчеловека. [Электронный ресурс] URL: <https://nietzsche.ru/look/century/trotski> (Дата обращения: 29.08.2024).

<sup>5</sup> Гусейнов А.А. Этика Троцкого, или о важнейшем моральном уроке октябрьской революции и советского социального эксперимента // Вестник прикладной этики. 2018. №51. С. 96.

<sup>6</sup> Бухарин Н.И. Проблемы теории и практики социализма. М.: Политиздат, 1989. С. 358.

<sup>7</sup> Там же. С. 184–185.

обоих случаях общество понималось как идеологический субстрат, однако социальный субъект в этом случае обнаруживал свою деятельную природу.

Так, если согласно К. Марксу, условием самосознания себя как прогрессивного актора выступает экстраполяция социального угнетения/ отчуждения на экономическом уровне, то в понимании мыслителей таким выступает культурное переживание человеком себя и своих интересов в рамках социальной, но не обязательно классовой группы. Важнейшим критерием социально-политической рефлексии на данном уровне выступило отношение между Я и Другим, причем это Я полагалось изначально целостным, нежели фрагментированным в духе аутентичного марксизма. В этом прослеживается оригинальность идей мыслителей и новизна их подходов: предусматривая отказ от гипостазирования субъекта как продукта идеологических отношений, концепции Л.Д. Троцкого и Н.И. Бухарина апеллировали к представлению о возможности построения социализма в разрезе культурной практики. Идеология же в этом случае понималась как в первую очередь «политический фон» общества и выступала закономерным продуктом его развития. Таким образом, прослеживался отказ от унификации марксистской мысли, а также развитие категорий человека и его духовного самоопределения в революционной теории.

Тем не менее, пафос доктрин мыслителей предстал двойственным и учитывал разбежку между эволюционной и революционной перспективой социализма. По Н.И. Бухарину, синтезировавшему идеи А.А. Богданова и Г.В. Плеханова, социализм представлял собой естественный результат общественного развития вообще, как соответствие теоретических и практических аспектов его деятельности – самосознания субъекта и объекта. В понимании Л.Д. Троцкого же подобное развитие следовало подвергнуть корректировке в форме «позиционной атаки» на культурные и экономические институты общества вплоть до преодоления любых противоречий<sup>8</sup>.

Важную роль в этом аспекте сыграла полемика мыслителей с провозвестником европейского неомарксизма – А. Грамши, согласно идеям которого условием позитивных общественных преобразований выступает политическая пропаганда как инструмент развенчания буржуазного мировоззрения. В этом контексте также прослеживался синтез субъективных и объективных факторов революционной теории с сохранением, впрочем, разночтений в их трактовке. Так, по А. Грамши, приоритетом облекается именно субъект и его самосознание: «всякий человек развивает некоторую интеллектуальную деятельность, является «философом», художником, ценителем искусства, разделяет определенное мировоззрение, имеет определенную сознательную линию морального поведения, следовательно,

---

<sup>8</sup> Greene D.E. Trotsky and Gramsci on Revolutionary Strategy. *leftvoice.org* [Electronic resource] URL: <https://www.leftvoice.org/trotsky-and-gramsci-on-revolutionary-strategy> (Date of access: 20.05.2024). P. 15.

играет определенную роль в поддержании или в изменении мировоззрения»<sup>9</sup>. По Л.Д. Троцкому же первичными выступают экономические, объективные характеристики, как своеобразная субстанция революционного мироощущения. Условием революции же выступает демонтаж буржуазного уклада как некоей ценностно-нормативной модели в рамках отдельно взятого общества как естественно-исторический процесс: «Социалистическая революция начинается на национальной почве ... С этой точки зрения национальная революция не является самодовлеющим целым: она лишь звено интернациональной цепи»<sup>10</sup>. Таким образом, в контексте общемировой тенденции к преодолению социальных антагонизмов страны-пионеры капитализма лишаются своего первенства и, наоборот, требуют «прививки революции» со стороны не-буржуазных государств.

Точка зрения Н.И. Бухарина на этом фоне выражала «срединный путь» неомарксистской полемики: отказываясь от субстанциального подхода, мыслитель указывал на необходимость в признании исторической ценности существующего общественного уклада, выражающую баланс между положительным и отрицательным равновесием общества, его системой и средой<sup>11</sup>.

Здесь стоит отметить, что не только идеи А. Грамши оказались созвучны взглядам Н.И. Бухарина и Л.Д. Троцкого. Так, к примеру, весьма подробному рассмотрению наследие К. Маркса подверглось в трудах мыслителей Франкфуртской школы (Т. Адорно, М. Хоркхаймер, В. Беньямин), итогом чему выступила разработка проекта «Негативной диалектики», нацеленной на реабилитацию эстетического субъекта. Также прослеживался отказ от концепта социальной революции, как и любых форм тотализации рационального мышления. Однако очень скоро в истории обнаружилось расхождение теории франкфуртцев с социально-политической практикой, характеризующейся фактической непродуктивностью эстетического подхода в рамках социального развития. В этой связи идеи русских мыслителей обнаруживают свою несравненную адекватность, несмотря на их негласное забвение в среде европейских интеллектуалов.

Именно в этом ключе представляется возможным рассмотреть проекции идей Н.И. Бухарина и Л.Д. Троцкого в приложении к международному капитализму XX века, а также общественным реалиям этого периода. Поскольку к этапу 1960-ых гг. в неомарксистской теории наблюдался кризис, связанный с окончательным выхолащиванием трансцендентального пласта революционного проекта в форме массовой культуры, в ее рамках сформир-

<sup>9</sup> Грамши А. Тюремные тетради [Электронный ресурс] URL: <http://www.civisbook.ru/files/File/Gramshi,tetrad.pdf> (Дата обращения: 19.05.2024). С. 330.

<sup>10</sup> Троцкий Л.Д. Перманентная революция. М.: Изд-во Rugram, 2021. С.4.

<sup>11</sup> Бухарин Н.И. Теория исторического материализма. Популярный учебник марксистской социологии. М.: Вече, 2008. С. 75–76.

ровался запрос в пересмотре архитектоники общества и принципов его развития. В этой связи оформились как радикально-марксистские движения (критика «репрессивной цивилизации» Г. Маркузе и «общества спектакля» Г. Дебора), так и проекты, нацеленные на отказ от революционной трактовки исторического развития и рассмотрение продуктивных аспектов капитализма (К. Поппер, Ю. Хабермас, частично У. Бек и Д. Белл). Стоит отметить, что и в первом, и во втором случае прослеживался концептуальный отказ от плюралистической интерпретации общественного развития, что ознаменовало становление глобального капиталистического мировоззрения по европейским и американским лекалам как отражение идеологии Просвещения в форме глобализации. В свою очередь, несмотря на попытки актуализировать идеи Л.Д. Троцкого и Н.И. Бухарина в форме сперва 4-го, а затем 5-го Интернационала рабочих, полноценного признания воззрения мыслителей не получили ввиду их иллюзорной близости идеологии сталинизма.

В то же время анализ сущностных характеристик идеи русских мыслителей показывает не только близость идеям европейского марксизма, но также демонстрирует их оригинальность. Так, учитывая окончательное становление мирового капитализма и возрастание его репрессивных модулей, актуальным предстал запрос в разработке плюралистического подхода к социальному развитию. Подобный запрос оказался обусловлен как возрастанием социокультурного отчуждения, так и эскалаций милитаризма в международных отношениях. Не менее значимой предпосылкой для развития альтерглобалистского подхода в данном случае выступил постколониальный дискурс и итоговый запрос в отказе от моноцентрической модели мирового развития.

В этом ключе важным представляется обратить внимание на идейную близость концепций Л.Д. Троцкого и Н.И. Бухарина мир-системному анализу И. Валлерстайна, а также взглядам В.Л. Иноземцева («Расколота цивилизация»). В рамках этих подходов анализу подвергается не столько общая проблематика капитализма, сколько специфика его социально-политических проекций в форме множественных очагов мировой цивилизации. В этой связи представления Л.Д. Троцкого и Н.И. Бухарина о естественно-историческом пути возникновения социализма как отражения не только глобального капитализма, но также культуры множественных субъектов-обществ выражают собой как позитивный сценарий преодоления общественной рациональности репрессивного типа, так и предтечу парадигмы культурного многообразия современности.

Таким образом, становится возможным зафиксировать концептуальную значимость идей Л.Д. Троцкого и Н.И. Бухарина в контексте глобализации. В первом случае важную роль играет отказ от ленинских представлений о «насаждаемом извне» способе достижения социальных преобра-



зований и артикуляция их небуржуазного модуса. Во втором же – акцентирование социодуховной уникальности каждого общества и отказ от абсолютизации марксистской модели исторического развития. Стоит отметить, что авторами также предусматривалось развертывание гуманистических представлений о социальном субъекте, итогом чему выступил фактическое признание переменных путей социальной эмансипации.

Конечно, нельзя не упомянуть, что взгляды мыслителей хранят несколько рудиментарный отпечаток холизма марксистской модели, что, впрочем, компенсируется их отказом от абсолютизации европейского сценария общественного развития. На этом фоне возможным становится обнаружить концептуальное сходство идей Л.Д. Троцкого и Н. Бухарина социально-политической проблематике современности, в рамках которой эрозия ценностных ориентаций европейской рациональности в форме идеологии *Rax Americana*, как и вообще утилитарного мировосприятия, требует разработки рациональности нового типа. Детерминанты подобной рациональности выступают комплексным феноменом и отсылают к формированию целостного, системного мировоззрения в рамках социально-политической турбулентности в международных отношениях. Однако ее фундамент учитывает не только геополитическую, но вместе с тем мировоззренческую рефлексию, как предпосылку для преодоления экологического кризиса в современности, и в конечном счете обустройства человеческого сожительства в планетарном масштабе – обществе XXI века.

## Литература

*Андерсон П.* Размышления о западном марксизме; На путях исторического материализма / пер. с англ. изд-ва «Интер-Версо». М.: Интер-Версо, 1991.

*Бухарин Н.И.* Теория исторического материализма. Популярный учебник марксистской социологии. М.: Вече, 2008.

*Бухарин Н.И.* Проблемы теории и практики социализма. М.: Политиздат, 1989.

*Грамши А.* Тюремные тетради [Электронный ресурс] URL: <http://www.civisbook.ru/files/File/Gramshi,tetradi.pdf> (Дата обращения: 19.05.2024).

*Гусейнов А.А.* Этика Троцкого, или о важнейшем моральном уроке октябрьской революции и советского социального эксперимента // Вестник прикладной этики. 2018. №51. С. 94–111.

*Ленин В.И.* Государство и революция М.: АСТ, 2020.

*Ойзерман Т.И.* Избранные труды: в 5 т. / под ред. И. Т. Касавина. М.: Наука, 2014. Т. 2.

*Троцкий Л.Д.* Кое-что о философии сверхчеловека. [Электронный ресурс] URL: <https://nietzsche.ru/look/century/trotsky> (Дата обращения: 29.08.2024).

*Троцкий Л.Д.* Перманентная революция. М.: Изд-во Rugram, 2021.

## References

Anderson P. *Razmyshlenija o zapadnom marksizme; Na putjah istoricheskogo materializma* [Considerations on Western Marxism. In the tracks of Historical Materialism], transl. from eng. by Inter-Verso. Moscow: Inter-Verso Publ., 1991 (in Russian).

Buharin N.I. *Teorija istoricheskogo materializma. Populjarnyj uchebnik marksistkoj sociologii* [Theory of historical materialism. A popular Textbook of Marxist Sociology]. Moscow: Veche Publ., 2008 (in Russian).

Buharin N.I. *Problemy teorii i praktiki socializma* [Problems of Theory and Practice of Socialism]. Moscow: Politizdat Publ., 1989 (in Russian).

Gramshi A. Tjurementnye tetradi [Quaderni del carcere]. *Civisbook.ru* [Electronic resource] URL: <https://www.civisbook.ru/files/File/Gramshi%2Ctetradi.pdf> (Date of access: 19.05.2024) (In Russian).

Greene D.E. Trotsky and Gramsci on Revolutionary Strategy. *leftvoice.org* [Electronic resource] URL: <https://www.leftvoice.org/trotsky-and-gramsci-on-revolutionary-strategy> (Date of access: 20.05.2024).

Guseinov A.A. Etika Trockogo, ili o vazhnejshem moral'nom uroke oktjabr'skoj revoljucii i sovetskogo social'nogo jeksperimenta [Trotsky's Ethics, or about the most important moral lesson of the October Revolution and the Soviet Social experiment]. *Vedomosti prikladnoj jetiki*. 2018. N. 51. P. 94–111 (in Russian).

Lenin V.I. *Gosudarstvo i revoljucija* [The state and revolution]. Moscow: AST Publ., 2020 (in Russian).

Ojzerman T.I. *Izbrannye trudy: v 5 t.* [Selected Works in 5 vols.] ed. by I.T. Kasavin. Moscow: Nauka Publ., 2014. Vol. 2 (in Russian).

Trotskiy L.D. Koe-chto o filosofii sverhchloveka [Something about philosophy of superman]. *nietzsche.ru* [Electronic resource] URL: <https://nietzsche.ru/look/century/trotski> (Date of access: 29.08.2024) (in Russian).

Trotskiy L.D. *Permanentnaya revoluciya* [Permanent revolution]. Moscow: Rugram Publ., 2021 (in Russian).

## Socio-political Ideas of L. Trotsky and N. Bukharin in the Context of Globalization

**Gleb Lichevsky**, master, Belarussian state economical university (Minsk),  
llichevsky536@gmail.com

The article actualizes the socio-political ideas of L. Trotsky and N. Bukharin in the context of the globalization project of modernity, revealing conceptual closeness to the ideas of the thinkers. In this regard, the conceptual vector of Russian neo-Marxism is traced, with its characteristic dilemma of the evolutionary and revolutionary perspective of social development. The authentic ideas of the thinkers are explicated in the aspect of the polemics about the socialist type of social structure. The author emphasizes the heuristic potential of L. Trotsky's theory of permanent revolution, which is characterized by the transposition of material and practical factors of social development to the spiritual and reflexive sphere. The project of the philosophy of organization of N. Bukharin is analyzed, correlating with the principle of balanced development of the natural and social environment in the focus of aesthetic activity. As a result, it is discovered that the ideological legacy of Marxism-Leninism reveals an acute demand for revision taking into account the above concepts: in view of, firstly, the emasculation of V. Lenin's ideas under the auspices of Stalinism, and secondly, the practical irreducibility of the materialistic paradigm to the socio-political realities of the second half of the 20th and 21st centuries. A conclusion is made about the incomparable adequacy of the ideas of thinkers to the modern socio-political agenda, expressing both the crisis of globalism and the value orientations of Pax Americana, and the escalation of turbulence in international relations.

**Keywords:** capitalism, socialism, permanent revolution, system and environment, globalization, culture

**For citation:** Lichevsky G.A. (2024) Socio-political Ideas of L. Trotsky and N. Bukharin in the Context of Globalization // *Metamorphosis*. Vol. 9. N. 1. P. 58-67.

**Date of receipt:** 16.07.2024.

## Этические идеи Л. Залусского и Т. Биллевица в контексте развития белорусской этической мысли XVII столетия

**Полина Навицкая**, студент, Белорусский государственный университет (Минск),  
polina.navitskaya@mail.ru

Статья посвящена особенностям развития белорусской этической мысли в XVII столетии, выявленным на основе сравнительного анализа трудов Л. Залусского и Т. Биллевица. Цель исследования – выявить специфику их этических идей и связь с развитием европейской философской мысли. В XVII столетии философия приобретает статус серьезной профессиональной дисциплины. В белорусском философском наследии выделяются не только социально-политические, религиозно-конфессиональные и национальные проблемы. Белорусским мыслителям было присуще особое внимание к вопросам морали, как отдельного индивида, так и общества. Ими инициировалось закрепление за этикой статуса особой учебной дисциплины и анализ нравственных отношений в рамках практической философии, которая называлась «философией моральной», или «учением о нравах». Идейным вдохновителем создания собственного морального учения Л. Залусского и Т. Биллевица послужил Аристотель: они использовали аристотелевскую дифференциацию на теоретическую и практическую философию, в рамках которой было осуществлено исследование этики как главной науки о человеке в противовес наукам о природе и наукам о способах познания. Оба мыслителя полагали философию полезной для воспитания личных и общественных добродетелей.

**Ключевые слова:** Л. Залусский, Т. Биллевиц, практическая философия, теоретическая философия, практическая мудрость, этика, мораль, бытие человека

**Для цитирования:** *Навицкая П.С.* Этические идеи Л. Залусского и Т. Биллевица в контексте развития белорусской этической мысли XVII столетия // *Метаморфозис.* 2024. Т. 9. № 1. С. 68-77.

**Дата поступления:** 30.07.2024.

Философская мысль Беларуси представляет собой многогранный феномен, на развитие которого оказали влияние различные факторы: Запад и Восток, полилингвизм, совокупность различных институциональных форм духовной мысли, пограничье и неустойчивость территориальных границ. Обращение к культурному наследию позволяет проследить трансформацию тех проблем, которые актуальны для Беларуси в настоящее время.

В белорусском философском наследии выделяются не только социально-политические, религиозно-конфессиональные и национальные проблемы, но и вопросы морали, как отдельного гражданина, так и всего общества. Как сейчас, так и раньше этика представляется значимым и главенствующим направлением в развитии белорусской культуры и образования.

«История философской мысли Беларуси – это традиция, которая занимает почти тысячу лет и распадается на три больших исторических периода: X–XV вв., XVI – середина XVIII вв., и от второй половины XVIII в. до наших дней»<sup>1</sup>. Несмотря на существование нескольких этапов конструирования белорусской философии, имевшей отличительные черты на каждом из них, именно XVII столетие представляется показательным в постановке нравственных вопросов и разрешении моральных дилемм.

Традиционно в истории белорусского Возрождения исследователи выделяют три периода:

1) Философская и общественно-политическая мысль раннего Возрождения (первая половина XVI в.) – период становления ренессансно-гуманистического миропонимания;

2) философская и общественно-политическая мысль зрелого Возрождения (вторая половина XVI в.) – пересмотр традиционных религиозных, философских, социальных концепций, формирование элементов правового сознания, обоснование идей религиозно-философского рационализма, свободомыслия и естественного права;

3) философская мысль позднего белорусского Возрождения и контрреформации (конец XVI – XVII в.) – сфера религиозно-философских и нравственных проблем.

В XVII ст. развитие белорусской философской мысли ознаменовалось социально-политическими, духовными, культурными и образовательными изменениями. Для философской традиции Беларуси этого времени была характерна не только работа со средневековым наследием, но и рецепция античных идей: платонизма, аристотелизма, стоицизма и эпикуреизма. Преимущественно на базе античной культуры сформировался новый мировоззренческий уклад, который нашел свое воплощение в философии и социально-политических, образовательных практиках. В частности, в XVII веке особенно активно развивалось направление, связанное с изучением работ Аристотеля, всевозможными интерпретациями и модификациями его этических, политических и метафизических идей. На трудах Аристотеля базировалось изучение логики (законов и форм человеческого мышления), метафизики (духовных объектов), физики (материальных объектов) и этики (ценностей).

---

<sup>1</sup> Легчилин А.А., Бобков И.М. Белорусская философская традиция: история и современность // Философские науки. 2016. № 7. С. 30.

Большой интерес для белорусских мыслителей представляло учение Аристотеля о добродетелях. «Аристотелевское учение о добродетелях отражает древнее предположение о том, что человек обладает уже упомянутой выше позитивной экзистенцией и если мы остаемся верными собственной этической сущности, то процветаем»<sup>2</sup>. По мнению философа, добродетель – это положительное нравственное качество человека, эти качества «существуют в нас не от природы и не вопреки природе, но приобрести их для нас естественно, а благодаря приучению мы в них совершенствуемся»<sup>3</sup>.

Добродетель всегда занимает срединное положение между двумя крайностями: с одной стороны, избытком, а с другой, – недостатком. Мера и выбор этих добродетелей определяется самим человеком, и, несомненно, счастлив тот человек, который следует «золотой середине». «Учение Аристотеля скорее связано с рационализмом человеческого мышления как способом разумного познания мира, нежели с прагматизмом, который стремится объяснить человеку, что в основе его действий должен лежать принцип “полезности”»<sup>4</sup>.

В этот же период на территории современной Беларуси расширяется сеть учебных учреждений, формируется определенный учебный план и программа обучения. Также возникают полноценные философские трактаты, которые использовались в качестве учебных пособий. В сфере образования философия конституируется как одна из ведущих дисциплин и становится весьма востребованной, как в преподавании, так и в изучении (наряду с филологическими науками). «Философию понимали как универсальное знание, основанное на рациональных способах познания. Все философские дисциплины в зависимости от цели делили на теоретические и практические»<sup>5</sup>.

В целом, можно говорить о становлении в Беларуси XVII века серьезной профессиональной философии, которая имела четкую архитектуру, системность и совокупность содержательно определенных положений, являлась одной из главных дисциплин в учебных заведениях. Основные темы обучения были связаны с проблемами логики, теоретической и практической философии, что требовало «...освобождения философии, этики и политических наук из теологических рамок»<sup>6</sup>. Следует отметить, что дифференциация философской проблематики и методологии была перенята

<sup>2</sup> Рунаев Р.Ю., Диденко О.Н. Учение Аристотеля о добродетелях и его социальные перспективы. *Logos et Praxis*. 2019. № 4. С. 120.

<sup>3</sup> *Аристотель*. Никомахова этика. Сочинения. В 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1983. С. 78.

<sup>4</sup> Рунаев Р.Ю., Диденко О.Н. Указ. соч. С. 122.

<sup>5</sup> Подокшин С.А. Памятники философской мысли Белоруссии XVII – первой половины XVIII в. Мн.: Навука і тэхніка, 1991. С. 18.

<sup>6</sup> Кутузова Н.А. Социально-философская и этическая мысль Беларуси первой половины XVII в.: автореферат дис. ... кандидата философских наук: 09.00.03. Минск, 1996. С. 1.

белорусскими деятелями от Аристотеля, который и был автором классификации наук на теоретические и практические.

Тем не менее, лидирующим направлением в развитии белорусской философии стала именно практическая философия, занятая обсуждением всевозможных этических проблем того времени. Ее зарождение и впоследствии распространение было обусловлено гуманистической традицией (в частности, ценностями эпохи Возрождения) и увлечением мыслителей антропологической проблематикой.

Основная характеристика человека в этот период сменяется с религиозного созерцания на активное творческое и рефлексивное начало, выраженное в стремлении понять себя, бытие и те социально-политические коллизии, которые были присущи тому времени. «Со временем под влиянием идейных тенденций Возрождения все чаще возникают попытки решить проблему предмета философии в гуманистическом аспекте, когда на первый план выдвигаются науки о человеке и обществе»<sup>7</sup>. Поэтому именно человек являл собой одновременно и главную проблему, и главный предмет философского размышления.

В рамках практической философии основное внимание было сосредоточено на этике как «моральной философии» и как дисциплине о нравственном совершенствовании человека и общества. Этические проблемы были связаны также с происхождением морали и нравственных отношений, духовной свободой и ответственностью, дифференциацией добродетельного и порочного. И прежде всего – с практическим воплощением нравственных постулатов.

Главными представителями этического направления философствования в XVII в. были Л. Залусский и Т. Билевич. Цель настоящего исследования – выявить специфику их этических идей в контексте развития белорусской этической мысли XVII в., установить их связь с философской мыслью в Европе.

Среди научных исследований, посвященных изучению социокультурного, историко-философского и этического наследия XVII века, следует отметить работы белорусских философов С. А. Подокшина, Е. О. Подолинской, Н. А. Кутузовой, И. М. Бобкова и А. А. Легчилина.

### Практическая философия Л. Залусского

Лука Залусский, один из именитых белорусских мыслителей XVII ст., известен, прежде всего, по своему сборнику «Общая философия...». Он представляет собой лекционный курс по философии, который Залусский прочел в Виленском университете в период 1638–1640 гг.

<sup>7</sup> Подокшин С.А. Указ. соч. С. 19.

Архитектоника курса была выстроена согласно аристотелевскому делению на «практическую философию» и «теоретическую философию». «Практическая философия» включала следующие дисциплины: этику, экономику и политику. «Теоретическая» же, в свою очередь, логику, натуральную философию и метафизику.

Тем не менее, несмотря на преемственность по отношению к аристотелизму (на первом месте в классификации наук Аристотеля стояла метафизика), Залусский отдавал предпочтение философии практической, фокусом которой были проблемы нравственного, социального и политического характера.

Наивысшая из наук, на его взгляд, – это этика, поскольку именно она посвящена нравственному воспитанию человека. «Людьми мы рождаемся, добрыми же становимся благодаря познанию добродетели и упражнению в ней...»<sup>8</sup>. Отсюда трансформировалось понимание им философии: философия была не столько теоретической наукой о мудрости, сколько наставницей в нравах.

По мнению Л. Залусского, счастье – это высшее благо, путь к которому возможен только обретением добродетели. Однако зачастую достижение этой цели осуществляется порочными, злыми средствами. «Только ради одного того, что кажется благом, люди всякие дела совершают, при этом мало различая, в самом ли деле это является благом или благом только кажется»<sup>9</sup>.

Счастье не есть некая статичная идея или же образ, достижение счастья предполагает неустанное моральное совершенствование. Быть счастливым – значит, всегда действовать добродетельно; «...для того, чтобы быть совершенно счастливыми, мы должны хорошо жить до тех пор, пока живем»<sup>10</sup>. Путь к счастью, по которому можно идти в течение всего человеческого существования, заключается в благородных поступках.

Добродетель, согласно Л. Залусскому, есть естественная и «деятельная способность к добру»<sup>11</sup>. Он дифференцирует ее на интеллектуальную и моральную. Первая – интеллектуальная – предполагает наставничество мудрого в воспитании нравов младшего. «Чтобы достичь ее, тебе нужен, прежде всего, Наставник, которому ты с большим доверием вверил заботу о себе»<sup>12</sup>. Главная цель этой добродетели заключается в достижении человеком истины. Моральная же добродетель – свойство, приобретенное усилиями самого человека, которое состоит в следовании середине. «Есть мера в вещах, есть определенные пределы, вне которых не может быть ничего

<sup>8</sup> Подокшин С.А. Указ. соч. С. 94.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же. С. 96.

<sup>11</sup> Там же. С. 97.

<sup>12</sup> Там же.



истинного»<sup>13</sup>. Уклонение или несоблюдение этой середины может привести к пороку.

Среди двух видов добродетели Л. Залусский отдает предпочтение именно моральной, поскольку она универсальна и включает в себе безусловное благо. Без наличия моральной добродетели человек не вправе называть или считать себя истинно хорошим человеком.

### Понятие добродетели в моральной философии Т. Биллевича

Автором сочинения «Философия рациональная, натуральная и моральная в трех частях» является белорусский мыслитель Теодор Биллевич. Данная работа является магистерской диссертацией, которую Биллевич написал и издал, будучи в Вильно.

Интересно, что мыслитель считает философию не просто наукой о мышлении и рацио, а наукой о ценностях и добродетелях, продолжая традицию Л. Залусского и в то же время следуя этическим идеям Аристотеля. Причем, согласно Т. Биллевичу, польза и актуальность философского знания обнаруживается не только в индивидуальном воспитании и нравственном совершенствовании отдельной личности, но и в делах общественных, коллективных; «...занятие ею в лицах воспитывает мужей не только мудрых, но также добропорядочных, праведных и преданных благу родины»<sup>14</sup>.

Для Биллевича, как и для Залусского, приоритетна воспитательная функция философии и ее статус морального учения. Так же, как и Аристотель, Биллевич настаивает на умении властвовать, прежде всего, над собой, нежели над другими. При этом именно первое умение является залогом свершения второго. «Добродетели человеку от природы врождены, но не совершенно и полно, и потому природа каждому человеку дала стремление к нравственному добру; совершенство же они приобретают в действии и упражнении, и потому они называются приобретенными»<sup>15</sup>.

Добродетели – справедливость, мужество и умеренность – уравнивают человеческие страсти наряду с волей. Воля, по мнению Т. Биллевича, выполняет регулятивную и воспитательную функцию человеческих чувств и вожделений: «так и узда добродетели не на волю, а на чувственное желание должна быть наброшена»<sup>16</sup>.

Если же следование добродетели предполагает срединный путь и избежание двух крайностей, то порок обнаруживается, либо в излишке, либо недостатке. Вместе с тем именно человек ответствен за выбор пути добродетельного или порочного. «Порок противоположен добродетели как тьма

<sup>13</sup> Подокшин С.А. Указ. соч. С. 98.

<sup>14</sup> Там же. С. 156.

<sup>15</sup> Там же. С. 158.

<sup>16</sup> Там же. С. 159.

свету: он является свойством приобретенным, удаляющим от середины, в которой заключается добродетель...»<sup>17</sup>.

В свою очередь, благоразумие, как определяет его Т. Биллевич, является добродетелью не только моральной, но и интеллектуальной – это своего рода критерий или норма, с которыми согласовывается человеческий поступок. «После того как намечена цель, благоразумие первым делом исследует средства, т.е. рассматривает их, затем принимает решение о том, какое средство является более подходящим, избирает его и, наконец, руководит волей, чтобы избранное осуществилось...»<sup>18</sup>.

Пороки, которые противоположны благоразумию, – хитрость, обман и коварство – препятствуют выбору правдивых и честных поступков. И благоразумен тот человек, который не стремится ни к хитрости, ни к коварству при достижении собственных целей.

Следуя Аристотелю, Т. Биллевич разделяет справедливость на два вида: общую и частную. Общая, как и следует из наименования, относится ко благу какой-либо общности или коллектива и регулируется посредством закона. Частная же затрагивает интересы только отдельных лиц. Так или иначе, и общая справедливость, и частная предполагают наличие человеческих взаимоотношений и ее осуществление невозможно без их присутствия. Единственный крайний порок, противостоящий справедливости, – это несправедливость, которая всегда выступает против закона.

Мужество, или стойкость, являет собой качество не телесное (физическое), как может показаться, а прежде всего нравственное. Мужество проявляется в критических ситуациях, когда человек способен вытерпеть неблагоприятные условия. Не страх или отвага должны двигать человеком, а стойкость (терпение) как золотая середина между ними. И, наконец, «... умеренность является особой добродетелью <...> которая имеет дело с ограничением чувственных наслаждений и страданий...»<sup>19</sup>. Она способствует, на взгляд Т. Биллевича, укрощению эффектов и просветлению рассудка. Ведь аффекты «...общие и нам, и животным, то более всего противны разумной природе...»<sup>20</sup>. Для Т. Биллевича было важно нравственное совершенствование человека, которое заключалось в воспитании указанных добродетелей.

## Заключение

Таким образом, в результате исследования можно сделать следующие выводы:

1) для развития философской мысли Беларуси XVII ст. было присуще обращение не только к социальным, политическим и религиозным про-

<sup>17</sup> Подокишин С.А. Указ. соч. С. 159.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Там же. С. 161.

<sup>20</sup> Там же.

блемам, но и к вопросам нравственного облика человека – этика занимала приоритетное положение среди других наук и имела практикоориентированный характер;

2) белорусские мыслители – Л. Залусский и Т. Билевич – избрали предметом своего этического размышления человека и воспитание в нем добродетелей;

3) связь белорусской этики с развитием европейской философской мысли проявилась в огромном влиянии Аристотеля, как на общее понимание практической философии, так и на трактовку проблемы добродетелей;

4) для этической белорусской мысли было свойственно внимание к проблеме человека и человеческого бытия, решение которой виделось в моральном совершенствовании, поиске счастья и добродетели.

### Литература

*Аристотель*. Никомахова этика // Сочинения. В 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1983. С. 53–293.

*Кутузова Н.А.* Социально-философская и этическая мысль Беларуси первой половины XVII в.: автореферат дис. ... кандидата философских наук: 09.00.03. Минск, 1996.

*Легчилин А.А., Бобков И.М.* Белорусская философская традиция: история и современность // Философские науки. 2016. № 7. С. 29–38.

*Падалінская А. А.* Рэцэпцыя арыстацэлізму ў філасофскай і грамадска-палітычнай думцы Беларусі эпохі Адраджэння: аўтарэферат дысертацыі ... кандыдата філасофскіх наук: 09.00.03. Мінск, 2011.

*Падалінская А.А.* Філасофская думка Беларусі ў эпоху Адраджэння: дыялог філасофскіх традыцый / Философские исследования: сборник научных трудов. 2017. Вып. 4. С. 69–83.

*Подокшин С.А.* Памятники философской мысли Белоруссии XVII – первой половины XVIII в. Мн.: Наука і тэхніка, 1991.

*Подокшин С.А.* Философская мысль эпохи Возрождения в Белоруссии: От Ф. Скорины до Симеона Полоцкого / АН БССР, Ин-т философии и права. Минск: Наука і тэхніка, 1990.

*Рунаев Р.Ю., Диденко О.Н.* Учение Аристотеля о добродетелях и его социальные перспективы // Logos et Praxis. 2019. № 4. С. 118–124.

### References

Aristotle. *Nikomachova etika* [Nicomachean ethics], in *Sochinenija. V 4 t. T. 4.* [Works in 4 vols. Vol. 4] Moscow: Mysl' Publ., 1983. P. 53–293 (in Russian).

*Kutuzova N.A. Social'no-filosofskaja i jeticheskaja mysľ Belarusi pervoj poloviny XVII v.: avtoreferat dis. ... kandidata filosofskih nauk: 09.00.03.* [Sociophilosophical and ethical thought of Belarus in the first half of the XVII century:

abstract of the dissertation of the Candidate of Philosophical sciences: 09.00.03.] Minsk, 1996. 21 s. (in Russian).

Legchilin A.A., Bobkov I.M. Belorusskaja filozofskaja tradicija: istorija i sovremennost' [The Belarusian Philosophical tradition: history and modernity]. *Filosofskie nauki*. 2016. N. 7. P. 29–38 (in Russian).

Padalinskaja A.A. *Rjecjepcyja arystacelizmu ŭ fylasofskaj i gramadska-palitychnaj dumcy Belarusi jepohi Adradzhjennja: aŭtarjeferat dysertacyi ... kandydata filozofskih nauk: 09.00.03.* [Reception of Aristotelianism in the philosophical and socio-political thought of Renaissance Belarus: abstract of the dissertation... Candidate of Philosophical Sciences: 09.00.03.] Minsk, 2011 (in Belarusian language).

Padalinskaja A.A. Filozofskaja dumka Belarusi ŭ jepohu Adradzhjennja: dyjalog filozofskih tradycyj [Philosophical thought of Belarus in the Renaissance: a dialogue of philosophical traditions]. *Filosofskie issledovanija: sbornik nauchnyh trudov*. 2017. N. 4. P. 69–83 (in Belarusian language).

Podokshin S.A. *Pamjatniki filozofskoj mysli Belorussii XVII – pervoj poloviny XVIII v.* [Monuments of philosophical thought of Belarus of the XVII – first half of the XVIII century.] Minsk: Navuka i tjehnika Publ., 1991 (in Russian).

Podokshin S.A. *Filozofskaja mysl' jepohi Vozrozhdenija v Belorussii: Ot F. Skoriny do Simeona Polockogo* [Philosophical Thought of the Renaissance in Belarus: From F. Skoriny to Simeon Polotsky]. AN BSSR, In-t filozofii i prava. Minsk: Navuka i tjehnika Publ., 1990 (in Russian).

Runaev R.Yu., Didenko O.N. Uchenie Aristotelja o dobrodeteljah i ego social'nye perspektivy [Aristotle's Doctrine of the Virtues and its social perspectives]. *Logos et Praxis*. 2019. N. 4. P. 118–124 (in Russian).

## Ethical Ideas of L. Zaluski and T. Bilevich in the Context of the Development of Belarusian Ethical Thought in the 17th Century

**Polina Navitskaya**, student, Belarusian State University (Minsk),  
polina.navitskaya@mail.ru

The article is devoted to the peculiarities of the development of Belarusian ethical thought in the 17th century, revealed on the basis of a comparative analysis of the works of L. Zaluski and T. Bilevich. The aim of the study is to reveal the specificity of their ethical ideas and their connection with the development of European philosophical thought. In the 17th century philosophy acquired the status of a serious professional discipline. The Belarusian philosophical heritage emphasizes not only socio-political, religious-confessional and national problems. At the same time Belarusian thinkers paid special attention to the issues of morality of both individual and society. They initiated the consolidation of ethics as a special academic discipline and the analysis of moral relations within the framework of practical philosophy, which was called “moral philosophy” or “doctrine of morals”. L. Zaluski and T. Bilewicz were inspired by Aristotle to create their own moral doctrine: they used the Aristotelian differentiation into theoretical and practical philosophy, which included the study of ethics as the main science of man as opposed to the sciences of nature and the sciences of cognition. Both thinkers believed philosophy to be useful for education of personal and social virtues.

**Keywords:** L. Zaluski, T. Bilewicz, practical philosophy, theoretical philosophy, practical wisdom, ethics, morality, human being

**For citation:** Navitskaya P.S. (2024) The Ethical Ideas of L. Zalussky and T. Billevich in the context of the Development of Belarusian Ethical Thought of the XVII Century // *Metamorphosis*. Vol. 9. N. 1. P. 68-77.

**Date of receipt:** 30.07.2024.

## Город становится ближе Москва в творчестве Евгения Куманькова

**Никита Покровский**, доктор социологических наук, профессор, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), prokrovsky@hse.ru

Статья посвящена памяти художника Евгения Ивановича Куманькова, его творчеству, истории Москвы и нашему общему прошлому. Студенты и преподаватели НИУ ВШЭ прошли по маршруту, составленному из некоторых «точек Куманькова», чтобы исследовать современный облик московских улочек, однажды запечатленных в полотнах мастера, и определить, чем являются картины Евгения Ивановича – артефактами ушедшей эпохи или зеркалом сегодняшнего дня. Евгений Иванович Куманьков широко известен как художник-урбанист. В течение всей своей жизни он создавал уникальную по своим художественным и историческим масштабам живописную и графическую летопись Москвы как города и архитектурного памятника.

**Ключевые слова:** Евгений Куманьков, Москва, город, память, история, графика

**Для цитирования:** Покровский Н.Е. Город становится ближе. Москва в творчестве Евгения Куманькова // Метаморфозис. 2024. Т. 9. № 1. С. 78-91.

**Дата поступления:** 13.09.2024.

### Введение

Мы хотим начать статью с небольшого рассказа о жизни художника.

Евгений Иванович Куманьков (29 февраля 1920, Смоленск – 12 марта 2012, Москва) – выдающийся советский и российский художник-график, художник-постановщик. Народный художник РСФСР (1981). Он родился в Смоленске в скромной семье железнодорожного служащего и учительницы начальной школы. В школьные годы посещал художественную школу и неожиданно для всех поступил 1939 году на только что открытый в Москве художественный факультет ВГИКа, который был заветной мечтой для многих молодых талантов.

В 1941 году Евгений Куманьков, будучи студентом третьего курса ВГИКа, ушел с институтским ополчением на фронт. В пешем порядке профессора и студенты института выдвигались в направлении вяземского котла. Боевая подготовка ополченцев проходила на марше. В районе его родного Смоленска и Вязьмы студенты были отозваны в Москву для продолжения



Портрет отца. Работа А.В. Куманькова

учебы. Профессора остались на линии фронта. Сегодня их имена высечены в мраморе в стенах ВГИКа.

После окончания института в 1945 году Куманькова сразу же приглашают на работу на «Мосфильм» – «фабрику грёз» советской эпохи. Молодой выпускник вскоре становится художником-постановщиком, то есть от-

ветственным за изобразительный образ кинофильма, включая декорации, костюмы, формирование кадра (вместе с оператором-постановщиком и режиссером). За плечами Куманькова работа над всеми любимыми фильмами «Садко», «Илья Муромец», «Капитанская дочка», «Мёртвые души», «Война и мир» (не осуществлено), «Метель» (музыка Г.В. Свиридова), «12 стульев», «Иван Васильевич меняет профессию» (советский блокбастер всех времен и народов), «Инкогнито из Петербурга», «Не может быть!» и др.

С 1974 года Куманьков – главный художник Академического Малого театра, автор декораций и костюмов к многим спектаклям, включая «Царь Фёдор Иоаннович», «Царь Борис», «Горе от ума», «Русские люди», «Любовь Яровая», «Дети Ванюшина», «Господа Головлёвы» и др. Для спектаклей и фильмов Куманькова характерны особое влияние русской реалистической школы в декорационном искусстве и пиетет по отношению к наследию русской классики.

Автор серий работ «По городам мира», «Санкт-Петербург – Ленинград – Санкт-Петербург», «По волжским городам», «Деревья» и др. Художественное наследие Е.И. Куманькова насчитывает более четырех тысяч единиц хранения завершённых произведений.

Московские работы Куманькова находятся в собраниях ведущих музеев России и за рубежом, изданы в альбомах, в частности, «Москва... как много в этом звуке...» (1978), «Воспоминания» (1998), «Москва... Святая родина моя» (2006). Эскизы декораций и костюмов к фильму «Война и мир» находятся в Музее Л.Н. Толстого «Ясная Поляна». На протяжении многих лет Евгений Куманьков неоднократно выступал в прессе в защиту исторического и архитектурного единства столицы.

В последние годы выставки московской серии работ художника прошли в Государственном музее А.С. Пушкина, в Музее Москвы, в Союзе кинематографистов России-Доме кино, в художественных музеях Новгорода, Набережных Челны, Тулы и других городов.

Творческое наследие Евгения Куманькова велико. Основные собрания произведений живописных и графических художника находятся в Государ-

ственном музее А.С. Пушкина в Москве, Государственном историко-архитектурном, художественном и ландшафтном музее-заповеднике «Царицыно», а также в десятках художественных музеев в России и за рубежом (США), в частных коллекциях.

И все же в наши дни при всей многогранности наследия Куманькова особое внимание привлекает воплощенный им лирический портрет Москвы 1960-2000 годов.

Читаем в «Воспоминаниях» художника:

...Не помню, при каких обстоятельствах это произошло, но хорошо знаю год – 1959. В Хрущевском переулке, на том месте, где теперь стоит маловыразительный куб посольства Люксембурга, я однажды разглядел одинокий флигелек, затаившийся во дворе, эдакую усадьбу столетней примерно давности на фоне кирпичного брандмауэра более поздней поры. Обнаружил ее – и вздрогнул: вот оно. Настоящее... Этот угольный рисунок на серой бумаге с легкой подсветкой пастелью – цел, он много раз выставлялся. По сути, он и стал началом моей многолетней, многотрудной и очень увлекательной работы, длящейся по сию пору...

Уникальность художественного видения Куманькова, несомненно, состоит в необычайной одухотворенности его городских пейзажей. В каждом доме – историческом и современном – художник видел жизнь человеческого духа его обитателей. Дома и улицы Арбата и Хамовников без преувеличения живут всей полнотой исторической памяти поколений. За каждым поворотом переулка, в тиши скверов и в уюте дворики возникают немые тени ушедших предков. Здесь талант Куманькова-пейзажиста сочетается с его недюжинным творческим воображением художника кино и театра, за плечами которого десятки спектаклей и кинофильмов первого ряда отечественного сценического и экранного искусства. Многие городские пейзажи Куманькова переходили в декорации спектаклей, а в «точках Куманькова» на Арбате и в Хамовниках снимались натурные сцены кинофильмов.

Надо быть объективным. В живописных и графических произведениях Куманькова радость от встречи с прошлым сочеталась с горечью незаслуженных и неправомерных утрат архитектурных памятников, утрат, обедняющих жизнь. Ибо прикосновение к местам памяти в искусстве и в жизни имеет огромный феноменологический смысл, оно воссоздает в нашем сознании уверенность в себе и будит надежду: «Я не один в этом мире. Я часть потока истории, окруженный моими предками и современниками». И все это передает художник. И делает он это ненавязчиво, деликатно, словно предлагая свой внутренний мир, но одновременно испытывая своего рода сдержанность художественного высказывания.

И вновь обратимся к мысли самого художника:



...Как не пытаюсь, не могу объяснить мое пристрастие к городскому пейзажу, его истоки. Помню лишь одно: чем дальше, тем острее и острее я стал чувствовать и понимать, что дом – это не просто строение, что он – след человека, его биографии, его душа, его отголосок, память о нем, наконец. Что дома не похожи один на другой, и чем больше их непохожесть, тем они любопытнее. Дома несут в себе характеры, биографии, неуловимые особенности, нравы, принадлежности. Наблюдать эти особенности и любоваться ими так же интересно, как наблюдать человеческие лица. А «лица» старых домов интересны особенно, так как они несут на себе отпечатки большого и сложного опыта, необыкновенных судеб и особой непохожести.

В 1986 году художник публикует в газете «Правда» статью «Ради будущего», в которой достаточно остро поднимает тему сохранности историко-архитектурного наследия Москвы. Эта публикация привлекла внимание широких кругов общественности и отозвалась эхом в высших государственных сферах. Можно сказать, впервые был столь остро поставлен вопрос о необходимости сделать все возможное для сохранения памятников живого наследия. Да, именно «живого наследия», ибо автор воспринимает город не столько как собрание архитектурных форм, сколько как память о прошлом ради нашего будущего.

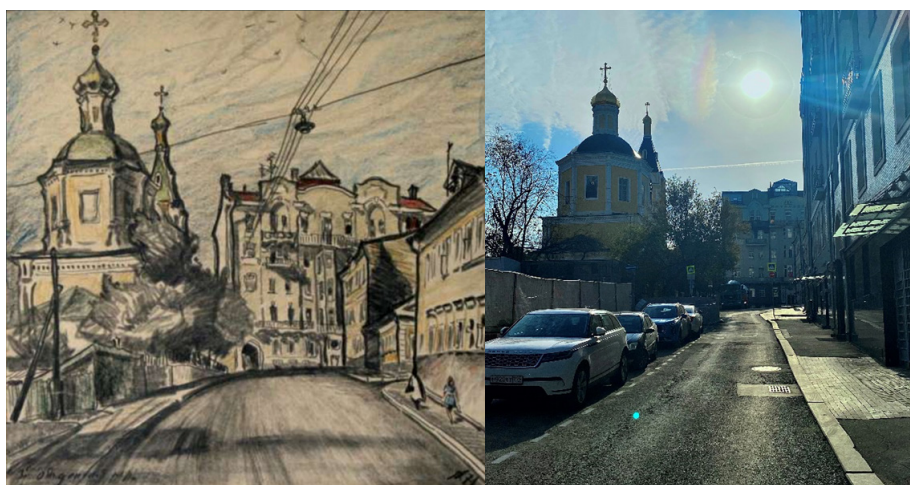
И сегодня звучат более чем актуально слова Е.И. Куманькова:

Я рано понял, что город – не просто скопление домов, улиц, площадей, магистралей, но он тоже след человеческой деятельности, ее отражение, зеркало человека, отпечаток его души, его привязанностей, симпатий и антипатий. Хороший город должен запоминаться, а для того, чтобы он запомнился, он должен быть отмечен особыми приметами, быть единственным в своем роде, – неповторим. Чем он ярче запоминается, тем он интереснее содержанием, тем щедрее делится сокровенным с нами, обогащая и усложняя наш мир, приумножая сокровища нашей души...

В наши дни наследие Евгения Ивановича Куманькова привлекает внимание не только ценителей московской старины, краеведов и историков изобразительного искусства, но в первую очередь студенческой молодежи, Организованные в программу «Город. Память. Художник» студенты МГУ, НИУ ВШЭ, Иняза, РГСУ и других вузов участвуют в своеобразных квестах (экспедициях) по «точкам Куманькова» в Москве. По работам художника они находят конкретные локации, ставшие предметом художественного вдохновения Куманькова, анализируют «среду обитания» достопримечательного памятника прошлого, реконструируют свое современное восприятие и видение как художественного произведения, так и его историко-архитектурного прообраза в городе наших дней.

Художник, будучи величайшим лириком, между тем никогда не тяготел к умильным и ласковым «картинкам прошлого», которые в наши дни заполняют художественные выставки и открыточные публикации. Его искусство исповедально и в высшей степени искренно. Оно абсолютно чуждо потаканиям вульгарным чувствам, «работе на публику» и на ожидания заказчиков, кто бы ими ни был. Так было в стародавние советские времена, этих же принципов художник придерживался и в новые времена вплоть до своей смерти. В этом смысле восприятие и осмысление наследия Куманькова не терпит поверхностного скольжения взглядом. Оно вызывает к сопереживанию и взаимному осмыслению исторической реальности. А это труд и отнюдь не простой. Завершим этот рассказ поэтическими строками Николая Заболоцкого:

Не позволяй душе лениться!  
 Чтоб в ступе воду не толочь,  
 Душа обязана трудиться  
 И день и ночь, и день и ночь!



3-й Обыденский переулок (1971-2024)

Вся жизнь Евгения Ивановича Куманькова была исполнена творческого горения. И этот прометеев огонь неравнодушия, заботы о будущем, любви к прошлому он передает в своих работах молодым поколениям.

С середины 1960-х годов и до последних дней жизни художник практически ежедневно ранним утром, с первыми троллейбусами уходил в город и погружался в среду исторических кварталов Москвы. В итоге рождались карандашные и пастельные графические листы, полотна, написанные темперой, число которых необычайно велико. Это был каждодневный и методический труд, исполненный любви к старине, городу. Это был художественный метод самовыражения внутреннего мира автора через создание бесконечного полотна Москвы. Для городских пейзажей Куманькова характерны

лиричность, особая одухотворенность, романтичность восприятия истории. Московские работы Куманькова (особенно виды Арбата, Хамовников, Таганки и других старых районов столицы) составляют ценнейшую коллекцию, насчитывающую сотни живописных полотен, пастелей, рисунков. К тому же Куманьков автор серий работ «По городам мира», «Санкт-Петербург – Ленинград – Санкт-Петербург», «По волжским городам» и других. Художественное наследие Е.И. Куманькова насчитывает более четырех тысяч единиц хранения законченных произведений.

Первой «точкой Куманькова» в нашем исследовании стал 3-й Обыденский переулок. Небольшую улочку в центре Москвы, расположенную напротив Храма Христа Спасителя, Евгений Куманьков изобразил тихой и спокойной – такой, какой ее видел сам художник.

Обыденский храм, возвышающийся среди жилых домов, определил не только топонимику места, но и его восприятие горожанами. Куманьков в своей картине слегка изменил облик уличного пейзажа, запечатлев не сухую «констатацию реальности», а живую историю места и времени, несущих отпечаток его собственных чувств.

Если на современной фотографии Обыденского переулочка заметна отстраненность зданий друг от друга, обособленное расположение храма и домов, то на картине перед нами встает цельный образ улицы, архитектура которой соединена, как живой организм, а пространство не разбито на отдельные фрагменты.

Перспектива, с которой Куманьков изобразил переулок, уникальна – ракурс, выбранный художником, делает дома парящими над улицей, возвышает их над привычной городской суетой. Вместе с «перестановкой зданий» этот прием позволяет Евгению Куманькову визуализировать духовный лик города, который проявился в одной из тихих, едва заметных улочек.

Сегодняшний вид переулочка, стесненный рядами машин и строительных заграждений, не позволяет в полной мере ощутить дух, судьбу места – он унифицирует улицу в ряду других мест Москвы. Работа Куманькова, напротив, передает ту чистую, недоступную ныне картину безмятежной и вневременной красоты, которую запечатлел более полувека назад художник.



Савельевский (Пожарский) переулок (1971-2024)

Недалеко от Обыденского переулочка располагается другой «герой» творчества Куманькова – Савельевский, а с 1993 года Пожарский переулок. Местом притяжения выступает главный дом городской усадьбы, из внутреннего дворика которого открывается вид на близлежащую Ильинскую церковь и купола Храма Христа Спасителя.

Судьба Савельевского переулочка, зарисованного художником, уникальна – в отличие от многих московских мест, он не претерпел архитектурных перестроений с момента написания картины, сменилось лишь название улицы. Многие здания были отреставрированы, а ветхую деревянную ограду заменили на красивый, оббитый плющом, кованный забор.

Единственной утратой можно считать несколько деревьев, вырубленных во время реставрационных работ. В остальном переулок стал только краше – тот же уют и чистота, уединенность и свежесть. Вероятно, сам Евгений Куманьков был бы рад тому, что некоторые из его картин содержат по-прежнему актуальный образ настоящего, а не безвозвратно утерянного прошлого.



Большой Афанасьевский переулок (1971-2024)

К северу от нетронутого новым строительством Пожарского переулочка находится Большой Афанасьевский переулок. В своей картине 1971 года Евгению Куманькову удалось передать контраст между маленькими деревянными домами и большим доходным домом А.М. Юкина, который усиливают величественные деревья.

По прошествии лет улица претерпела изменения – исчезли аккуратные домики с резными фасадами, на их месте «выросла» школа. Большие деревья, однако, уцелели, создавая импровизированную границу между революционным домом №33 и школой советской постройки.

Не обошли изменения стороной и внешний вид большого дома №33 – помимо нового цвета, стены дома были украшены портретом Михаила Афанасьевича Булгакова и изображением кота Бегемота – одного из самых колоритных персонажей бессмертного романа «Мастер и Маргарита».

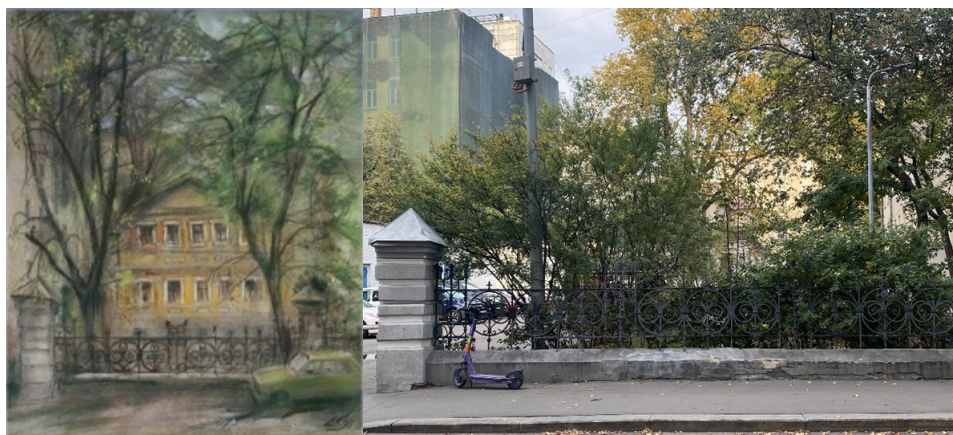


Граффити появилось в сентябре 2014 года в рамках городского проекта уличного искусства «Наследие».

Доходный дом сохранил в своем облике память о прежних временах – например, отреставрирован фасадный декор (фигуры Геракла в капителях) времен Российской империи. Помимо портрета Булгакова на стенах можно обнаружить мемориальные знаки в память жертв сталинских репрессий, живших в этом доме.

Заметна разница между искусством и былью: если на картине Куманькова доходный дом выглядит молчаливым «истуканом» на фоне соседних домишек, то в жизни отреставрированное здание являет собой «живой» культурный объект, сочетающий в себе и историческую, и эстетическую ценность, связывающий поколения.

Еще одним московским местом, получившим отражение в картинах Евгения Куманькова, является Воротниковский переулок, примыкающий к Садово-Триумфальной улице в Тверском районе. Картина, написанная на рубеже веков (1999 год), представляет собой изображение старого дома, аккуратно вписанного в городскую среду.



Воротниковский переулок (1999-2024)

Кажется, что деревья с обеих сторон «прирастают» к дому, становятся его частью. Своей кроной они будто создают купол над домиком, в то время как стволы деревьев «опираются» на симметричные декоративные элементы ограды, приводя в равновесие архитектуру улицы.

К сожалению, сегодня эта «точка Куманькова» исчезла с лица Москвы – дом был снесен, а на его месте появилась ничем не примечательная дет-

ская площадка, скрытая густой растительностью. Единственным напоминанием о былом облике этой части переулка служит сохранившаяся пара деревьев, по-прежнему образующих арку – но уже не для жителей старого дома, а для пешеходов.

Забор, гармонично вписанный художником в его городской пейзаж, в жизни оказался блеклым, оторванным от близлежащих строений элементом. В ходе прогулок по Воротниковскому переулку выяснилось, что Евгений Куманьков в своей картине «доработал» внешний вид улицы, «уравновесив» одинокий столб ограды его «близнецом», расположенным напротив другой стороны дома.

В одном из своих интервью художник заметил, что хочет своими работами запечатлеть и тем самым спасти Москву, подверженную быстрым и кардинальным изменениям, от забвения собственной истории. Быть может, авторская «трансформация реальности» является не только художественным инструментом, но и своеобразным эстетическим ответом Евгения Ивановича на перестройку города, часто принимающую причудливые, а порой и безобразные формы.



Печатников переулоч (1971-2024)

Следующей «точкой Куманькова» стал Печатников переулоч – место, страницы истории которого полны неожиданных сюжетов. Разновременная застройка улицы складывалась в удивительно гармоничный градостроительный ансамбль – один из самых живописных, поэтичных, теплых уголков старой Москвы.

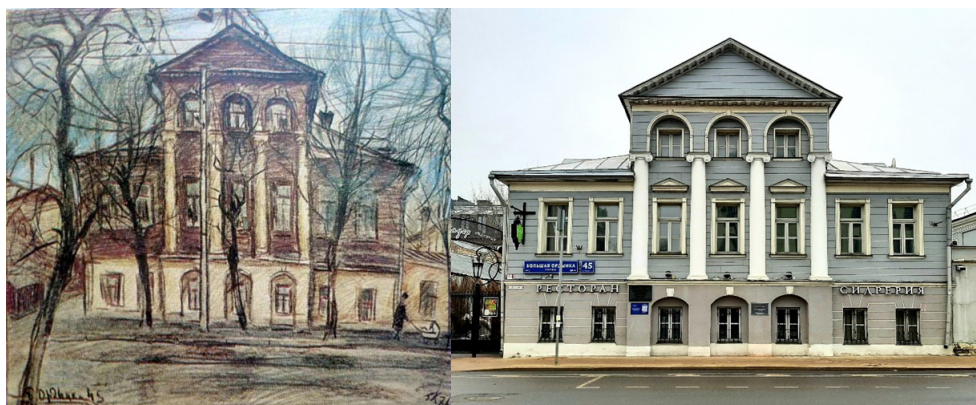
С конца XVI века в этом районе жили печатники – мастера Печатного двора, первой московской типографии в Китай-городе. В Печатниковом переулочке в 1695 году была выстроена Успенская церковь Пресвятой Богородицы, именуемая также «церковью в Печатниках». По преданию, именно в этой церкви произошло венчание дряхлого старца с юной девушкой, которое послужило основой для полотна «Неравный брак» кисти В.В. Пукирева.



«Неравный брак», В. Пукирев, 1862 г.

В одном из домов переулка, изображенных Е. Куманьковым на его картине, в советские годы находился «скит» тайного православного монастыря. В нем совершал богослужения Игнатий Лебедев, причисленный к лику святых. Несмотря на значимость здания, в 2008-м году под видом реставрационных работ фасад дома был частично обновлен, в то время как большая часть мемориального корпуса дома (включая помещение «скита») была снесена.

Градостроительные перемены в столице изменили облик Печатникова переулкa в худшую сторону. Большое количество зданий, представлявших историческую ценность, было уничтожено в 2000-е годы, а на их месте выросли безликие бизнес-центры. Спустя полвека картина Куманькова осталась одним из немногих артефактов истории переулкa, который пал жертвой «новостроек».



Большая Ордынка, 45 (1976-2024)

Еще одним домом, получившим отражение в серии картин Евгения Куманькова, является дом городской усадьбы Арсеньевых, находящийся на Большой Ордынке. Здание в стиле ампира было построено в начале XIX века, до пожара 1812 года.

Автор дал своей картине имя «Ветеран», что отражает положение этой усадьбы среди соседних зданий. Сегодня прямо напротив «героя» Куманькова располагаются новые административно-офисные здания, а сама усадьба выкрашена в блеклые оттенки серого. Первый этаж исторического здания занимает испанский ресторан, что является, к сожалению, обычным делом для наших дней.

Деревья, прикрывающие «ветерана» на картине Куманькова, вырублены, пешеходная зона уменьшена в пользу проезжей части – современ-

ность захватывает пространство вокруг, меняет его под свои нужды, но старая усадьба все еще занимает свое место.

Несмотря на грустный, одинокий «характер» здания, автор полотна вселяет в нас надежду: стойкий «ветеран» не сдастся под напором нового мира. А изображенная художником в углу картины женщина с ребенком, вероятно, символизирует будущее поколение, невольно наводя зрителей и самого автора на рассуждения о преемственности поколений – заметят ли «ветерана» или пройдут мимо? Что же будет с ним дальше?



«Рождественка» (1971-2024)

Улица Рождественка находится в самом сердце Москвы, возле Центрального рынка. Несмотря на близость к оживленному бульвару, улица немногочисленна – горожане нечасто заходят сюда по делам. Однако для прогулок Рождественка подходит как нельзя лучше – пестрая старинная застройка, включающая в себя церкви и монастыри, располагает к неспешному размышлению, недоступному в условиях быстрой мегаполисной жизни.

Евгений Куманков в своей картине сумел отразить главное достоинство улицы – крутую, уходящую вдаль и этим «зовущую» за собой дорогу. Вместе с камерной атмосферой она делает улицу «оазисом» безмятежности среди городской суеты. Художник, в свойственной ему манере, немного меняет реальный вид улицы: уплотняет застройку, превращая ее в цельную, протяженную архитектурную линию, играет с положением зданий.

Интересно, что для лучшего изображения церкви Евгения Херсонесского Куманков «удалил» с улицы пару деревьев, крона которых в жизни скрывает стену Рождественского монастыря. В это же время на картине присутствуют провода и фонарные столбы, которые выглядят инородными элементами в исторической застройке. Евгений Иванович перенес на бумагу не только подлинную красоту Рождественки, но и современные ему «достижения цивилизации», мешающие восприятию улицы.

Сегодня, приходя к этой «точке Куманкова», мы не увидим сети из проводов, растянутой над улицей – на смену ей пришел другой атрибут со-



временности – стоянка для автомобилей. Безусловно, колонна машин искажает красоту пространства, портит его облик – теперь прикоснуться к чистой архитектуре и истории места, не отвлекаясь на проезжающий транспорт, возможно только при созерцании полотна Куманькова. Но одновременно с этим наяву мы обнаружим много зеленых деревьев, «раскрашивающих» улицу своим ярким цветом.

Вместе с кирпичными стенами монастыря, желтыми и красными домами, оранжевыми колокольнями церквей, деревья создают необычный цветовой ансамбль, разительно отличающий действительность от картины Е. Куманькова, выполненной в сдержанных, приглушенных тонах. Оба облика улицы – яркий современный и тихий, по-своему таинственный образ Рождественки, написанный Куманьковым, дополняют друг друга, сочетая в себе свежесть настоящего и смыслы прошлого. Дуэт жизни и искусства позволяет взглянуть на окружающий мир с новых позиций, заметить ранее упускаемое или игнорируемое – этим и ценны «точки Куманькова».



Киевский вокзал (1960-2024)

Заключительной «точкой Куманькова», предложенной в этом материале, выступает Киевский вокзал. Эта работа отличается от других картин серии не только ранней датой создания, но и цветовыми решениями. Так, рисунки переулков у Куманькова выполнены в серо-бежевых цветах, сообщающих читателям покой, тишину, легкость улиц. Киевский вокзал, напротив, изображен в темных оттенках синего, вызывая чувства тревоги, неопределенности.

Вероятно, подобное психологическое воздействие обусловлено спецификой места – в отличие от скрытных переулков, вокзал – место людное, где встречи и расставания происходят ежеминутно. Поэтому башня вокзала служит своеобразной «путеводной звездой» для странников, ночным пристанищем для путников.

Картина Евгения Ивановича напоминает пушкинского «Медного всадника»: синее московское небо «разлито» по картине, словно Нева разлита по Петербургу; башня вокзала, как адмиралтейская игла, одиноко высится посреди пустынных улиц. Обнаруживается и сходство со «Звездной ночью» Ван Гога – сюжет таинственного могущества ночи, нависшей над городом, его жителями и их жизнью, играет по-новому в московских обстоятельствах, изображенных Евгением Куманьковым.



«Звездная ночь», В. Ван Гог, 1889 г.

Сегодня площадь вокруг Киевского вокзала застроена – появились скверы, торговые центры, кафе и рестораны. Башня вокзала едва ли служит теперь главным ориентиром для горожан – на смену ей пришли яркие и многочисленные огни близлежащего торгового центра.

Оглядываясь в прошлое, запечатленное художником, кажется, что некогда «путеводная звезда» все больше погружается в молчание, сливаясь с темной ночью.

Что это – торжество природы над прогрессом или обновление устаревших городских символов современными?

Прогулка по улочкам, изображенным Евгением Куманьковым, убедительно доказывает необходимость бережного отношения к городу, его исторической памяти. Сохранение застройки позволяет сохранить и атмосферу, оставив будущим поколениям возможность прикоснуться к прошлому близких их людей, истории города, судьбе страны. Трепетное отношение к миру вокруг – это не «сохранение пепла», а «поддержание огня». Поэтому наследие Евгения Ивановича Куманькова является не только констатацией ушедшего прошлого, но и своеобразной «памяткой» для наших действий в завтрашнем дне.

## The City is Getting Closer Moscow in the Work of Evgeny Kumankov

**Nikita Pokrovsky**, Doctor of Letters in Sociology, professor, National Research University “Higher School of Economics” (Moscow), npokrovsky@hse.ru

This article is dedicated to the memory of artist Evgeny Ivanovich Kumankov, his work, the history of Moscow and our common past. Students and professors of the National Research University Higher School of Economics followed a route made up of some “Kumankov points” to explore the modern appearance of Moscow streets once depicted in the master’s paintings and to determine what Yevgeny Ivanovich’s paintings are – artifacts of a bygone era or a mirror of today. Evgeny Ivanovich Kumankov is widely known as an urban artist. Throughout his life he created a unique in its artistic and historical scale pictorial and graphic chronicle of Moscow as a city and architectural monument.

**Keywords:** Evgeny Kumankov, Moscow, city, memory, history, graphics

**For citation:** Pokrovsky N.E. (2024) The City is Getting Closer. Moscow in the Work of Evgeny Kumankov // *Metamorphosis*. Vol. 9. N. 1. P. 78-91.

**Date of receipt:** 13.09.2024.

## Франко Альфано и его опера «Сирано де Бержерак»

**Юлия Ситникова**, ассистент-стажер, Московская Государственная Консерватория имени П.И. Чайковского (Москва), Sitnikova-Julia@innbox.ru

В статье представлены результаты исследования оперы Ф. Альфано «Сирано де Бержерак», малоизвестного произведения для русской публики, но которое сам композитор считал самым значимым в своем творчестве, даже не смотря на популярность его ранней оперы на сюжет Л.Н. Толстого «Воскресение». В статье рассмотрены основные вокальные партии и их особенности, история создания оперы с учетом работы над первоисточником – пьесы Ростана – и его переосмыслением, особенности структуры оперы и музыкально-сюжетные арки. Автор оценивает «Сирано де Бержерак» в контексте итальянской оперной стилистики XX века, а также учитывает влияние ведущих музыкальных стилей (французского импрессионизма, оперы Вагнера) на музыкальный язык Альфано с опорой на его биографию. Особое внимание уделено травматичному эпизоду завершения оперы Пуччини «Турандот» Альфано и тому, как это повлияло на творческую судьбу последнего. «Сирано» был сочинен спустя значительное время после окончания работы над «Турандот» и ознаменовал для композитора возвращение к своему «я». «Сирано де Бержерак» предстает как высокохудожественное произведение зрелого мастера, нашедшего для воплощения в музыкальном театре полюбившейся всему миру пьесы свой собственный язык.

**Ключевые слова:** Франко Альфано, Сирано де Бержерак, Генри Каин, Конрад Драйден, «Изживая Турандот», «словесная опера»

**Для цитирования:** Ситникова Ю.А. Франко Альфано и его опера «Сирано де Бержерак» // Метаморфозис. 2024. Т. 9. № 1. С. 92-103.

**Дата поступления:** 04.10.2024.

### Введение

В настоящее время имя Франко Альфано в нашей стране известно узкому кругу специалистов, а современники еще при жизни композитора относили его к плеяде «великих». Его упоминают в контексте оперы «Турандот» Джаккомо Пуччини, но практически нет обстоятельных исследований на русском языке оперного наследия композитора и его оперы «Сирано де Бержерак». В ходе работы автор опирался на сведения из англоязычной биографии «Франко Альфано: изживая Турандот» (Franco Alfano: transcending

Turandot) Конрада Драйден<sup>1</sup> и труда Ларисы Валентиновны Кириллиной «Итальянская опера первой половины XX века», рассматривающего стиль каждого композитора в контексте эпохи. Анализ оперы, ее вокальных партий и особенностей выполнен автором самостоятельно на основе клавира оперы и видеозаписей ее двух сценических версий.

### Предыстория появления оперы

«Сирано де Бержерак» Эдмона Ростана – пьеса, мгновенно покорившая весь мир. Ее автор не ожидал такого успеха<sup>2</sup>. Преданность высоким идеалам, сверхчеловеческая сила, острый ум, непризнание авторитета бесчестных людей и возвышенная любовь-самоотречение – все эти качества помогли «Сирано» завоевать многочисленных поклонников; главный персонаж как будто подменил реально существовавшего Сирано на идеального героя. Удивительно, что одноименная опера Ф. Альфано, поставленная в 1936 году, малоизвестна. Из всех своих опер композитор ратовал за «Сирано де Бержерака»; мечтал увидеть постановку в Ла Скала, что случилось, как пишет К. Драйден, лишь в мае 1954 года, незадолго до смерти мастера<sup>3</sup>.

Как отмечает Л. В. Кириллина, к середине XX века итальянская опера оказалась загнанной в тупик: «Крайне болезненной проблемой для итальянской музыки первой половины XX века была сама ее “итальянскость” “italianita”»<sup>4</sup>. Являясь колыбелью жанра, Италия, казалось, априори не могла предоставить на мировую арену ни одного достаточно «экспериментального» произведения. Сама культурная атмосфера в Италии была противоречивой: с одной стороны, установка на создание современной национальной оперы, с другой, постоянная оглядка на прошлое и неприятие всего, что казалось иностранным (особенно, немецким или австрийским). Вместе с тем, влияние австро-немецкой, французской и русской школ было характерно для многих итальянских композиторов того периода<sup>5</sup>.

На наш взгляд, в опере «Сирано де Бержерак» представлен зрелый стиль Ф. Альфано, основанный на передаче собственных мыслей. Конечно, его формирование шло под влиянием и итальянского веризма, и французского импрессионизма, и идей Вагнера, и русской музыки. К. Драйден отме-

<sup>1</sup> Konrad Dryden – специалист по музыке веризма, лектор и автор научных статей для оперных театров. Автор первых полноценных биографий композиторов Р. Дзандонаи (1999) и Р. Леонкавалло (2007). С 2014 по 2018 годы являлся профессором музыки и немецкого языка в филиале университета Мериленд в Европе (Германия).

<sup>2</sup> Кириллина Л.В. Итальянская опера первой половины XX века // Государственный институт искусствознания. М.: Государственный институт искусствознания, 1996. С.116

<sup>3</sup> Dryden K. Franco Alfano: transcending Turandot. Plymouth: Scarecrow Press, 2009. P.16

<sup>4</sup> Кириллина Л.В. Итальянская опера первой половины XX века. М.: Государственный институт искусствознания, 1996. С. 9.

<sup>5</sup> Там же. С. 11.

чает, что Ф. Альфано с детства увлекался музыкой Э. Грига, М. Мусоргского, М. Балакирева, А. Лядова, других русских композиторов. После окончания Неаполитанской консерватории (класс Паоло Серрао) он продолжил обучение в Лейпциге (класс Соломона Ядассона, ученика Ф. Листа), затем в Париже, где царили К. Дебюсси и Ж. Массне и сохранялся устойчивый интерес к русской культуре<sup>6</sup>. Именно в Париже Ф. Альфано работал над оперой «Воскресение», принесшей всеобщее признание, премьеру в Ла Скала: при жизни композитора она была исполнена более 1000 раз<sup>7</sup>.

Возможно, судьба Альфано сложилась бы иначе, если бы в 1924 году наследники Дж. Пуччини не обратились к нему с предложением завершить оперу «Турандот». Композиторов связывала многолетняя дружба. Как пишет К. Драйден, именно это стало решающим фактором для выбора кандидатуры Альфано<sup>8</sup>. В черновиках Дж. Пуччини остались только наброски замысла финала, а Альфано рассказал об этом прессе, чем настроил против себя издателей и наследников. Работа продвигалась медленно, затем Артуро Тосканини потребовал изменить написанное... На протяжении всего премьерного периода вклад Ф. Альфано старались умолчать, чтобы внимание оставалось приковано только к Дж. Пуччини.

Неудивительно, что после сильнейшего эмоционального напряжения у композитора мог произойти спад. К. Драйден предполагает, что Ф. Альфано переживал кризис, но факты, на наш взгляд, говорят об обратном. Он был постоянно занят: находил новые контракты, устраивал постановки уже написанных произведений. В период до 1932 года композитор много внимания уделял камерной инструментальной и симфонической музыке<sup>9</sup>, были написаны оперы «Мадонна Империя», «Высший правитель». Вторая симфония ознаменовала начало позднего периода творчества Ф. Альфано, самым ярким явлением которого стал, несомненно, «Сирано де Бержерак».

### «Сирано де Бержерак»

Сам композитор утверждал, что его целью в «Сирано» было создание музыкального языка, напоминающего речь. К. Драйден приводит следующее его высказывание: «“Воскресение” – “вокальная” опера, “Легенда о Шакунтале” – “оркестровая”, а “Сирано де Бержерак” – “словесная”»<sup>10</sup>. Таким образом, он подчеркнул значимость слова, поэтического текста, музыка же призвана его раскрывать.

В 1933 году на отдыхе Ф. Альфано искал материал для новой оперы. Он уже и ранее задумывался о сюжетах Э. Ростана, его увлекала «Принцесса

<sup>6</sup> *Dryden K.* Franco Alfano: transcending Turandot. Plymouth: Scarecrow Press, 2009. P. 9–16.

<sup>7</sup> *Ibid.* P. 16.

<sup>8</sup> *Ibid.* P. 51–52.

<sup>9</sup> *Ibid.* P. 83.

<sup>10</sup> *Ibid.* P. 127.

Греза». Но вдова драматурга попросила неподъемный на тот момент гонорар и параллельно вела переговоры с другими композиторами<sup>11</sup>. На этот раз Ф. Альфано посодействовал друг Dryden Konrad. Генри Каин, в прошлом либреттист Ж. Массне, именно он ускорил переговоры с наследниками<sup>12</sup>.

Партитура была завершена через два года (Рис. 1). С согласия вдовы Ростана Г. Каин переписал весь текст пьесы для либретто, сохранив отдельные фрагменты (например, текст арии Сирано «*Je jette avec grâce mon feutre*» в I акте). В опере 5 картин и 4 акта (во II акте две картины). Каждая картина по событиям тождественна акту пьесы, но Вторая картина II акта по событиям короче: нет сцены венчания Роксаны и Кристиана.

### СИНОПСИС

I акт. Представление в Бургундском отеле. Сирано прогоняет со сцены плохого актера. Покровитель последнего вызывает Сирано на дуэль. Во время дуэли Сирано исполняет виртуозную арию «*Je jette avec grâce mon feutre*». Он побеждает, ему аплодируют. Среди зрителей кузина Сирано – Роксана. Он давно тайно влюблен в нее, но скрывает это по причине «уродства» – слишком длинного носа (заметим, что знаменитый монолог о носе авторами оперы был исключен). Подходит дуэнья Роксаны и передает записку с просьбой о свидании, даря герою надежду. Линьер говорит, что герцог де Гиш отправил за ним в засаду сто солдат. Сирано вызывается проводить друга. Перед уходом он поет ариозо о Париже.

II акт. Картина первая. На следующий день Сирано ждет Роксану в пристанище поэтов, в лавке Ранье. Жена Ранье ругается: поэты и философы съедают все, но ничего не платят, а сама позже флиртует с мушкетером. Входит Роксана. Звучит прекрасная диалоговая сцена. Но мечты разрушены: девушка влюблена в красавца Кристиана, новобранца в полку Сирано. Она пришла просить кузена о покровительстве предмету ее любви. Они еще не общались, но девушка уверена, что невозможно быть глупым и красивым.

Кристиан провоцирует Сирано на дуэль, оскорбляя его внешность, но успокаивается, узнав, что тот – кузен прекрасной дамы, замеченной им на спектакле. Кристиан оказывается «деревенщиной». У Сирано созревает план: за юношу будет говорить он сам.

Картина вторая. У дома Роксаны пылающий стратю герцог де Гиш прощается с девушкой перед отъездом на войну. Она пытается отделаться от навязчивого поклонника, но слышит, что тот собирается взять с собой полк гасконских кадетов. Переживая за возлюбленного, Роксана убеждает

<sup>11</sup> *Dryden K. Franco Alfano: transcending Turandot*. Plymouth: Scarecrow Press, 2009. P. 64.

<sup>12</sup> *Ibid.* P. 124–125.

де Гиша, что нет лучшего способа позлить Сирано, чем держать его в тылу, как можно дольше. Герцогу нравится это предложение.

Появляются Кристиан и Сирано. Юноша пытается признаться в любви Роксане, но он столь косноязычен, что позорится. Сирано подсказывает слова Кристиану, а потом говорит за него: в темноте их невозможно отличить. Роксана пылко целует Кристиана. Сирано терзают противоречивые чувства.

III акт. Аррас. Кадеты устали, они голодают. Сирано только что прокрался через линию фронта, чтобы отправить письмо Роксане от имени Кристиана. Так он делает дважды в день. Кадеты насмешливо бодрятся перед де Гишом. Неожиданно появляется карета, а в ней Роксана и Ранье с запасами провизии. Роксана признается Кристиану, что страстные письма побудили ее пересечь линию фронта: если раньше она любила его за внешность, то теперь — за его душу. Кристиан догадывается о любви Сирано и требует открыться Роксане. Начинается бой. Кристиан погиб, не успев сказать правду.

IV акт. 15 лет спустя. В Париже осень. Сад женского монастыря Сестер Креста. Здесь живет Роксана и хранит верность Кристиану. Каждый день в одно и то же время приходит Сирано рассказать последние новости и перечитать ей письма Кристиана. Сегодня он задержался. Роксана не знает, что во время покушения Сирано был тяжело ранен. Но вот он входит и держится в тени. Роксана просит прочесть последнее письмо Кристиана. Сирано читает наизусть и Роксана понимает, кто истинный автор писем, потому что в саду уже очень темно, текст не различить. Падая замертво, Сирано констатирует собственную смерть.

### Вокальные партии

В опере много разнохарактерных партий. Партия Сирано – центральная. Для ее исполнителя необходим выносливый лирико-драматический, драматический тенор или тенор-спинто.

В условной иерархии по сложности и драматургической значимости после Сирано идет блок ведущих персонажей: Роксана, де Гиш, Кристиан. Партия Роксаны – вторая по продолжительности после Сирано. Амплуа подразумевает выносливое лирическое сопрано. Партия Кристиана написана для лирического тенора, не имеет чрезмерных трудностей, но важна для развития сюжета. Партия де Гиша – для драматического баритона, «подкованного» вердиевскими партиями (Яго «Отелло», Жермон «Травиата»).

Следующий блок – значимые второстепенные персонажи: Ранье, Ле Бре, Карбон, Линьер (басы и баритоны) – верные друзья Сирано. Именно им Г. Каин поручил «подготовку» зрителя к появлению Сирано, от них мы узнаем, предысторию (например, в I акте об актере), они – поверенные



сокровенных мыслей: так Ле Бре слышит признание в любви к Роксане в I акте, во II акте Ранье помогает организовать свидание с ней.

Наконец, ряд персонажей, который мог бы «выйти из хора»: Виконт, Мушкетер, Дуэнья, Монахини, Лиза (жена Ранье).

### Музыкальный язык

Для достижения главной цели – «словесной оперы» Ф. Альфано выбирает форму сквозного развития в пределах картины / акта. Он сознательно облегчает оркестр, иногда вообще его убирая, чтобы дать певцам исполнить «слово». Самый яркий такой момент – в финале оперы: Сирано в тишине произносит «*Mon rapache*» на последнем издыхании. Интересно, как сквозь века поменялось ощущение напряженности в самый драматичный момент: если у Ж.-Б. Люлли на пике драматической напряженности, например, в «Армиде» звучит аккомпанированный речитатив как сильнодействующее средство (напомним, что жанр «Сирано» определен как «героическая комедия», т. е. это отсылка к классицистскому жанру), то у Ф. Альфано, напротив, в век, когда слушатель привык к плотному звучанию оркестра, сильнодействующим средством оказывается слово при минимальном звучании оркестра.

Оркестром Альфано рисует пейзаж: каждый акт и картина открывается с миниатюрной оркестровой «зарисовки» буквально на несколько тактов, но в I акте зритель видит театр в театре, а в IV – осенний пейзаж, и мы не сомневаемся, что сцена у балкона происходит ночью.

Значима и роль хора. Наряду с оркестром он помогает создавать атмосферу театра, гомон поэтов в трактире – хоровые реплики пронизывают почти все действие в сквозном развитии. Можно выделить два оформленных хоровых номера: первый – баллада гасконцев, второй – хоровой вокализ в III акте, по мнению К. Драйдена, напоминающий хоровой вокализ из оперы «Борис Годунов» М. Мусоргского<sup>13</sup>.

Цельность музыкального развития укреплена двумя лейтмотивами. Самый яркий и значимый из них, как полагает К. Драйден, – это мотив любви, впервые появляющийся в сцене у балкона (II акт, Картина вторая). Он становится смыслообразующим в сцене Роксаны и Кристиана в III акте: Роксана признается в любви к Кристиану на этом лейтмотиве. Видоизмененный, он звучит в IV акте, когда Роксана добивается от Сирано признания, что это он писал ей письма. Во всех трех эпизодах тема значительно поддержана оркестром. Второй лейтмотив более очевиден – это тема баллады гасконских кадетов из Первой картины II акта, она вновь прозвучит в финале III акта.

<sup>13</sup> *Dryden K. Franco Alfano: transcending Turandot. Plymouth: Scarecrow Press, 2009. P. 128.*

При сквозном развитии на музыкальный материал приходится весь объем текста: учитывая, что композитор не указывал речитативную или кантиленную манеру пения, то анализ материала по малым формам обретает некий интуитивный характер. На наш взгляд при сопоставлении вокальной линии и оркестровой фактуры можно выделить условное разделение развития по типу речитатив, ариозо, ария и т. д. Изложения по типу *recitativo secco* и *recitativo accompagnato* явны, но Ф. Альфано часто прибегает к следующему типу: широкие развернутые фразы, характерные для ариозного звуковедения, но на «бедном» аккомпанементе или *acappella*.



Ария Сирано из I акта  
(видеофрагмент доступен [по ссылке](#))

Встречаются и обособленные фрагменты – ариозо («Ариозо о Париже» Сирано в конце I акта) и ария (ария «*Je jette avec grâce mon feutre*» Сирано из I акта, единственная, которую исполняют отдельно в концертах). В этих фрагментах есть все признаки арии, однако, нет ярко выраженной точки и тоника, ведь действие не прекращается.

Как и у Ж. Массне важнейшими становятся сцены-диалоги. У Ф. Альфано в подобных диалогах, как правило, два персонажа стремительно обмениваются репликами, но практически никогда не поют одновременно.

Обращает на себя внимание условное трио – небольшой фрагмент сцены Сирано, Роксаны и Кристиана из Второй картины II акта. Сирано присо-

единяется к дуэту влюбленных на ту же мелодию, но его чувства контрастны счастью пары, что подчеркивает злую иронию судьбы.



Трио из II акта  
(видеофрагмент доступен [по ссылке](#))

Целостность формы всей оперы во многом достигается благодаря использованию музыкально-смысловых арок, создающих сильный контраст и развивающих каждого персонажа в оппозиции к другому. Этот прием представляется ведущим музыкально-драматургическим средством оперы: персонажи переживают похожие ситуации, но как бы меняются местами или испытывают контрастные эмоции.

Можно выделить порядка пяти подобных арок. Самая яркая – «внешняя арка», перекинута через Первую картину II акта и IV акт. Первый эпизод – это диалог Сирано и Роксаны (II акт, ц. 26–29). Сирано говорит скромными фразами, а затем просто «А», но каждый раз с разной интонацией. Вначале с благостной надеждой, потом с отчаянием, так как его надежды на любовь разрушены<sup>14</sup>

Второй эпизод – диалог Роксаны и Сирано в IV акте. Роксана несколько раз спрашивает: «Как вы читаете эти письма?» В первом фрагменте Роксана говорит развернутыми фразами, Сирано же максимально краток, во

<sup>14</sup> *Alfano F.* Cyrano de Bergerac. nkoda.com [Electronic resource] URL: <https://www.nkoda.com/instrument?ref=7dc1d2cc-3235-4d2b-b697-4f2b81858bod>. (Date of access: 15.03.2023).

втором – все наоборот: очевиден зеркальный подход в музыкально-сюжетном развитии (IV акт, ц.21–23)

Благодаря «арочному» принципу каждый персонаж эволюционирует в течение оперы и меняет амплу: Сирано, храбрый воин и острослов, оказывается загнанным в угол своими же страстями и ему тяжело противостоять правде простаку Кристиану. В свою очередь, Кристиан отказывается от эгоизма в любви и выбирает самопожертвование ради счастья дорого человека. Роксана предстает в образе прекрасной дамы, воительницы, но она близорука в любви, трагедия которой не распознать ее. Сирано умирает счастливым.

### Две премьеры

22 января 1936 года в Римской опере состоялась премьера на итальянском языке. Переводчиками с французского были Чезаре Меано и Филиппо Брузо. За дирижерским пультом стоял Тулио Серафин (ему и посвятил оперу Ф. Альфано). Главную роль исполнил Хозе Луччиони, Роксану пела Мария Калинья, Кристиана – Алессио де Паолис, де Гиша – Джузеппе Мананкини. Подчеркнем, что все исполнители, кроме Паолиса, были ведущими драматическими певцами, специализирующимися на крепком итальянском репертуаре. Для композитора Х. Луччиони был идеальным Сирано (тенор участвовал и в итальянской, и во французской премьере), так как он пел «итальянской техникой с идеальным французским произношением» благодаря корсиканскому происхождению<sup>15</sup>.

Прием оперы в Италии можно назвать двояким. В целом критика была благосклонна, но не увидела новаторства, а в чем-то ей не хватило веристских страстей. Один из влиятельных критиков Гуидо Гатти в заметках о современных итальянских операх для издания «The Musical Quarterly» отметил, что от Ф. Альфано ожидали большего: публика хотела больше страсти и даже вульгарности, а композитор якобы испугался и ущемил чувственность в угоду эстетики<sup>16</sup>.

Парижская премьера 29 мая 1936 года в Опера-комик была успешна. Сам Ф. Альфано отмечал, что французы приняли и адаптацию всенародно любимой пьесы для оперной сцены, и даже итальянскость вокального язык<sup>17</sup>. Парижской премьерой дирижировал Альберт Вольфф, Сирано пел Х. Луччиони.

### Заключение

В ходе анализа оперы XX века невозможно отрешиться от мысли, что у композитора было несколько путей: 1) отказ от всего «устаревшего» или

<sup>15</sup> Dryden K. Franco Alfano: transcending Turandot. Plymouth: Scarecrow Press, 2009. P. 134.

<sup>16</sup> Gatti G.M. Recent Italian Operas Author(s). The Musical Quarterly, 1937. Vol. 23. No. 1. P. 88.

<sup>17</sup> Dryden K. Franco Alfano: transcending Turandot. Plymouth: Scarecrow Press, 2009. P. 135.

2) переосмысление существующих подходов. Во втором случае трудно определить, какое решение было для него принципиальным и новаторским, а какое «дежурным». В случае «Сирано» мы сталкиваемся с синтезом в широком смысле этого слова: перед нами высокохудожественное произведение, которое можно отнести к проявлению стиля неоклассицизма, когда «словесная опера» дает новое прочтение жанра музыкальной классицистской трагедии (героической комедии) эпохи Ж.-Б. Люлли. Опера органична по форме, продумана в деталях. Слушатель оказывается захвачен музыкально-сценическим действием, правдивостью эмоционального переживания.

Композитор не позволял себе формально иллюстрировать текст, а создавал новый образ. «Оперный Сирано принадлежит Альфано, а не Ростану», – писал он, как будто возражая гипотетическому критику<sup>18</sup>. В то время как «Сирано де Бержерак» не сходит со сцены драматического театра, одноименная музыкальная героическая комедия могла бы украсить сцену любого оперного театра, как глоток свежего воздуха, благодаря переосмыслению, но не копированию, знакомых нам стилей.

## Литература

*Кириллина Л.В.* Итальянская опера первой половины XX века // Государственный институт искусствознания. М.: Государственный институт искусствознания, 1996.

*Козырев А.Л.* Две жизни Сирано де Бержерака: к 400-летию со дня рождения // Вестник Пермского федерального исследовательского центра. 2019. № 3. С. 116–124.

*Пахсарьян Н.Т.* Сирано де Бержерак как предшественник научно фантастической прозы // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7. Литературоведение. 2021. № 1. С. 113–124.

## Видеоматериалы постановок оперы

Постановка оперы «Сирано де Бержерак» Ф. Альфано на сцене Театра государственной оперы в Монпелье (Франция) (2003) [Электронный ресурс] URL: [https://vk.com/video/@naivesphinx?z=video371470145\\_456241717%2Fpl\\_18080405\\_-2](https://vk.com/video/@naivesphinx?z=video371470145_456241717%2Fpl_18080405_-2) (Дата обращения: 25.02.2023).

Постановка оперы «Сирано де Бержерак» Ф. Альфано на сцене Театра королевы Софии (Валенсия, Испания) (2007) [Электронный ресурс] URL: [https://vk.com/video/@naivesphinx?z=video371470145\\_456241717%2Fpl\\_18080405\\_-2](https://vk.com/video/@naivesphinx?z=video371470145_456241717%2Fpl_18080405_-2) (Дата обращения: 15.03.2023).

<sup>18</sup> *Dryden K.* Franco Alfano: transcending Turandot. Plymouth: Scarecrow Press, 2009. P. 135.

## References

Alfano F. *Cyrano de Bergerac* [Electronic resource] URL: <https://www.nkoda.com/instrument?ref=7dc1d2cc-3235-4d2b-b697-4f2b81858bod>. (Date of access: 15.03.2023).

Kirillina L.V. *Italyanskaya opera pervoy poloviny 20 veka* [Italian opera of the 1st half of the 20th century] Moscow: State Institute of Art Studies Publ.. 1996 (in Russian).

Kozyrev A.L. Dve zhizni Cyrano de Berzheraka k 400 letiyu so dn'ya rozhdeniya [Two lifes of Cyrano de Bergerac for 400th anniversary]. *Vestnik Permskogo federal'nogo issledovatel'skogo tsentra*. 2019. N. 3. P. 116–124 (in Russian).

Pachsar'yam N.T. *Cyrano de Berzherak kak predshestvennik nauchno fantasticheskoy prozy* [Cyrano de Bergerac as a science fiction predecessor]. *Sotsial'nie i gumanitarnie nauki. Otechestvennaya i zarubezhnaya literatura. Seriya 7. Literaturovedenie*. 2021. N. 1. P. 113–124 (in Russian).

Konrad D. *Franco Alfano: transcending Turandot*. Plymouth: Scarecrow Press. 2009.

Gatti G.M. Recent Italian Operas Author(s). *The Musical Quarterly*. 1937. Vol. 23. N. 1. P. 77–88.

## Video Resources

Production of “Cyrano de Bergerac” F. Alfano, Montpellier State Opera (France). 2003. [Electronic resource] URL: [https://vk.com/video/@naivesphinx?z=video371470145\\_456241717%2Fpl\\_18080405\\_-2](https://vk.com/video/@naivesphinx?z=video371470145_456241717%2Fpl_18080405_-2) (Date of access: 25.02.2023).

Production of “Cyrano de Bergerac” F. Alfano, Queen Sofia Palace of Arts (Spain) (2007) [Electronic resource] URL: [https://vk.com/video/@naivesphinx?z=video371470145\\_456241717%2Fpl\\_18080405\\_-2](https://vk.com/video/@naivesphinx?z=video371470145_456241717%2Fpl_18080405_-2) (Date of access: 15.03.2023).

## Franco Alfano and his Opera “Cyrano de Bergerac”

**Yuliya Sitnikova**, postgraduate, Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Moscow),  
Sitnikova-Julia@inbox.ru

The article contains the results of the analysis of Franco Alfano’s opera “Cyrano de Bergerac” which the author considered to be the most important piece in his legacy, despite a much more popular earlier work – “Resurrection” based on L. Tolstoy novel. The article observes general vocal parts and their peculiarities, the history of the opera creation considering working under the origin – Rostan’s play – and its rethinking, structural aspects and arcs in music and plot. The author evaluates “Cyrano de Bergerac” in context with the 20 century Italian opera stylistics taking in account influence of the major music styles on Alfano (French impressionism, operas by Wagner) making reference to his biography. Special attention is given to a traumatic episode of Alfano completing Puccini’s opera “Turandot” and the way it affected his life. “Cyrano” was composed a significant amount of time after “Turandot” work ending and it marked the composer’s returning to his inner self. “Cyrano de Bergerac” appears as a masterpiece of a mature author, who managed to find his authentic language to embody a world popular play in the music theatre.

**Keywords:** Franco Alfano, Cyrano de Bergerac, Henry Cain, Konrad Dryden, “Transcending Turandot”, “lyrics opera”

**For citation:** Sitnikova Yu.A. (2024) Franco Alfano and his Opera “Cyrano de Bergerac” // *Metamorphosis*. Vol. 9. N. 1. P. 92-103.

**Date of receipt:** 04.10.2024.

## Опера Р. Штрауса «Электра» исторический контекст и особенности музыкальной формы

**Игорь Молвинских**, студент, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), iimolvinskikh@edu.hse.ru

В статье исследуются и анализируются средства музыкальной выразительности, задействованные Р. Штраусом для передачи в своей опере «Электра» духа новых общественно-культурных воззрений, оформившихся на рубеже XIX-XX веков. Подчеркивается, что в данный период “fin de siècle” многие античные сюжеты из древнегреческой истории подвергались интеллектуальному переосмыслению с точки зрения идей З. Фрейда, Ф. Ницше и И. Бахофена. В работе обращается внимание на то, что пьеса «Электра» Г. фон Гофманстля противопоставляла гуманности и рациональности канонического текста одноименной античной трагедии Софокла «гегемонию женской фигуры», «дионисийское неистовство», аморальность человеческой природы и торжество ее внутреннего психологизма. Отмечается, что для отражения подобных черт, сообразующихся в пьесе Гофманстля с интеллектуальными течениями нового времени, Р. Штраус в своей опере обратился к использованию неконвенциональных и провокационных музыкальных приемов. В статье дается подробное описание того, как в тех или иных частях оперного произведения Штраус задействовал диссонансы в оркестровых партиях, сбивчивые ритмические построения, спорадические декламационные вокальные линии. В качестве заключения представлено суждение о том, что несмотря на достаточно неблагоприятное принятие публикой оперы «Электра», с течением времени оно стало восприниматься как образец экспрессионистского, экспериментального оперного произведения и как значимый представитель авангардистского театра Европы начала XX века.

**Ключевые слова:** Рихард Штраус, Гуго фон Гофмансталь, «Электра», fin de siècle, новое понимание античности, экспрессионизм, музыкальное диссонирование

**Для цитирования:** Молвинских И.И. Опера Р. Штрауса «Электра»: исторический контекст и особенности музыкальной формы // Метаморфозис. 2024. Т. 9. № 1. С. 104-119.

**Дата поступления:** 13.04.2024.





## Введение. Опера «Электра» как отражение общественно-культурных воззрений рубежа XIX-XX вв.

Первое десятилетие XX в. в творчестве немецкого композитора Рихарда Штрауса обозначилось, по справедливому замечанию Н. Власовой, как «средоточие экспрессионизма» и внутренних психологических порывов автора, пытающегося в «пучине хаоса и вакханалии» создать музыкальное полотно<sup>1</sup>. Опера «Электра», вышедшая в свет в 1909 г., а также опера «Саломея», премьера которой состоялась 4 годами ранее в 1905 г., с течением времени стали обозначать Штрауса как экспериментатора, новатора музыкальной формы и яркого представителя нетрадиционного, «авангардистского» театра в целом и оперного произведения в частности<sup>2</sup>. Однако подобная интерпретация творчества в непосредственный период появления и «Электры», и «Саломеи» существовала со знаком минус, нежели чем плюс, который характерен для современных исследований композиторского таланта Р. Штрауса, поскольку для конца 1900-ых гг. в особенности опера «Электра» была слишком революционной, вызывающей, безумной и оттого нерасполагающей к себе обаяние массового зрителя<sup>3</sup>.

Тем не менее, здесь очень хочется задаться вопросом относительно того, является ли такое «творческое безумство» Штрауса в опере «Электра»

<sup>1</sup> Власова Н.О. Демоническая, экстагическая античность: к трактовке мифа в опере Рихарда Штрауса – Гуго фон Гофманстала «Электра» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2022. Т. 12. № 2. С. 229.

<sup>2</sup> Дегтярева Н.И. Идеи и символы времени. Австро-немецкая опера в эпоху модерна // Музыкальная академия. 2009. № 3. С. 152.

<sup>3</sup> Wikshåland S. Elektra's Oceanic Time: Voice and Identity in Richard Strauss. 19th-century Music. 2007. Vol. 31. N. 2. P. 166.

исключительно проявлением видения и фантазий композитора, или же оперное произведение – это еще и рефлексия относительно того времени, в котором жил и творил мастер. Безусловно, чтобы ответить на поставленный вопрос необходимо чуть глубже погрузиться в исторический контекст той эпохи, которая и предопределила качество музыкальной формы и содержания, характерных для произведений Р. Штрауса первого десятилетия XX века.

Ряд искусствоведов обозначают период рубежа XIX-XX вв. на французский манер как “fin de siècle” – конец века. Причем это акцент не столько на простом окончании одного столетия и приходе нового, сколько на смене парадигм общественно-политической жизни и установлении нового культурного понимания относительно тех вещей, которые еще недавно, в течение многих лет считались каноническими и оттого незыблемыми<sup>4</sup>. Если говорить именно про оперу «Электра», то в данном случае и древнегреческие сюжеты становились основополагающими для самых разных культурных изображений в живописи, музыке, архитектуре, литературе, скульптуре в последующие века, но именно с приходом века двадцатого общественность Европы старалась, как отметила также Н. Власова, прийти к «догреческому сознанию», которое вместо строгих и пропорциональных форм предполагало хаотичность, вакханалию и как раз безумие человеческих взаимоотношений<sup>5</sup>.

В этом смысле такой подход ставился в оппозицию к сугубо традиционному воззрению на период классической Древней Греции, оформленному, в частности, в трудах немецкого историка И. Винкельмана. Еще в 1764 г. в своей «Истории искусства древности» он писал о «ясности, благородной простоте и спокойном величии классической греческой культуры, которое стало определяющим для нескольких поколений немецких писателей и философов»<sup>6</sup>. В свою очередь, труды Ф. Ницше второй половины XIX в. подразумевали такое заключение, что Винкельман излишне идеализировал Древнюю Грецию, находил в ней только аполлоновскую упорядоченность, в то время как греческая жизнь была сплошным «дионисийским неистовством»<sup>7</sup>.

Безусловно, эпоха “fin de siècle” привнесла обширную популяризацию идей австрийского психоаналитика З. Фрейда о «психологии бессознательного» и психоанализе в целом. Дело в том, что фокус именно с этой парадигмы также повлиял на восприятие древнегреческих произведений в

<sup>4</sup> Шарыпина Т.А. Восприятие античности в литературном сознании Германии XX в. (Троянский цикл мифов): дис. д-ра филол. наук / Шарыпина Т. А. М.: МГУ, 1998. С. 71.

<sup>5</sup> Власова Н.О. Указ. соч. С. 232.

<sup>6</sup> Винкельман И. История искусства древности. М.: Издательство «Алетейя», 2000. С. 371.

<sup>7</sup> Аверинцев С.С. Образ античности в западноевропейской культуре XX века. Некоторые замечания // Новое в современной классической филологии. 1979. С. 35.

начале XX в., ввиду того, что изначально античный сюжет рассматривался с точки зрения некоторого «торжества истории» и обращал внимание в большей степени на событийный ряд<sup>8</sup>. Метод фрейдизма в этом смысле позволял концентрироваться не на абстрактной упорядоченности, а на внутренних переживаниях, смятениях и потрясениях героев древнегреческих эпосов – во всей хаотичности, спорадичности и, что самое главное, иррациональности их проявления<sup>9</sup>. Здесь же опера «Электра» Р. Штрауса служит отличным примером отражения такого «фрейдистского» психологизма персонажей одноименной трагедии, выраженного как в содержательных конструктах литературного произведения, так и отдельных музыкальных приемах произведения оперного, о чем мы подробнее скажем в следующих частях настоящей работы.

Если говорить про античный сюжет, положенный в основу оперы «Электра», то так или иначе необходимо констатировать, что он обращается к изображению фигуры женщины, и в начале XX в. женское начало в общественно-культурной жизни также подверглось некоторой реактуализации, причем на двух противоположных направлениях. С одной стороны, в период “fin de siècle”, как отмечают некоторые авторы, были очень распространены труды швейцарского историка И. Бахофена<sup>10</sup>. Бахофен в свою очередь рассуждал о таком понятии, как «материнское право», которое подразумевало установление в абсолютном виде норм матриархата в обществе и тем самым закрепление большего почитания и уважения за общественной ролью женщины<sup>11</sup>. Причем здесь же, Бахофен ассоциировал «материнский культ» с «культом Диониса», а «отцовский культ» с «культом Аполлона». С другой же стороны, доминанта женщин дополняется еще тем смыслом, что женская натура по своей природе невероятно эмоциональная, иррациональная, живущая в потоке безграничной ненависти и тем самым рождающая аморальность в чистом виде. Своего рода такой подход тоже обусловлен временем, ведь в начале XX в. были очень актуальны измышления о «мизогинии» (женоненавистничестве), которые получили свое широкое распространения благодаря трудам, например, О. фон Вейнингера, которые преподносили опять же идею о вышеуказанной демонической природе женщины и тем самым произвели грандиозный фурор в 1903 году<sup>12</sup>.

Таким образом, исходя из всех вышеприведенных суждений, можно сделать вывод о том, что на рубеже XIX-XX вв. общественно-политические

<sup>8</sup> Шарытина Т.А. Указ. соч. С. 245.

<sup>9</sup> Власова Н.О. Указ. соч. С. 234.

<sup>10</sup> Там же. С. 231.

<sup>11</sup> *Bachofen J.* Das Mutterrecht: Eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur // Stuttgart: Kraus & Hoffmann, 1861. S. 132.

<sup>12</sup> *Kramer L.* Fin-de-siècle fantasies: Elektra, degeneration and sexual science // Cambridge Opera Journal. 1993. Vol. 5. N. 2. P. 141.

и культурные круги Европы проповедовали иррациональность, а также, как верно указала Н. Власова, «демонизм и экзатичность» в отношении классических античных сюжетов. В этой связи справедливым будет заметить, что похожий по характеру посыл о безумстве в опере «Электра» был вполне закономерным отражением тех настроений и миропониманий, которые исповедовала европейская общественность в эпоху “fin de siècle”. Тем самым, можно допустить, что, интерпретируя оперное произведение, люди обращали внимание не столько на содержание, сколько на неконвенциональную форму Р. Штрауса, которая, безусловно, была достигнута через особенные средства музыкальной выразительности композитора. Для настоящей работы ключевым является выявление сути таких музыкальных приемов для понимания творческого посыла Штрауса, но перед этим мы обратимся к рассмотрению того, как литературное переосмысление классической древнегреческой трагедии стало основой для именно такой формализации оперы «Электра», и как оно стало продуктом своего времени.

### Две «Электры». Гуго фон Гофмансталь и античная трагедия

Говоря об опере Р. Штрауса «Электра», необходимо в первую очередь принимать во внимание то, что музыкальное произведение идейную основу принимает не от самого классического варианта античного сюжета, а от пьесы, переработанной и переосмысленной австрийским драматургом Гуго фон Гофмансталем в начале XX века. Тем не менее, важно сказать несколько слов и о самом каноническом варианте древнегреческой трагедии. Как известно, сам общераспространенный литературный текст был оформлен трагиком Софоклом приблизительно в конце V в. до н.э., то есть опять же в так называемый классический период Древней Греции. Однако стоит отметить, что в трагедии Эсхила «Хоэфоры» подобный сюжет так же имеет свое развитие, а уже после Софокла другой выдающийся древнегреческий трагик Еврипид также написал трагедию с названием «Электра»<sup>13</sup>.

Действие трагедии происходит в микенский период древнегреческой цивилизации. В основу сюжета положена история царя Микен Агамемнона (у которого было 3 детей: Электра, Хрисофемиды и Орест), который был убит своей же женой Клитемнестрой и ее любовником Эгистом. Дочь Агамемнона и Клитемнестры Электра остается жить в Микенах со своей сестрой Хрисофемидой, но всю свою дальнейшую жизнь она посвящает надежде на то, что отмщение ее матери Клитемнестре и Эгисту обязательно произойдет, и вместе с тем она верит и в то, что ее родной брат Орест сможет вернуться из изгнания, куда его отправила Клитемнестра и осуществить такое грандиозное возмездие. В итоге, Орест возвращается, и сам совершает убийство и своей матери, и ее любовника. Таким образом сквозь всю трагедию про-

<sup>13</sup> Puffett D. (ed.). Richard Strauss: Elektra. CUP Archive, 1989. P. 56.

ходит ключевой мотив мести и воздаяния по заслугам тем, кто совершает злодеяния. В этой же связи необходимо обратить внимание на тот факт, что в классическом сюжете большой акцент делался на персонаже Ореста и его действиях, то есть мужское («аполлоническое», апеллируя к терминологии Ф. Ницше) начало выходило в доминанту, в то время как женские персонажи, в том числе и Электра, служили больше как второстепенные, подпитывающие драматический посыл главного героя.

В эпоху “fin de siècle”, упоминаемую ранее, общее переосмысление древнегреческих сюжетов коснулось и трагедии Софокла «Электра», и проводником новой интерпретации, с учетом появления иных воззрений в общественно-политической жизни Европы рубежа веков, стал как раз Г. фон Гофмансталь. В первую очередь необходимо подчеркнуть, что сам Гофмансталь был очень талантливым творцом со значительным интеллектуальным багажом и порой даже удивительным чувством течения своего времени. Он был большим поклонником учений Ницше и Фрейда, он сам был сторонником опровержений тезисов Винкельмана. В одном из писем 1928 г. Гофмансталь писал, что в молодости работа Бахофена по материнскому праву произвела на него колоссальное впечатление – даже в 1900 г. он негласно примкнул к «эзотерическим кружкам» немецких интеллектуалов совместно с поэтом С. Георге и философом Л. Клагесом, которые тоже, как признался драматург, исповедовали «бахофеновский» культ<sup>14</sup>.

Именно с этой призмой возведения древнегреческой жизни в «дionисийское неистовство и вакханалию», исследования психологических смятений человеческой природы и переоценкой роли женщин в обществе Г. фон Гофмансталь и начал работать приблизительно в 1901-1902 гг. Если обратиться непосредственно к пьесе Гофмансталя, то в сравнении с Софоклом, может показаться, что действие античной трагедии опять же происходит в совсем древние, как отмечали некоторые исследователи, в «догреческие» времена, где триумф, торжество классики, разумности, рационализма, логичности, упорядоченности смещается в пользу акцента на психологизме, внутренних переживаниях и смятениях только одного героя - и это сама Электра, подверженная хаотичности эмоций, соблазнов и страстей. Важно отметить, в отличие от канонической версии трагедии, где мужское аполлоническое начало в лице Ореста было преобладающим, у Гофмансталя наблюдается безусловная «гегемония женщин» – Электра, обуреваемая экзотическими порывами мести, будто сама и управляет, и в итоге и совершает судьбоносное возмездие, а затем, чувствуя, что ее жизненное задание выполнено, умирает в иступленном и действительно демоническом танце<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Eder A. Chthonischer Ernst und dionysisches Spiel. Hofmannsthals Bachofen-Rezeption als poetische Re-Mythisierung. In *Matriarchatsfiktionen: Johann Jakob Bachofen und die deutsche Literatur des 20* // Basel: Schwabe Verlag. 2018. S. 71.

<sup>15</sup> Власова Н.О. Указ. соч. С. 235.

Таким образом, через пьесу Гофмансталя также выводится новый (можно даже сказать, авангардистский, образ античной женщины, который так или иначе тоже был подпитан интеллектуальными измышлениями, характерными уже для рубежа веков, о которых мы говорили в первой части настоящей работы.

### Дуэт Г. фон Гофмансталя и Р. Штрауса

Если обращаться непосредственно к фигуре Р. Штрауса, то важно заметить, что к началу XX в. он был уже достаточно известным в Европе композитором с немалым количеством симфонических произведений, у которого уже начинал проявляться свой индивидуальный музыкальный почерк. Однако, по оценке историка творчества Штрауса Гильяма, его раскрытие как экспериментатора над гармонической формой и новатора в области построения мелодических конструктов пришлось именно на первое десятилетие XX века<sup>16</sup>. Уже в опере «Саломея», которая вышла в свет в 1905 г., можно заметить уже характерное для Штрауса явное использование диссонирующих тонов и спорадическую смену динамики как в вокальных, так и в инструментальных партиях. Тем не менее, именно опера «Электра», премьера которой состоялась 4 годами позже, стала самым ярким и отчетливым проявлением всего набора неконвенциональных музыкальных приемов немецкого композитора.

Р. Штраус впервые узнал о пьесе «Электра» Г. фон Гофмансталя в 1903 г. на первом показе данного произведения в постановке М. Райнхардта в Берлине, и тогда же познакомился с самим автором. На немецкого композитора премьерное представление пьесы произвело ошеломляющее впечатление. Как позже признавался сам Штраус, он сразу обратил внимание на «блестяще составленное либретто», однако изначально он не допускал мысли о создании оперного произведения, поскольку в то же время он работал над «Саломеей» и ему казалось, что «Электра» может стать калькой с этой самой оперы<sup>17</sup>. Тем не менее, мотив «Электры» на протяжении многих лет не мог покинуть воображение композитора. Самому Гофмансталю он признавался, что его поражает драматизм главной героини, ее внутренний психологизм, эмоциональные взлеты и падения, а также демонизм ее натуры. Для Штрауса «Электра» Гофмансталя становилась проводником к пониманию того, что древнегреческий мир был далеко не идеальным, строгим и ровным – наоборот, для него были характерны безумство, человеческая жестокость, хладнокровие и экзатичность. В конечном счете, со-

<sup>16</sup> Gilliam B.R. Richard Strauss and his world. Princeton University Press, 1992. Vol. 3. P. 56.

<sup>17</sup> Strauss R. Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern. In Richard Strauss. Dokumente: Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe // Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1980. S. 141.

мнения относительно сочинения оперы Штрауса окончательно покинули к 1906 г., когда в одном из писем австрийскому драматургу он написал, что у него появилось невообразимое желание «противопоставить демоническую, экстатическую античность VI в. до н.э. римским копиям Винкельмана и гетевской гуманности»<sup>18</sup>. В этом же году немецкий композитор начинает работу над своим оперным произведением, при этом проводя постоянные консультации и обновления текста пьесы совместно с Г. фон Гофмансталем. Таким образом оформилось между ним и Штраусом, продолжавшемуся вплоть до смерти писателя в 1929 г. и вылившемуся в общей сложности в семь партитур: шесть оперных и одну баллетную<sup>19</sup>.

Безусловно, нужно сказать о том, что новые идеи, ставшие широко популярными в эпоху “fin de siècle”, нашли очень явственное отражение в пьесе «Электра» Гофманстала, а музыкальное обрамление эти идеи получили уже в одноименной опере Штрауса через обращение композитора к различным приемам гармонического и ритмического построения. В следующей части работы мы обратимся к рассмотрению ключевого вопроса о том, какие именно средства музыкальной выразительности позволили Р. Штраусу передать тот самый дух демонизма и неистовства античной истории, о которых измышляла вся просвещенная Европа рубежа XIX-XX веков.

### Музыкальность оперы «Электра» и ее формально-содержательные особенности

Опера Р. Штрауса «Электра» с музыкальной точки зрения, безусловно, стала одним из образцов авангардистского мелодического произведения, вбирающим в себя огромную палитру достаточно неконвенциональных приемов, гармонических ходов и ритмических построений. Однако несмотря на то, что опера несет в себе определенную музыкально-содержательную новизну, отличающуюся отсутствием абсолютной ровности и пропорций, в отношении структуры самого произведения все выглядит довольно логичным и четким.

М. Эникс в своей статье «Reassessment of Elektra by Strauss» обращает внимание на то, что саму оперу «Электра» по музыкальному исполнению можно разделить на восемь отдельных частей со своими тональностями, которые категориально распределяются следующим образом:

- 1) Вступление – часть 1 (ре-минор)
- 2) Завязка – часть 2 (от си-бемоль мажора к ми-мажору), часть 3 (ми-бемоль мажор), часть 4 (си-минор)
- 3) Развитие – часть 5 (ми-бемоль мажор, переходящий в соль-мажор)

<sup>18</sup> Strauss R. Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern. In Richard Strauss. Dokumente: Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe // Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1980. S. 141.

<sup>19</sup> Власова Н.О. Указ. соч. С. 229.

4) Кульминация – часть 6 (ре-минор), часть 7 (до-мажор)

5) Кода – часть 8 (ми-мажор)<sup>20</sup>.

Здесь можно заметить некоторую перекрестную симметрию тональностей. Например, сама опера и, соответственно, секция 1 начинаются с отрывистого аккорда ре-минор. Тематически первая часть делает экспозицию к основному сюжету о гибели царя Агамемнона от рук его жены Клитемнестры и ее любовника Эгиста, причем этот нарратив очень экспрессивно оформлен через достаточно «демоническое» и зловещее исполнение женского хора в самом начале. Затем, гармонические переходы, обрамленные тональностью ре-минор и зафиксированные в части 1, начинают почти так же проявляться в части 6, которая ознаменовывается возвращением брата Электры Ореста и его желанием совершить расплату за содеянное над его отцом зверство. Тем самым сюжет об Агамемноне, заявленный в первой части оперы, актуализируется вновь в шестой части уже через центральный мотив отмщения<sup>21</sup>.

Другой пример – это перекрестная симметрия тональности ми-мажор в части 2 (завязка) и части 8 (кода). Повторяемость в данном случае обуславливается тем, что центральной фигурой именно в этих частях оперы становится сама Электра, и чтобы особенно ярко передать психологизм героя, ее внутреннее смятение и экспрессию Штраус применяет специальный лейтаккорд Электры, который в нижней позиции содержит как раз ми-мажорное трезвучие. Поэтому во второй части, где Электра в невероятно сильном эмоциональном порыве обращается к мыслимому убиенному Агамемнону и закликает себя на месть, а также в коде, где Электра уже торжествует оттого, что отмщение свершилось, мы слышим примерно одинаковый гармонический ряд<sup>22</sup>.

Таким образом, можно сказать, что сама композиция оперы имеет очень логичный, законченный и структурный вид, что в принципе роднит ее с вагнеровским построением оперного произведения, поскольку, как заметил Н. Власова, «Электра» по структуре представляет собой еще более законченную версию «Лоэнгрин» Вагнера<sup>23</sup>.

Одной из характерных черт, присущих опере «Электра», является значительное присутствие уменьшенных трезвучий, которые с разной динамикой и ритмом создают практически непрекращающееся ощущение диссонанса и смятения в музыке. Преобладающими в данном случае трезвучиями с пониженными ступенями стали следующие структуры:

1) Уменьшенное трезвучие фа;

<sup>20</sup> Enix M. A Reassessment of “Elektra” by Strauss. Indiana Theory Review. 1979. Vol. 2. N. 3. P. 33.

<sup>21</sup> Strauss R. Elektra. Op. 58 // Musikpartitur. 1909.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Власова Н.О. Указ. соч. С. 236.



- 2) Уменьшенное трезвучие ми-бемоль;
- 3) Уменьшенное трезвучие соль-бемоль;
- 4) Уменьшенное трезвучие си-бемоль;
- 5) Уменьшенное трезвучие до.

Причем, интересно подметить, что в каждой из отдельных частей оперы, имеется свое характерное уменьшенное трезвучие, которое является преобладающим по ходу исполнения. Например, очень четко слышен уменьшенное трезвучие до в моменте, когда Клитемнестра видит сон, обильный образами крови, и здесь же ритмичные удары стакатто струнных и духовых инструментов очень явно подчеркивают особый накал, напряжение и потрясение, вызываемых такой сценой<sup>24</sup>.

Помимо этого, опере «Электра» Штраус для передачи опять же некоторого чувства тревожности, взволнованности и преимущественно диссонанса в музыке обращается к гармоническому приему, который он также использовал во многих других своих произведениях. Речь идет о понижении третьей ступени в мажорном трезвучии, в связи с чем аккорд с одной и той же тоникой переходит из мажора в минор. Как известно, знаменитая симфоническая поэма Штрауса «Так говорил Заратустра» 1896 г. открывается именно таким переходом из аккорда до-мажор в аккорд до-минор<sup>25</sup>. В опере «Электра» такое явление присутствует также в значительном количестве, где среди прочего, например, можно отметить момент, когда происходит диалог между Электрой и ее матерью Клитемнестрой и здесь слышен довольно явно переход от аккорда соль-мажор в аккорд соль-минор (нота си понижается на полтона до си-бемоль). Причем для передачи большей тревожности и чувства нагнетания струнные инструменты задействуют прием глиссандо с ноты си малой октавы до ноты соль также малой октавы<sup>26</sup>.

Опера «Электра» в музыкальной среде стала известной еще тем, что в ней Штраус вывел специальный аккорд, который смог бы охарактеризовать мотивы главной героини Электры. Этот аккорд и так получил свое название в честь Электры и с гармонической точки зрения он представляет собой битональное объединение двух мажорных трезвучий – это ми-мажор и до-диез мажор. В сингулярном исполнении данная структура также имеет диссонирующий эффект и в этой связи очень явно аккорд «Электра» звучит в моменте начального монолога главной героини (гармония здесь подчеркивает экстатические порывы ненависти, гнева и демонического потрясения), а также еще более четко в финальной части оперы, где Электра торжествует над свершившимся убийством Клитемнестры<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> Strauss R. Electra.

<sup>25</sup> Strauss R. Also sprach Zarathustra! Op. 30 // Musikpartitur. 1896.

<sup>26</sup> Strauss R. Electra.

<sup>27</sup> Enix M. Op. cit. P. 36.

Тем не менее, несмотря на существенную степень диссонансов в опере «Электра», огромное количество модуляций, переходов из мажора в минор, очень неравномерное, сбивчивое и оттого тревожное звучание на протяжении всего произведения, в композиции все же присутствуют моменты более традиционного мелодического построения. В моменты исполнения сцены встречи Электры и Ореста слушателю может показаться очень лиричное и гармонически красивое звучание оркестра, которое даже выбивается из диссонирующей преобладающей канвы. Вероятно, Штраус в этом моменте хотел придать демоническому и экстатическому духу оперы некоторую человечность, насыщение не только страшными порывами мести, но и светлыми, благодушными чувствами. Музыкально это оформлено таким образом, что мы слышим гармонические переливы вокруг аккордов ля-бемоль мажор и си-бемоль минор, отчего ощущение некоторого спокойствия, рефлексии и временной безмятежности подчеркивается достаточно ясно<sup>28</sup>.



Ария Электры  
(видеофрагмент доступен [по ссылке](#))

Диссонансные мотивы, демонические и зловещие порывы, насыщающие оперу «Электра» практически от начала и до конца, обрамляются и передаются не только исполнением оркестра, музыкальных инструментов, но и обильным насыщением непосредственно вокальных партий. В первую очередь необходимо заметить, что в опере присутствует преимущественно женский вокал и исполняется он на очень высоких позициях. Наиболее высокие ноты находятся в диапазоне от соль до си-бемоль первой октавы, однако в партиях Электры и Хризотемиды есть скачки до самой высокой ноты в опере – до второй октавы<sup>29</sup>. Более того, исполнение на высоких октавах является очень неравномерным, волнообразным и даже асимметричным,

<sup>28</sup> Strauss R. Electra.

<sup>29</sup> Kelly S.M. The tension between past and present in the chorus of "Electra": Sophocles and Strauss. University of Notre Dame, 2016. P. 83

поскольку, например, Электра может исполнять свою партию в достаточно низкой тесситуре (даже в малой октаве), а затем сделать сбивчивые спорадические устремления до высокого регистра (в пределах до второй октавы как раз)<sup>30</sup>. В связи с этим при прослушивании оперы может создаваться ощущение не гармонически ровного и благозвучного пения, а, скорее, очень хаотической декламации, причем с достаточно большой степенью вибрато в голосе, отчего ощущение взволнованности и тревоги становится еще более явным<sup>31</sup>. Помимо этого, наравне с исполнением оркестра вокал также подчеркивает диссонирующее звучание. В моменте, когда Электра запугивает Клитемнестру о ее скорой смерти, наблюдаются в партии первой скачки до ноты соль первой октавы, которые сразу же заканчиваются попеременным понижением либо до ноты до первой октавы, либо до ноты до-диез первой октавы, либо до ноты си малой октавы, а заканчивается это все продолжительными вокальными стаккато в ноте си первой октавы<sup>32</sup>.



Ария Хризотемиды  
(видеофрагмент доступен [по ссылке](#))

Еще одной чертой в вокальном исполнении оперы является то, что дуэтные партии персонажей зачастую становятся асинхронизированными, отчего формируется полизвучность и оттого достаточно тяжелое восприятие такой подачи в принципе. Наиболее четко это выражено в финальном диалоге Электры и Хризотемиды после убийства Клитемнестры, что некоторым образом подчеркивает то, что персонажи находятся на разных измерениях друг от друга, и их мотивы, жизненные пути после свершения акта отмщения, которое бесконечно подпитывало демонизм Электры, уже не могут быть переплетены<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> Kelly S.M. Op. cit. P. 91

<sup>31</sup> Strauss R. Electra.

<sup>32</sup> Ibid.

<sup>33</sup> Ibid.



Дуэт Электры и Хризотемиды  
(видеофрагмент доступен [по ссылке](#))

Кульминационной частью оперы «Электра» можно считать иступленный танец главной героини в конце произведения. Важно отметить то, что в самой пьесе Г. фон Гофмансталя мотив танца отсутствует полностью, однако для передачи максимального порыва человеческой жестокости, потрясения, мести и триумфа гнева Штраус решил придать этому неистовые и дионисийские по характеру телодвижения Электры вместе с размашистым и очень сбивчивым музыкальным исполнением оркестром. После танца героиня умирает, так как ее жизненное предназначение, заключавшееся в отмщении, свершилось, и тем самым агония героини происходит при звучных «ударах» аккорда до-мажор, а сама опера заканчивается отрывистым, опять же стаккатным переходом от ноты до в ноту си<sup>34</sup>.

### Заключение. Опера «Электра» как часть творчества Р. Штрауса

Опера «Электра» во всей своей музыкальной многогранности и изысканности, о которой мы говорили в предыдущей части, была представлена на суд публике 25 января 1909 г. – ее премьера состоялась в Королевском театре Дрездена «Земпера Опера». Как и в случае с «Саломеей», зрители достаточно неблагоприятно оценили экспериментаторский запал немецкого композитора и указали, что музыкальное произведение является слишком вычурным, неблагозвучным, психологически напряженным, тяжелым для восприятия, а также неискренним. По этому поводу после премьеры высказался британский критик Э. Ньюман, который написал в своей рецензии, что «Штраус симулировал чувства, вместо того чтобы сосредоточить подлинные эмоции»<sup>35</sup>. Однако в течение уже первого десятилетия после выхода оперы в свет начали появляться критические разборы (в частности,

<sup>34</sup> Strauss R. Electra.

<sup>35</sup> Wikshåland S. Op. cit. P. 170.

статья Д. Мэйсона от 1916 г.), в которых музыкальный инструментарий, использованный Штраусом в «Электре», высоко оценивался с точки зрения своего новаторства и нетрадиционности<sup>36</sup>.

Для самого немецкого композитора сочинительство своего оперного произведения выдалось чрезмерно трудным именно с психологической точки зрения – по замечанию Н. Власовой, он будто сам прожил все эмоции и потрясения главной героини, чем обрек себя на невозможность в дальнейшем продолжать музыкально оформлять такие тяжелые чувства. И, действительно, его следующая опера «Кавалер роз», которая также была написана на основе либретто Г. фон Гофмансталя, уже обозначила отход от экспериментальности и возвращения к традиционным мелодическим построениям, в духе произведений Р. Вагнера<sup>37</sup>.

Опера Р. Штрауса «Электра» вобрала в себя огромное количество нетрадиционных музыкальных приемов, которые в дальнейшем стали ключевой характеристикой авангардистского экспрессионистского театра начала XX века. Преобладающее звучание диссонансов, постоянное присутствие уменьшенных трезвучий, спорадические переходы из мажорных аккордов в минорные с одной и той же тоникой, сбивчивые и волнообразные вокальные партии – все эти средства художественной выразительности были применены композитором для создания атмосферы абсолютного демонизма, зла, мести, ненависти, гнева и хаоса, которые охватывают весь сюжет борьбы Электры с Клитемнестрой за честь своего отца.

На сегодняшний день опера Штрауса до сих пор имеет постановки в ведущих театрах мира (США, Италия, Австрия, Дания и Россия), однако количество таких представлений имеет тенденцию к сокращению. Это связано с тем, что техническое исполнение вокальных партий, которые, как мы говорили, являются очень высокими и сбивчивыми, сейчас требуют особого мастерства. Более того, С. Келли в своей работе выразила мысль о том, что люди и в текущее время не всегда готовы к такой неблагозвучной и вызывающей музыкальной подаче, которая имеется в опере «Электра», в связи с чем ее постановка и сейчас довольно удивительное и интригующее событие<sup>38</sup>.

## Литература

*Аверинцев С.С.* Образ античности в западноевропейской культуре XX века. Некоторые замечания // Новое в современной классической филологии. 1979. С. 5–40.

*Власова Н.О.* Демоническая, экстатическая античность: к трактовке мифа в опере Рихарда Штрауса – Гуго фон Гофмансталя «Электра» // Вест-

<sup>36</sup> *Mason D.G.* A Study of Strauss // The Musical Quarterly. 1916. Vol. 2. N. 2. P. 181.

<sup>37</sup> *Власова Н.О.* Указ. соч. С. 241.

<sup>38</sup> *Kelly S.M.* Op. cit. P. 101.

ник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2022. Т. 12. № 2. С. 228–242.

Винкельман И. История искусства древности. М.: Издательство «Алетейя», 2000.

Дегтярева Н.И. Идеи и символы времени. Австро-немецкая опера в эпоху модерна // Музыкальная академия. 2009. № 3. С. 150–156.

Шарыпина Т.А. Восприятие античности в литературном сознании Германии XX в. (Троянский цикл мифов): дис. д-ра филол. наук. М.: МГУ, 1998.

## References

Averincev S.S. *Obraz antichnosti v zapadnoevropejskoj kul'ture XX veka. Nekotorye zamechanija* [The image of antiquity in twentieth-century Western European culture. Some remarks], in *Novoe v sovremennoj klassicheskoj filologii* [The New in Modern Classical Philology]. 1979. P. 5-40. (In Russian).

Bachofen J. *Das Mutterrecht: Eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*. Stuttgart: Kraiss & Hoffmann, 1861 (in German).

Degtjareva N.I. *Idei i simvolj vremeni. Austro-nemeckaja opera v jepohu moderna* [Ideas and Symbols of Time. Austro-German opera in the epoch of Art Nouveau]. *Muzykal'naja akademija*. 2009. N. 3. P. 150–156 (in Russian).

Eder A. *Chthonischer Ernst und dionysisches Spiel. Hofmannsthals Bachofen-Rezeption als poetische Re-Mythisierung. In Matriarchatsfiktionen: Johann Jakob Bachofen und die deutsche Literatur des 20.* Basel: Schwabe Verlag. 2018. S. 63–86 (in German).

Enix M. A Reassessment of “Elektra” by Strauss. *Indiana Theory Review*. 1979. Vol. 2. N. 3. P. 31–38.

Gilliam B.R. *Richard Strauss and his world*. Princeton: Princeton University Press, 1992. Vol. 3.

Kelly S.M. *The tension between past and present in the chorus of “Elektra”: Sophocles and Strauss*. University of Notre Dame, 2016.

Kramer L. Fin-de-siècle fantasies: Elektra, degeneration and sexual science. *Cambridge Opera Journal*. 1993. Vol. 5. N. 2. P. 141–165.

Mason D.G. A Study of Strauss. *The Musical Quarterly*. 1916. Vol. 2. N. 2. P. 171–190.

Puffett D. (ed.). *Richard Strauss: Elektra*. CUP Archive, 1989.

Sharypina T.A. *Vosprijatie antichnosti v literaturnom soznanii Germanii HH v. (Trojanskij cikl mifov): dis. d-ra filol. nauk* [The perception of antiquity in the literary consciousness of twentieth-century Germany (The Trojan Cycle of Myths): Dissertation of Dr. Phil.]. Moscow: MGU Publ., 1998 (in Russian).

Strauss R. *Also sprach Zarathustra! Op.30*. Musikpartitur. 1896.

Strauss R. *Elektra. Op. 58*. Musikpartitur. 1909.

Strauss R. *Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern. In Richard Strauss. Dokumente: Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe.* Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1980. S. 135–153 (in German).

Vinkel'man I. *Istorija iskusstva drevnost* [History of ancient Arts] Moscow: Izdatel'stvo "Aletejja" Publ., 2000 (in Russian).

Vlasova N.O. Demonicheskaja, jekstatičeskaja antičnost': k traktovke mifa v opere Riharda Shtrausa – Gugo fon Gofmanstalja "Elektra" [Demonic, ecstatic antiquity: Toward an interpretation of myth in Richard Strauss - Hugo von Hofmannsthal's opera Elektra]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie.* 2022. Vol. 12. N. 2. P. 228–242 (in Russian).

Wikshåland S. Elektra's Oceanic Time: Voice and Identity in Richard Strauss. *19th-century Music.* 2007. Vol. 31. N. 2. P. 164–174.

## R. Strauss's Opera "Elektra"

### Historical Context and Peculiarities of Musical Form

**Igor Molvinskikh**, student, National Research University "Higher School of Economics" (Moscow), iimolvinskikh@edu.hse.ru

The article studies and analyzes the means of musical expression used by R. Strauss to convey in his opera "Elektra" the spirit of new socio-cultural views formed at the turn of the XIX-XX centuries. Strauss to convey in his opera "Elektra" the spirit of new social and cultural views, which were formed at the turn of XIX-XX centuries. It is emphasized that in this period of the "fin de siècle" many antique plots from ancient Greek history were subjected to intellectual reinterpretation in terms of the ideas of Z. Freud, F. Nietzsche and I. Bakhofen. The paper draws attention to the fact that the play "Elektra" by G. von Hofmannsthal contrasted the humanity and rationality of the canonical text of Sophocles' ancient tragedy of the same name with the "hegemony of the female figure", "Dionysian frenzy", the immorality of human nature and the triumph of its inner psychology. It is noted that in order to reflect such features, which in Hoffmannsthal's play are in line with the intellectual currents of the new time, R. Strauss turned to the use of unconventional and provocative musical techniques in his opera. The article provides a detailed description of how, in certain parts of the opera, Strauss utilized dissonances in orchestral parts, confused rhythmic structures, and sporadic declamatory vocal lines. As a conclusion, a judgment is presented that despite the rather unfavorable acceptance of the Elektra opera by the public, over time it came to be perceived as an example of expressionist, experimental opera and as a significant representative of avant-garde theater in Europe in the early twentieth century.

**Keywords:** Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal, Elektra, fin de siècle, new understanding of antiquity, expressionism, musical dissonance

**For citation:** Molvinskikh I.I. (2024) R. Strauss's Opera "Elektra": Historical Context and Peculiarities of Musical Form // *Metamorphosis.* Vol. 9. N. 1. P. 104-119.

**Date of receipt:** 13.04.2024.