ИСТОРИЯ РУССКОЙ ФИЛОСОФИИ

УДК 111.85; 115; 792; 7.01
ББК 87.8г+87.52

ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО В МОТОРНОЙ ЭСТЕТИКЕ А. ВОЛЫНСКОГО[1]

О.В. ШАЛЫГИНА
Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН,
ул. Поварская, д. 25 а, Москва, 121069, Российская Федерация
E-mail: shalygina@imli.ru

Впервые описывается оригинальная эстетическая и философская концепция – моторная эстетика Акима Волынского. Понятие «моторная эстетика» Волынский использует однажды в «Книге ликований», описывая значение круговых линий для «эстетики всякой, зрительной, звуковой и моторной», и, в частности, пируэта для моторной эстетики. В качестве термина, характеризующего целостную систему взглядов Волынского, понятие «моторная эстетика» используется впервые, изучается в рамках междисциплинарного исследования. Моторная эстетика разрабатывается Волынским для пластического искусства как язык описания классического балета, им вводятся основные понятия, формулируются законы, определяются основные философские категории, лежащие в ее основе. Значение работы Волынского по формированию языка описания классического балета признано в профессиональной среде и театральной критике. Изучение моторной эстетики Волынского актуально в связи с изучением философских оснований интермедиального анализа. Впервые рассматривается проблема времени и пространства в моторной эстетике Волынского. Выявлена прямая связь поздних работ Волынского о балете с его ранней статьей о Канте. Сделан вывод об оригинальности философской позиции Волынского в отношении категорий времени и пространства. Используя тезаурус кантовской трансцендентальной эстетики, Волынский определяет двухактную структурную связь времени и пространства по принципу «купэ»[2], который в его понимании является универсальным. Сделан вывод о значении моторной эстетики Волынского не только для истории классического балета и театральной критики, истории русской литературы и философии конца XIX–начала XX века, но и для современной философской антропологии и онтологии.

Ключевые слова: философская антропология, онтология, эстетика Акима Волынского, моторная эстетика, трансцедентальная эстетика Канта, время и пространство, купе как категория эстетики

---

[1] Исследование выполнено в Институте мировой литературы имени А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 17-18-01432) / This scientific investigation was carried in Gorky Institute of World Literature of Russian Academy of Sciences out with financial support of Russian Science Foundation (RSF, the project № 17-18-01432).

[2] В «Книге ликований» Акима Волынского (Издательство «Артист. Режиссер, Театр», 1992, подгот. текста В. Гаевский) балетный термин *par coupe (фр.)* употребляется в написании А. Волынского – «купэ», далее такое написание будет использовано нами только в цитатах этого издания, в остальных случаях в соответствии с нормами современного русского языка – «купе».

TIME AND SPACE IN THE MOTOR AESTHETICS OF A. VOLYNSKY

OLGA V. SHALYGINA
Gorky Institute of World Literature of Russian Academy of Sciences,
Povarskaya str. 25 a, 121069 Moscow, Russian Federation
E-mail: shalygina@imli.ru

The article describes the original aesthetic and philosophical concept – the motor aesthetics of Akim Volynsky. Volynsky uses the concept of «motor aesthetics» in the Kniga likovanii, describing the value of circular lines for the «all aesthetics, visual, sound and motor», and particularly pirouette for motor aesthetics. The term «motor aesthetics of Akim Volynsky» is used in this article for the first time and is studied by the author from an interdisciplinary perspective. Motor aesthetics is developed by Volynsky for plastic art as a language of description of classical ballet, he introduces the basic concepts, formulates the laws, defines the basic philosophical categories that underlie it. The importance of Volynsky's work on the formation of the language of classical ballet description is recognized in the professional environment and theater criticism. The study of the motor aesthetics of Akim Volynsky is relevant in connection with the study of the philosophical foundations of intermedial analysis. The article deals with the problem of time and space in the motor aesthetics of Akim Volynsky for the first time. The direct connection of Volynsky's later works on ballet with his early article on Kant is revealed, the conclusion about the originality of Volynsky's philosophical position in relation to the categories of time and space is made. Using the thesaurus of Kant's transcendental aesthetics, Volynsky defines the two-act structural relationship of time and space according to the «par coupe» (fr) principle, which he regards as universal. It was concluded of Volynsky's motorial aesthetics value not only in the history of classical ballet and theatre criticism, the history of of the Russian literature and philosophy of the late 19th - early 20th century, but also in the modern philosophical anthropology and ontology.

Keywords: philosophical anthropology, ontology, aesthetics, motor aesthetics of Akim Volynsky, transcendental aesthetics of Kant, time and space, coupe as a category of aesthetics

DOI: 10.17588/ 2076-9210.2019.4.100–113

Русская философия как уникальное явление несистематической философии в то время, когда Аким Волынский (Флексер) приступал к научной и литературно-критической деятельности, только возникала в круге общения, активным участником которого он был. Волынский (Флексер) Аким (Хаим) Львович (Лейбович) (1861–1926) – известный литературный и балетный критик, историк и теоретик искусства, научный и литературный редактор, представитель петербургской исторической школы, член Исторического общества при Петербургском университете (1898 г.), почетный гражданин города Милана[3]. В 1920–1924 гг. был председателем правления ленинградского отделения Союза писателей. «Если бы А.Л. Волынский жил тремя, пятью веками раньше нашего времени, – писал о

[3] О загадке избрания Волынского почетным гражданином Милана см.: Ясунас С., Сугай Л. Был ли Аким Волынский избран почётным гражданином города Милана? // Литературная учёба. 2000. № 3. С. 129–141. См. также публикацию Е. Толстой перевода письма Луки Бельтрами в Редакционный комитет по устройству литературного юбилея А.Л. Волынского (1922 г.) о значительном вкладе «гениального писателя Волынского» в основание Racolta Vinciana и благодарности жителей Милана (см.: Толстая Е.Д. Бедный рыцарь. Интеллектуальное странствие Акима Волынского. М.: Мосты культуры, 2013. С. 496 [2]).

нем Константин Федин, – он оставил бы после себя громадное идейное движение, десятки учеников, тысячи последователей. Он мог бы быть основателем какой-нибудь секты, мог бы оказаться причисленным к лику святых, какой-нибудь вселенский собор мог бы предать его анафеме. <…> В прошлом он мог бы быть пророком, в наше время он был философом» [1, с. 29–30].

Современники звали его «философом», однако вопрос о праве Акима Волынского считаться философом ставился во многих публицистических и мемуарных источниках его времени и перешел из них в современные историко-литературные и даже историко-философские исследования. «Философом в классическом значении слова Волынский, конечно, не был; не был он и систематизирующим историком философии, – утверждает В.А. Котельников. – Он не продвигал прежние учения на следующие ступени мышления (как то делали тогда неокантианцы, например), не реконцептуализировал их – он вообще не создавал самостоятельного философского продукта. Он обращался лишь к тем философским источникам и брал их лишь в тех аспектах, которые были необходимы ему для оформления собственных религиозно-метафизических интуиций и для своей углубляющейся культурной рефлексии» [3, с. 94].

Хаим Флексер поступил в Санкт-Петербургский университет на юридический факультет[4] в 1881 г. по протекции проф. Дювернуа, в начале 1882 г. стал активным членом образовавшегося тогда студенческого научного-литературного общества (НЛО) при Санкт-Петербургском университете под руководством О.Ф. Миллера. «Через это общество прошел целый ряд ярких имен русских ученых: академики – Вернадский, Ольденбург, Дьяконов, Лаппо-Данилевский, Левинсон-Лессинг, Ляпунов, Глинка; профессора – Краснов, Корнилов, Гревс, Кауфман, Келлер, Свешников, Сент-Илер, Туган-Барановский, Фохт, Флексер-Волынский, Чечулин, Шаховской и др.», – писала Елена Ольденбург [4, с. 153]. Это была «золотая молодежь» и студенты различных сословий, вместе ставшие научной и политической элитой конца XIX – начала XX века. «По уставу общества, 20 направлений работы Научного отдела намечались в начале каждого учебного года по разным отраслям знаний, а лица по этим отраслям распределялись общим собранием. <…> …рефераты представляли собой научные статьи, предназначаемые для печати, медальные сочинения или даже диссертации. Среди референтов бывали лица, уже известные своими научными трудами» [4, с. 149]. В течение всей жизни Волынский сохранил связи с научным кругом петербургской исторической школы, известными историками, юристами, искусствоведами, этнографами, философами, психологами, бывшими участниками НЛО. По свидетельству Е. Ольденбург, «связь между членами общества была очень крепкая, и

[4]В архиве ЦГИА СПб.: Фонд 14. Императорский – Петроградский Университет. 1819–1918 хранится два личных дела Флексера А. Л: с 1881 – студент, с 1883 – вольнослушатель. Сведений о защищенной диссертации не найдено. Перерыв в обучении связан с известными Временными правилами, введенными 3 мая 1882 года (Положением Комитета министров «О порядке приведения в действие правил о евреях»).

даже те члены, которые кончали университет и вступали в жизнь на самостоятельную работу в различных местах России, не теряли связей с обществом» [3, с. 152].

Сопоставление Фондов РГАЛИ (Письма к Волынскому) и базы данных «Петербургская историческая школа (XVIII – начало XX вв.): информационный ресурс»[5] позволяет утверждать, что связи Волынского с университетским кругом знакомств сохранялись на протяжении всей его жизни. Доступен и не изучен огромный массив писем к Волынскому деятелей науки, литературы, политики, связанных с Санкт-Петербургским университетом и его научной исторической школой: Н.Г. Адонца, В.М. Алексеева, К.И. Арабажина, П.В. Безобразова, Д.Ф. Беляева, П.И. Вейнберга., С.А. Венгерова, М.М. Винавера, И.М. Волкова, Н.Н. Врангеля, С.И. Гессена, И.М. Гревса, Н.В. Дризен, М.А. Дьяконова, Ф.Ф. Зелинского, Л.К. Ильинского, Н.И. Кареева, А.В. Карташева, П.С. Когана, Н.А. Котляревского, И.М. Кулишер, И.И. Лазаревского, А.С. Лаппо-Данилевского, И.И. Лапшина, А.Я. Левинсона, Н.П. Лихачева, Г.Л. Лозинского, С.Г. Лозинского, Н.О. Лосского, И.Е. Мандельштама, Д.С. Мережковского, П.П. Митрофанова, Б.Л. Модзалевского, В.М. Нечаева, А.А. Павловского, А.В. Петровского, Н.К. Пиксанова, А.А. Пиленко, А.Л. Погодина, В.В. Радлова, Л.А. Саккетти, В.В. Сиповского, В.В. Сокольского, А.Н. Сомова, В.Д. Спасовича, В.Н. Сперанского, В.В. Струве, К.С. Тычинкина, Б.В. Фармаковского, А.К. Шеллера, В.К. Шилейко.

Волынский выступал в НЛО с рефератами на философские темы, в том числе с рефератом «Теолого-политическое учение Спинозы», который позднее был опубликован в журнале «Восход». По воспоминаниям Эриха Голлербаха, после доклада на тему о всеобщем постулате в споре Милля со Спенсером на дебютанта «обратили внимание входившие в состав общества профессора Платонов, Водовозов, Лаппо-Данилевский, заинтересовалась публика»[6]. «Доклад мой, сделанный по приглашению проф. Дювернуа экспромтом, –вспоминал позднее Волынский, – имел необычный успех. Всем тогда показалось, что во мне заключен эмбрион теоретического философа» [6, с. 249]. Хотя собственно философских работ у Волынского немного, более известен он как литературный критик и редактор «Северного вестника». В 1889 г. в «Северном вестнике» была опубликована его статья «Критические и догматические элементы философии Канта», которая имела несомненный резонанс. В то же время Волынский вел большую работу по научному комментированию переписки Спинозы[7]. В 1893 году им была написана концептуальная статья «Наука, философия и религия»[8], ставшая ключевой для сборника «Борьба за идеализм»[9]. Кроме того,

---

[5] Петербургская историческая школа (XVIII – начало XX в.): информационный ресурс [Электронный ресурс]. СПб., 2016.. Режим доступа: *URL :* http://bioslovhist.spbu.ru/histschool

[6] См.: Голлербах Э. Жизнь А.Л. Волынского // Памяти А.Л. Волынского. Л.: Изд. Всероссийского союза писателей, 1928. С. 16 [5].

[7] См.: Переписка Бенедикта де Спинозы с приложением жизнеописания Спинозы Колеруса / пер. с лат. Л.Я. Гуревич; под ред. и с примеч. А.Л. Волынского. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1891. 433 с.

[8] См.: Волынский А.Л. Наука, философия и религия // Северный вестник. 1893. № 9. С. 179– 201.

к философским статьям можно отнести следующие работы: «Философская деятельность Юркевича» (1894 г.)[10], «Идеализм и буржуазность» (1896 г.)[11], «Философия и поэзия» (1896 г.)[12], «Литературные записки (Куно Фишер о Шопенгауэре. Я.П. Полонский)»[13] и другие. В 90-е годы вышел ряд рецензий Волынского по вопросам философии, истории, эстетики: «Шахов. Гёте и его время»[14], «Артур Шопенгауэр. Мир как воля и представление»[15], «А.И. Смирнов. Эстетика как наука о прекрасном в природе и искусстве и др.»[16], «Н. Кареев. Беседы о выработке миросозерцания. А. Трика. Ответ одного из учащейся молодежи на письма к ней г. Кареева о самообразовании. С. Обращение товарища к студентам. Я.К. Грот. Несколько данных к его биографии и характеристике»[17] «Владимир Соловьев. Значение государства»[18], «В. Соловьев. Оправдание добра»[19] и др.

На характерную манеру мышления Волынского указывает Голлербах, вспоминая о разговоре с Волынским и Розановым:

> «“Очень уж вы последовательны. – говорил Розанов А.Л., – очень уж строги и обточены; у вас римский нос, а мы, русские, любим нос “картофелькой”: вот римский-то нос и мешает нашей близости”.
>
> В ответ на мою защиту афористического мышления, А.Л. возразил: “Это, прежде всего, не работа. Нужно уметь мыслить целыми верстами. Ницше нам не указ. Одну страницу Шопенгауэра я ценю выше всего Ницше. У Ницше нет процесса, нужен процесс”» [5, с. 24–25].

Вопрос о методе мышления – один из важнейших для Волынского, требование «мыслить целыми верстами» (целостно и пространственно) звучит в его «Книге ликований» (1925 г.):

---

[9] См.: Волынский А.Л. ... Борьба за идеализм: крит. ст. СПб.: Н.Г. Молоствов, 1900. 569 с.

[10] См.: Волынский А.Л. Философская деятельность Юркевича // Волынский А.Л. Русские критики: Лит. очерки. СПб: тип. М. Меркушева (Б. Н. Лебедева), 1896. С. 316 – 368.

[11] См.: Волынский А.Л. Идеализм и буржуазность (совместно с Л.Я Гуревич) // Северный вестник. 1896. № 1. С. I–VI.

[12] См.: Волынский А.Л. Философия и поэзия // Северный вестник. 1896. № 7. С. 219–240.

[13] См.: Волынский А.Л. Литературные записки (Куно Фишер о Шопенгауэре. Я.П. Полонский) // Северный вестник. 1896. № 8. С. 255–283.

[14] См.: Волынский А.Л. [Рец. на:] Шахов. Гёте и его время // Северный вестник. 1891. № 9. С. 79–83.

[15] См.: Волынский А.Л. [Рец. на:] Артур Шопенгауэр. Мир как воля и представление / пер. Н. Соколова // Северный вестник. 1894. № 5. С. 76–79.

[16] См.: Волынский А.Л. [Рец. на:] А.И. Смирнов. Эстетика как наука о прекрасном в природе и искусстве и др. // Северный вестник. 1894. № 8. С. 47–62.

[17] См.: Волынский А.Л. [Рец. на]: Н. Кареев. Беседы о выработке миросозерцания. А. Трика. Ответ одного из учащейся молодежи на письма к ней г. Кареева о самообразовании. С. Обращение товарища к студентам. Я.К. Грот. Несколько данных к его биографии и характеристике // Северный вестник. 1895. № 10. С. 53 – 61.

[18] См.: Волынский А.Л. [Рец. на]: Владимир Соловьев. Значение государства // Северный вестник. 1896. № 1. С. 106 – 109.

[19] См.: Волынский А.Л. [Рец. на]: В. Соловьев. Оправдание добра // Северный вестник. 1897. № 11. С. 289–297.

> «Чтобы быть философом, надо уметь мыслить подобиями вещей и отношений. Тогда и осознается та невещественная лента идей и понятий, которою опоясан реальный мир. У Канта, у Гегеля, у Шопенгауэра перед нами именно эта лента, в развернутых эволюциях проникающая весь космос. Ничего реалистического на глаз, а между тем все реально в высочайшей степени. Чтобы быть балетмейстером, надо обладать талантом мыслить геометрическими подобиями движений и поз, являющимися идеальным нутром во всех материальных композициях» [3, с. 174].

Истоки строго понимаемого им «правильного мышления» кантианского типа были изложены еще в статье «Критические и догматические элементы в философии Канта», написанной по поводу выхода книжных новинок 1888–1889 годов [20]. Критическая философия, по мнению Волынского, – «образец возвышеннейшего, научно-метафизического мышления»[21], трансцендентальная эстетика[22] и трансцендентальная логика Канта – «бессмертное изваяние настоящей, живой мудрости»[23]. Волынский отмечает в кантовском учении единство критических и догматических оснований его философии:

> «Кто принял кантовское учение о пространстве и времени, тот не может отвергнуть и учение о свободе, об умопостигаемом характере, окруженное густою тенью непознаваемого» [7: 12, с. 63].

В теории критического идеализма Канта Волынский видит двойное основание: «в скрытой глубине – свобода, Бог, бессмертье, на открытой поверхности – мир чувственных представлений и рассудочных понятий...»[24]. Позднее, избрав материалом балет как пластическое искусство, Волынский создаст моторную эстетику на основании трансцедентальной эстетики Канта, опишет язык и законы классического балета как технику взлета человеческого духа, отраженную в движениях его тела.

Формулируя «закон резерва» через описание «лестницы чувств в человеческой душе», Волынский на первом этаже расположит *ощущения и восприятия реальных предметов* (от простого физического чувства до чистейших

---

[20] См.: Kant, Immanuel. Vorlesungen über Psychologie: Mit einer Einleitung: Kants mystische Weltanschauung / Ed. by Du Prel, Carl. E. Günter Pub., 1889; Kant, Immanuel. Das nachgelassene Werk: Vom Uebergange von den metaphysischen Anfangsgründen der Naturwissenschaft zur Physik; mit belegen v. A. Krause. Frankfurt am Main, Lahr, 1888.

[21] См.: Волынский А.Л. Критические и догматические элементы философии Канта // Северный вестник. 1889. № 11. С. 61 [7].

[22] Трансцендентальной эстетикой И. Кант назвал свое учение о пространстве и времени, которое он также называл наукой «о всех априорных принципах чувственности» (см.: Калинина Н.М. Трансцендентальная эстетика И. Канта в синергетической интерпретации // Кантовские чтения в КРСУ (22 апреля 2004 г.); Общечеловеческое и национальное в философии: материалы выступлений II Междунар. науч.-практич. конф. КРСУ (27–28 мая 2004 г.) / под общ. ред. И.И. Ивановой. Бишкек: Кыргызско-Российский Славянский университет, 2004. С. 54 [8]).

[23] См.: Волынский А.Л. Критические и догматические элементы философии Канта // Северный вестник. 1889. № 7. С. 77.

[24] Там же. С. 63.

форм эстетического переживания, «рисуемых апперцептивной иглой на фоне внутреннего бытия»), на втором этаже – *понятия* («в понятиях отражены не изменчивые лица вещей, а их вечный лик. Этот *лик, воспринятый вовнутрь*, тоже отбрасывает в душе зыблющуюся тень, которую мы называем интеллектуальным чувством»), на третьем – «*мир идей, представляющий самостоятельную стихию*», относя сюда идеи вечной жизни, бесконечности – большой и малой, идеи любви и гармонии[25].

Духовные резервы человека, его «райские бриллиантики», в концепции Волынского – это тени чувств второго этажа. Переход на третий этаж недоступен словесному творчеству:

> «Эти резервы третьего этажа, неизреченные и таинственные, образуют как бы облака, в которых человеческая душа находит свое высокое и последнее выражение. Тут светлые звоны и погребальные песнопения сплетаются вместе в один сияющий круговорот. Тут именно тот материал, который нужен музыке и балету. Балет со всеми тонними и хрупкими формами своими живет именно этими облачно-сказочными резервами, которых в человеке тем больше, чем больше в нем артистического таланта. Просто радость банальна. Но резерв радости в душе человека есть его настоящий жемчуг с переливчатым огоньком сердечных волнений. Этот жемчуг скрывается в глубоких недрах третьего этажа души, и не у всякого он имеется налицо» [9, с. 170].

Оригинальность искусства балета, роднящая его с музыкой и скульптурой, по мнению Волынского, в том, что фигуры классического балета строятся исключительно на этих резервах, в них же заложен и масштаб, «истинное мерило, к которому постоянно будет обращаться критическая мысль, когда придется решать вопрос о чистоте той или иной композиции»[26]. На основании выделенных им закономерностей балетного танца (хореографической азбуки) Волынский строит «идеологический алфавит балета», мечтает о том, как «поняв строение каркаса внутри классической хореографии, литература станет искать в своих глубинах волевых подобий для нового чудесного языка сцены»[27]:

> «Либреттист является, в сущности, настоящим рапсодом. Поэтическою иглою он замечает воздушные образы жизни в ризах словесной красоты. Если он стихотворец, то он сочетает воедино живое слово с волшебным скрипичным звуком, и именно то, что не поддается никакому реалистическому пересказу, может получить в стихах поэта тонкое выражение, удаленное от всего реалистического, насквозь резервное. Вот где фигура и музыка арабеска получат свое возможное пояснение и истолкование: в крылатом поэтическом стихе. Все вообще изумрудные сверканья музыкальной и пластической стихии легко сливаются с такими мотивами литературных созданий» [9, с. 174–175].

---

[25] См.: Волынский А.Л. Книга ликований. Азбука классического танца. М.: Изд-во СТД РФ «Артист. Режиссер. Театр», 1992. С. 169 [9].
[26] Там же. С. 174.
[27] Там же. С. 173.

В круговой линии Волынский видит «графическую характеристику эмоционального мира страстей и волевых порывов чувственного порядка»[28]. Говоря о пируэте, приходит к более общим выводам, имеющим значение для эстетики: «Всякое чувство, всякая страсть, всякое душевное переживание, кроме чистой мысли, имеет круговой или спирально-водоворотный характер крутящейся метели и вьюги»[29]. Анализ языка телодвижений носит у Волынского национальный характер. Именно в характере движений проявляется, по его мнению, темперамент народа. Такой подход позволяет ему выстраивать историю возникновения и развития культур, размышляя о заложенных в человеке различных расовых пластах, диалектике «автохтонных этнических пластов»[30]. Национальные характеры определяются Волынским по принципу органичности для них кругового движения. Рефлексируя над профессиональным наблюдением балерины М.Ф. Кшесинской («итальянки рождаются с пируэтом»), Волынский выстраивает грандиозную картину наивысших достижений итальянской культуры и народа, ярко выразившихся в идее круга:

> «Итальянская женщина, наследница римской матроны и, восходя к первоистокам истории Апеннинского полуострова, замечательных этрусских дев, кажется нам и сейчас насыщенной не только воспламеняемостью романолатинских рас, но и той врожденной приверженностью к цельности и круглоте, которая характеризует народ, создавший арку и свод. В этрусском искусстве все было кругловидно и все опиралось на незыблемый центр. К этому центру тяготели всей грузной и вековой тяжестью своей высокие и величественные антаблеманы. Из этой же привычной верности центру родились и гигантские куполы будущих соборов и пантеонов. На этрусских корнях возникли и акведуки, покрывшие своей сетью Альпийские горы и всю Южную Европу, с разбрызганными их откликами даже в далекой Англии. Купол Браманте и Микеланджело есть только переработка древнего этрусского свода.
>
> Вот где настоящий источник, в семье европейских народов, чувства круга, круговой энергии и законченной в своих границах пластической закономерности» [9, с. 91].

Идея линии[31] в моторной эстетике Волынского находит свое выражение в принципе вертикальности и его апофеоза, «высшего мыслимого и вообразимого выражения»,[32] – в стоянии на пальцах:

> «…стоять на пальцах можно только в течение одной какой-нибудь секунды, непотрясаемо и неподвижно. Это не просто стояние спокойное и безмятеж-

[28] См.: Волынский А.Л. Книга ликований. Азбука классического танца. С. 86.
[29] Там же.
[30] Там же. С. 181.
[31] См.: Волынский А.Л. Книга ликований. Азбука классического танца раздел («Прямые и кривые линии» о круговом движении духа Канта, Лейбница, Декарта). «Один лишь Спиноза выпрямил в бесконечную геометрическую линию свои мысли до конца» [9, с. 86].
[32] См.: Волынский А.Л. Книга ликований. Азбука классического танца. С. 34.

> ное. Оно является результатом сознательного героического усилия, при котором дышишь грудью вовнутрь и задерживаешь настроение в мгновенном замирании. Тут какая-то едва вообразимая точка, в которую входит весь человек, и довольно малейшего неловкого или нерассчитанного движения хотя бы пальца руки, хотя бы засмотревшегося в сторону глаза, хотя бы случайно и ошибочно откинутой головы, чтобы точка исчезла, и вы опустились бес сильно на всю ступню. Эта замечательная точка, невидимая, но все сильная, через которую проходит головы к полу линия равновесия, требует от вас непременного движения и продвижения в пространстве. Она побуждает к этому движению неудержимо и неугомонно, не дает застыть в мертвом покое. Двигайтесь, ликуйте, давайте вертикальную линию в горении, в пожаре, во внутреннем устремлении вперед и вверх! Вот открывающийся тут закон динамики величайшей важности: где ликование, там и движение» [9, с. 34].

В «Книге ликований», при всем богатстве значения слова «лик», представленных автором в Предисловии, главным является выделенный им *закон динамики* корреляции внутренних движений человека с его телесными движениями. Классический танец, по Волынскому, не только апперцептивен и резервен – он и целителен в глубочайшем смысле этого слова, он является «частью того пэана, того живописного и животворного ликования, которое исходит от Аполлона»[33].

Другой главный принцип в балете – *принцип выворотности,* или «разоблачения Лика», проявляется он в простейшем жесте ладони, открытой зрителю, и распространяется на всю человеческую пластику:

> «То, что мы наблюдаем в руке, мы видим и в глазах. Они все время как бы закрыты, смотрят вовнутрь, глядят и не видят того, что делается кругом. Но вот родилось волевое устремление, называемое в психологии апперцепцией, и не бывшие закрытыми глаза действительно открылись. Теперь они глядят и видят» [9, с. 39].

Принцип выворотности, по Волынскому, имеет отражение почти во всех областях человеческого духа и деятельности и наиболее рельефно представлен в сопоставлениях со словесным и художественным творчеством. Так, например, по мнению Волынского, у Тютчева нет выворотности, а у Некрасова и Достоевского – есть; у Рембранта – нет, а у Рубенса – есть; у Вагнера – есть, а у евреев в ритуале «нет ни малейшего намека на выворотность»[34] [9, с. 41]. Переходя от наблюдений к обобщению, Волынский распространяет главный балетный принцип на всю область художественного творчества, рассматривая принцип «разоблачения Лика» как принцип открытости миру. Любой творческий акт, таким образом, по Волынскому, «уже сам по себе выворотен» [Там же]. В анализе волевого устремления движения человека, открытого миру, у Волынского в «Книге ликований» звучат те же патетические ноты, что и при описании «пылающей восторгом и пафосом» телеологической точки всей кантовской философской системы – понятия нравственной воли:

---

[33] Там же. С. 184–185. Ср.: «Эсхил в своих трагедиях пользуется словом «пэан» для обозначения именно врачебно-целительных эффектов» [9, с. 185]

[34] См.: Волынский А.Л. Книга ликований. Азбука классического танца. С. 41.

> «Живи для мира, твори добро, работай рассудком, но знай при этом, что есть свобода, Бог, бессмертие, что есть еще один мир, который ты должен уметь постигать» [7: 10, с. 92].

Рассматривая антиномии Канта, Волынский в 1889 году отмечал значение воли для решения третьей антиномии, которая гласит: «тезис – в мире есть свободная причина, антитезис – нет свободы, все в мире подчинено законам природы» [7: 10, с. 91]. По его мнению, в первых двух антиномиях Канта противополагаются оба ложных утверждения, а «в третьей и четвертой антиномии оба утверждения истинны и противопоставляются друг другу только по отсутствию правильной теории познания»[35]. Волынский считает, что причинность свободы – это «причинность умопостигаемых основ»[36], а потому «Нуменальный мир есть свободная воля – таков вывод из третьей антиномии. В до-критическую эпоху Кант отваживался на такие догматические утверждения и гипотезы, для которых нет никаких данных в реальном мире, в до-критическую эпоху мир непознаваемый был полон таинственных теней и самых фантастических образов, был огромной картиной, кишевшей разнообразною жизнью. В эпоху наиболее яркого и выдержанного критицизма произвольный догматические предположения и гадания исчезли и вся огромная картина, живой фантазии слилась в одну только точку, в одну пылающую восторгом и пафосом нравственную волю» [7: 10, с. 92].

Основания моторной эстетики Волынского могут быть соотнесены с кантовской трансцедентальной эстетикой. Многие разделы «Книги ликований. Азбуки классического танца» буквально повторяют темы его ранней статьи о Канте. Так, например, анализ Волынского идеи кругового движения в классическом балете, литературе, живописи, музыке, архитектуре сопоставим с рассмотрением идеи круга как синтетического суждения у Канта. Характеризуя трансцедентальную эстетику Канта как учение о «чистых формах чувственности», Волынский акцентировал значения слова «чистых»: «ибо эмпирическая чувственность не может служить к образованию синтетических суждений à priori»[37]. В моторной эстетике Волынского сохраняется это кантовское правило в образовании синтетических суждений: «И чувственность, и рассудок участвуют одинаково в каждом акте познания»[38]. Сначала тема наполняется «представлениями чувственности», характерными для различных видов искусств, и уже из них вычленяется идея, например, круга как пластического знака:

> «…круг является уже не частным случаем кривой, а ее идеальным подобием, ее руководительным пластическим знаком, ее имманентной целью. Не будем останавливаться на общеизвестном значении круговых линий в физике волновых дви-

[35] См.: Волынский А.Л. Критические и догматические элементы философии Канта // Северный вестник. № 10. С. 91.
[36] Там же.
[37] См.: Волынский А.Л. Критические и догматические элементы философии Канта // Северный вестник. 1889. № 7. С. 77.
[38] Там же.

жений и в небесной механике. Отсюда же и великое значение круговых линий для эстетики всякой, зрительной, звуковой и моторной. Периодичность рефренов, ритмический возврат вариационных тем — все это круги музыкальной эстетики. Что касается изобразительных искусств, то там роль круговых линий слишком очевидна, чтобы о ней здесь распространяться. Роль же круговых линий в моторной эстетике раскрывается в учении формах классического пируэта» [9, с. 87].

Рассмотрение движений классического балета как *пластических знаков априорных форм* не только душевной, но и духовной жизни позволяет Волынскому сделать шаг вперед в теоретическом рассмотрении априорных категорий пространства и времени. Особую роль он отводит такому движению, как хореографическое купе, сдвиг ноги с переменою центра тяжести в сторону производимого движения, рассматривая его, как и другие основоположные формы танца, в универсальном значении. Как пластический феномен купе структурируется ударным зрительным впечатлением и рефлекторным мышечным напряжением.

Отправляясь от кантовского определения *пространства как формы* внешних восприятий, Волынский рассматривает хореографическое движение структурно-содержательно:

> «Представление пространства складывается в душе как результат двух актов нормального купэ: ударного зрительного впечатления и рефлекторно ему отвечающего мышечного напряжения. Если мышечное напряжение велико и захватно-широко, мы говорим, что пространство обширно. При бледном же напряжении тактильного чувства уменьшается объем и экстенсивность пространства в нашем представлении. <…> Мы имеем тут дело с пластическим феноменом, всеми своими частями уходящим в технику классического производства. Пространство есть результат зрительно-мышечного купэ, обращенный в созерцательное представление» [9, с. 74].

Таким образом, определяя купе по аналогии с синтетическим суждением, Волынский акцентирует его энергийно-волевую основу и двусоставную природу (акт ударный и акт отраженный):

> «Ни одного прыжка, ни одного полета нельзя сделать без ударного движения, называемого купэ. Это инициативное движение придает всем темпам элевации насыщенно-кипучий, инициативный характер и действует на слух и на глаз, как волнующий сигнал к хореографическому ликованию» [9, с. 69].

Как форма мышления, купе в моторной эстетике Волынского – это выражение любого энергетического сдвига, как душевного, так и двигательного: «повсюду, где требуется применение силы для размаха, неизбежно появление энергетического сдвига»[39]. Такое расширение значения для хореографического купе становится возможным при выявлении социальных и космологических

[39] См.: Волынский А.Л. Книга ликований. Азбука классического танца. С. 73.

синонимов. Волынский иллюстрирует двусоставную природу купе как синтетического суждения, обращаясь к анализу эстетического единства Акрополя и Парфенона, стоящего на нем:

> «Акропольская скала вознесена к небу вулканическим порывом земли. Взлетела и застыла. Человек строит на ней дворцы, крепости и храмы. Основному порыву природы, первому акту естественного купэ, отвечает творческий порыв человека – второй акт того же купэ, ибо между человеком и природою существует неразрывная связь и органическое единство. Она импульсирует, он отвечает – и все здесь соразмерно и созвучно» [9, с. 70].

Отображенно-рефлекторное движение, носящее черты взаимодействия, свойственного купе, в моторной эстетике Волынского может иметь не только социальный синоним, но и космический. Весь мир причинности оказывается «театром действия разнообразных сдвигов, прямых и отраженных, в пространстве и во времени»[40]. Время как априорная кантовская форма, очищенная от феноменальных наслоений, по Волынскому, возможна только в аспекте прошлого времени как «сочетание ментального созерцания вещей с их зеркальными отподоблениями памяти»[41]. В остальных же случаях обращенное в будущее, заинтересованное (имеющее цель и смысл деятельности) время является результатом «двух актов купэ в аппарате восприятия», переплетается с пространственным представлением, сложившимся из двух актов зрительно-мышечного купе:

> «В мускульном ощущении фосфоресцирует предчувствие времени. По напряжению этого мускульного ощущения мы уже заключаем бессознательно о величине времени, которое потребуется для разрешения собранной энергии. Мускульное ощущение второй акт описанного купэ – заключает в себе проект и оценку двух вещей: пространства, подлежащего преодолению, и времени, необходимого для решения всей задачи. В силе первоначального трамплинного удара по полу танцовщик уже почерпнет для себя мотив к движению известного диапазона и к выдержке этого движения на высоте, с большей или меньшей длительностью. Купэ сразу же предопределяет и элевацию, и баллон, являясь естественным ключом для обеих стихий классического танца» [9, с. 75].

Время в аспекте будущего у Волынского субстанциально, телеологично, волеосновно, проективно, а главное, имеет двухактное структурное членение. В моторной эстетике Волынского купе опосредовано психической сферой человека, его антропологическими возможностями и ограничениями. Однако купе, по его мнению, опосредовано особенностями организации не только психической жизни человека, но и социальной жизни, и законами природы (термо-

[40] См.: Волынский А.Л. Книга ликований. Азбука классического танца. С. 76.
[41] Там же. С. 74–75.

динамики, космологии и т.д.), многочисленные примеры универсальных связей которых приводит Волынский[42].

В рамках трансцедентальной эстетики Канта Волынский рассматривает купе как синтетическое суждение, универсальный, волеосновный принцип связи пространства и времени, имеющий двухактную структуру (удар/отдача). Следуя за кантовским определением априорных форм мышления, которые должны быть очищены от всего «феномального»[43], купе как принцип связи времени и пространства также должен находиться в ноуменальной сфере.

Так как ноумен, по Канту, волеосновен, то и купе в интерпретации Волынского выступает как универсальный принцип ноуменальной связи. Априорные кантовские формы мышления – пространство и время – оказываются не пустыми, а структурно содержательными, они очищены только от феноменов, но не от купе как ноуменальной, структурирующей, телеологической связи – универсальной основы взаимодействия живой материи.

Таким образом, пользуясь тезаурусом кантианской трансцедентальной эстетики, Волынский разрабатывает моторную эстетику, имеющую, с одной стороны, практическое значение для искусства классического балета, с другой стороны, самостоятельное философское значение. Принцип купе проводится им как в моторной эстетике, так и в онтологии.

Двусоставная природа купе в моторной эстетике Волынского представлена как выражение универсальной связи между идеями времени и пространства, как способ перехода по лестнице апперцепций к третьему этажу духовных резервов (вершине Платоновой горы).

Оригинальная эстетическая и философская концепция – моторная эстетика, предполагающая наличие универсальной двухактной структурной связи времени и пространства по принципу купе, – это яркая иллюстрация того способа мышления «синонимами» или «большими подобиями», приверженность которому высказывал Волынский, говоря о том, каким должно быть философское мышление.

Список литературы

1. Федин Конст. Аким Львович Волынский // Памяти Акима Львовича Волынского / под ред. П.Н. Медведева. Л.: Всероссийский союз писателей, 1928. С. 29–30.
2. Толстая Е.Д. Бедный рыцарь. Интеллектуальное странствие Акима Волынского. М.: Мосты культуры, 2013. 632 с.
3. Котельников В.А. Спиноза и становление русского религиозно-философского модернизма (Аким Волынский как наследник и критик Спинозы) // Вопросы философии. 2015. № 8. С. 87–97.
4. Ольденбург Е.Г. Студенческое научно-литературное общество при С.-Петербургском университете // Вестник Ленинградского университета. 1947. № 2. С. 145–154.

[42] Об универсальном принципе купе (см.: Волынский А.Л. Книга ликований. Азбука классического танца. С. 74–75, 119, 153, 256–258]; в классической архитектуре (см.: Там же. С.70); социальных движениях (Там же. С.76), поэтическом купе у Эсхила (там же. С.76). Закон купе в мире психологических отражений (страсть, любовный аффект в его большом размахе) (Там же. С.76).

[43] Этот термин использовал Волынский в статье о Канте.

5. Голлербах Э. Жизнь А.Л. Волынского // Памяти А.Л. Волынского. Л.: Изд. Всероссийского союза писателей, 1928. С. 11–28.

6. Волынский А.Л. Русские женщины / предисл., коммент., публ. А.Л. Евстигнеевой // Минувшее. Исторический альманах. Вып. 17. М.; СПб., 1994. С. 209–292.

7. Волынский А.Л. Критические и догматические элементы философии Канта // Северный вестник. 1889. № 7. С. 67–87; № 9. С. 61–83; № 10. С. 89–109; № 11. С. 51–72; № 12. С. 55–78.

8. Калинина Н.М. Трансцендентальная эстетика И. Канта в синергетической интерпретации // Кантовские чтения в КРСУ (22 апреля 2004 г.); Общечеловеческое и национальное в философии: материалы выступлений II Междунар. науч.-практич. конф. КРСУ (27–28 мая 2004 г.) / под общ. ред. И.И. Ивановой. Бишкек: Кыргызско-Российский Славянский университет, 2004. С. 54–64.

9. Волынский А.Л. Книга ликований. Азбука классического танца. М.: Изд-во СТД РФ «Артист. Режиссер. Театр», 1992. 299 с.

10. Котельников В.А. «Что есть истина?» (Литературные версии критического идеализма). СПб.: Пушкинский Дом, 2010. 672 с.

References

1. Fedin, Konst. Akim L'vovich Volynskiy [Akim Lvovich Volynsky], in *Pamyati Akima L'vovicha Volynskogo* [In memory of A.L. Volynsky]. Leningrad: Vserossiyskiy soyuz pisateley, 1928, pp. 29–30.

2. Tolstaya, E.D. *Bednyy rytsar'. Intellektual'noe stranstvie Akima Volynskogo* [The Poor knight. The Intellectual journey of Akim Volynsky]. Moscow: Mosty kul'tury, 2013. 632 p.

3. Kotel'nikov, V.A. Spinoza i stanovlenie russkogo religiozno-filosofskogo modernizma (Akim Volynskii kak naslednik i kritik Spinozy) [Spinoza and the formation of Russian religious and philosophical modernism (Akim Volynsky as the heir and critic of Spinoza)]// *Voprosy filosofii*, 2015, no. 8, pp. 87–97.

4. Ol'denburg, E.G. *Vestnik Leningradskogo universiteta*, 1947, no. 2, pp. 145–154.

5. Gollerbakh, E. Zhizn' A.L. Volynskogo [Life of A. L. Volynsky], in *Pamyati A.L. Volynskogo* [In memory of A.L. Volynsky]. Leningrad: Izdanie Vserossiyskogo soyuza pisateley, 1928, pp. 11–28.

6. Volynskiy, A.L. Russkie zhenshchiny [Russian women], in *Minuvshee. Istoricheskiy al'manakh* [The Past. Historical almanac]. Moscow; Saint-Petersburg, 1994, issue 17, pp. 209–292.

7. Volynskiy, A.L. Kriticheskie i dogmaticheskie elementy filosofii Kanta [перевод], in *Severnyy vestnik*, 1889, no. 7, pp. 67–87; no. 9, pp. 61–83; no. 10, pp. 89–109; no. 11, pp. 51–72; no. 12, pp. 55–78.

8. Kalinina, N.M. Transtsendental'naya estetika I. Kanta v sinergeticheskoy interpretatsii [I. Kant's transcendental aesthetics in synergetic interpretation], in *Kantovskie chteniya v KRSU (22 aprelya 2004 g.); materialy vystupleniy II Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii KRSU (27–28 maya 2004 g.) «Obshchechelovecheskoe i natsional'noe v filosofii»* [Kant readings in KRSU Kant readings in KRSU 22/042004; materials of reports of II international scientific-practical Conf. in KRSU 27-08/05/2004 «Universal and national in philosophy»]. Bishkek: Kyrgyzsko-Rossiyskiy Slavyanskiy universitet, 2004, pp. 54–64.

9. Volynskiy, A.L. *Kniga likovaniy. Azbuka klassicheskogo tantsa* [The book of exultation. An ABC guide to classical dance]. Moscow: Izdatel'stvo STD RF «Artist. Rezhisser. Teatr», 1992. 299 p.

10. Kotel'nikov, V.A. *«Chto est' istina?» (Literaturnye versii kriticheskogo idealizma)* [«What is truth?» (Literary versions of critical idealism)]. Saint-Petersburg: Pushkinskiy Dom, 2010. 672 p.