

Философические письма. Русско-европейский диалог. 2024. Т. 7, № 1. С. 141–161.

Philosophical Letters. Russian and European Dialogue. 2024. Vol. 7, no. 1. P. 141–161.

Научная статья / Original article

УДК 1(091)

doi:10.17323/2658-5413-2024-7-1-141-161

МИР КАК ТЕАТР В ФИЛОСОФСКОЙ ПРОЗЕ А. Ф. ЛОСЕВА И С. Д. КРЖИЖАНОВСКОГО

Николай Александрович Червяков
Философский факультет Московского
государственного университета
имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия;
Библиотека-музей «Дом А. Ф. Лосева»,
Москва, Россия;
Российский университет кооперации,
Мытищи, Россия, kola.cska2@mail.ru



 **Аннотация.** Статья посвящена рассмотрению философии театра двух русских мыслителей — Алексея Федоровича Лосева и Сигизмунда Доминиковича Кржижановского. В частности, разбираются представления этих мыслителей о мире как театре, выраженные в их философской прозе, с привлечением широкого контекстуального материала, дающего общее понимание философско-театральной проблематики начала 1900-х годов. В центре внимания — рассказ А. Ф. Лосева «Театрал» и художественно-философский трактат С. Д. Кржижановского «Философема о театре», где высказаны основные положения их философии театра. Объединяющим элементом для обоих мыслителей оказывается идея мира как театра, которая, однако, преломляется в их работах в разные образы (концепты) театра. Применительно к рассказу Лосева можно выделить четыре таких образа: театр-школа, театр-зрелище, театр-балаган, «театр-концлагерь». В концепции Кржижановского четко видны три образа театра как

мира: театр бытия, театр быта, театр «бы». На основании философского анализа работ Лосева и Кржижановского делается вывод о разном онтологическом статусе предлагаемых ими образов театра: каждый образ театра предполагает особую универсальность и особую картину мира. Кроме того, объединяющим аспектом представлений о мире как театре у Лосева и Кржижановского может служить их театральный антропологизм — попытка связать разные образы театра с природой человека и с персонологической проблематикой в русской философии. Таким образом, в статье освещена малоизученная сторона наследия двух русских мыслителей, которые создали разные концепции театра как мира, объединенные универсализмом, антропологизмом и иерархичностью.



Ключевые слова: А. Ф. Лосев, С. Д. Кржижановский, мир, театр, философская проза, миф, образ театра, кризис театра, народный театр, пролетарский театр, бытие, быт, актер, антропологизм



Ссылка для цитирования: Червяков Н. А. Мир как театр в философской прозе А. Ф. Лосева и С. Д. Кржижановского // Философические письма. Русско-европейский диалог. 2024. Т. 7, № 1. С. 141–161.
doi:10.17323/2658-5413-2024-7-1-141-161.

Memory of Culture

WORLD AS A THEATRE
IN PHILOSOPHICAL PROSE OF A. F. LOSEV AND S. D. KRZHIZHANOVSKY

Nikolai A. Cherviakov

The Faculty of Philosophy at the Lomonosov
Moscow State University, Moscow, Russia;
The Scientific Library and Museum “Losev House”;
The Russian University of Cooperation, kola.cska2@mail.ru



Abstract. This article is devoted to considering philosophy of theatre of two Russian thinkers — Aleksei Fyodorovich Losev and Sigizmund Dominikovich Krzhizhanovsky. Particularly, the article deals with ideas on the world as a theatre that were expressed in their philosophical prose, with the help of broad contextual material giving the whole understanding of philosophical and theatrical problematics in the beginning of the 20th century. It is paid particular attention to A. F. Losev’s

story “Theatre-goer” and S. D. Krzhizhanovsky’s fictional and philosophical treatise “Philosopheme about Theatre” where the main states of their philosophy of theatre were expressed. The element that unifies both thinkers is the idea of the world as a theatre which, however, transforms in their works in different images (concepts) of theatre. As for Losev’s story, one can distinguish four images of theatre: theatre-school, theatre-show, theatre-farce, “theatre-concentration camp”. In the conception of Krzhizhanovsky there are three clearly distinguished images of the world as a theatre: theatre of being, theatre of everyday life, theatre of “would”. On the basement of the philosophical analysis of Losev and Krzhizhanovsky’s works, it is made a conclusion about different ontological statuses of the images of theatre given by them: every image of theatre implies specific universality and specific worldview. Besides, the aspect that also unifies Losev and Krzhizhanovsky’s ideas about the world as a theatre is their theatrical anthropologism — an attempt to link different images of theatre with the nature of the human being and with the personological problematics of Russian philosophy. Thus, the article covers the little-known side of heritage of two Russian thinkers who created different conceptions of the world as a theatre which are united by universalism, anthropologism and hierarchy.



Keywords: A. F. Losev, S. D. Krzhizhanovsky, world, theatre, philosophical prose, myth, image of theatre, crisis of theatre, theatre of people, proletarian theatre, being, everyday life, actor, anthropologism



For citation: Cherviakov, N. A. (2024) “World as a Theatre in Philosophical Prose of A. F. Losev and S. D. Krzhizhanovsky”, *Philosophical Letters. Russian and European Dialogue*, 7(1), pp. 141–161. (In Russ.). doi:10.17323/2658-5413-2024-7-1-141-161.

Сопоставление двух русских мыслителей — А. Ф. Лосева (1893–1988) и С. Д. Кржижановского (1887–1950) — с точки зрения их философских взглядов на театр представляет собой малоисследованную область, которая требует более тщательного изучения в силу ряда историко-культурных и биографических обстоятельств. Во-первых, и Лосев, и Кржижановский в 1920-е годы активно участвовали в работе Государственной академии художественных наук (ГАХН) [Искусство как язык ... , 2017, с. 115–123, 397–399, 621–624, 631–636, 733–736], где обсуждались вопросы специфики театрального искусства в контексте полемики о синтетической природе театра [Гудкова, 2019]. Во-вторых, и Лосев, и Кржижановский жили в ту эпоху, когда «относительная» (выражаясь словами Лосева из «Диалектики мифа») мифология окончательно

становилась на место религиозного и философского сознания (или, как говорил Н. О. Лосский во время высылки из России, «религиозно-философской идеологии» [Еврейнова, 1955, с. 273]), да и попросту здравого смысла. Если представление об истории всегда мифологично, то в эпоху ранней советской власти *мифологические соблазны* [Жукова, 2010] проявлялись в самых разных аспектах — от создания революционного мифа, революционной «теогонии», марксистского философского канона (от Радищева до Ленина) до театральных постановок под открытым небом. Последние должны были повторить значимые события революции 1917 года и тем самым заново пересоздать миф, сделать из октябрьского переворота — Революцию с большой буквы, облаченную божественным атрибутом необходимости. Наиболее ярким примером создания такого мифа театральными средствами является реконструкция в 1920 году Н. Н. Еврейновым штурма Зимнего дворца большевиками. Как писал об этом событии современный исследователь философии театра В. И. Максимов, «миф 1920 года стремительно вытеснил реальные события 1917-го» [Максимов, 2012, с. 38]. Для самого же Еврейнова, кстати говоря, мир также — через понятие театральности — представал как театр, а сама интуиция мира как театра, как отмечал А. Л. Доброхотов, была свойственна сознанию философов и художественных деятелей Серебряного века [Доброхотов, 2010]. Да и сами эти деятели зачастую мифологически отождествляли эпоху Серебряного века с театром [Вислова, 2000]. И, наконец, в-третьих, в философской прозе Лосева и Кржижановского можно обнаружить схожее понимание разных образов (концептов) театра, включающее и такое понимание, которое приписывает театру универсальность, тотальность. При такой оптике театр становится мерилем сущего, онтологической категорией, фундирующей реальность. В первую очередь речь идет, конечно, о социальной реальности, что в социологической традиции XX века нашло свое отражение в теории И. Гофмана о театральной природе социального взаимодействия [Гофман, 2000]. Целью статьи в этом отношении будет попытка указать на необходимость учитывания и рассмотрения философской прозы двух русских мыслителей как, во-первых, художественного воплощения интуиции о театральной природе социального взаимодействия и, во-вторых, как необходимой предпосылки — в силу утверждения об универсальности театра — для перехода к этой интуиции, то есть попросту как онтологического утверждения о мире как театре. Наиболее ярко представление о мире как театре у Лосева выражено в рассказе «Театрал» (1932), а у Кржижановского — в трактате «Философема о театре» (1922), однако и другие художественные произведения и биографические материалы двух авторов задействуются при анализе данной темы.

От театра-школы к театру-концлагерю

Чтобы лучше понять рассказ Лосева «Театрал» и выводимые в нем образы театра, есть смысл обратиться к тем событиям, которые переживал философ во время его создания. Как известно, рассказ написан в ноябре 1932 года. Лосев в этот момент находился в сталинских лагерях, и из переписки его с женой В. М. Лосевой (Соколовой) можно узнать настроения Лосева в тот период, которые явным образом находят выражение и в рассказе. В частности, в письме от 11 марта 1932 года философ писал:

Я уже писал тебе в прошлом письме, что лучше я не могу охарактеризовать свое отношение ко всему этому [к лагерю и лагерной обстановке. — Н. Ч.] как назвавши все это *неимоверно скучным¹ и пустым*, не страшным и не ужасным, не беспокойным и даже не опасным, а просто только *блевно скучным и пустым*. Есть что-то мелкое и бездарное во всех этих угрозах смерти, которые я пережил, во всей этой жесточайшей, но в сущности наивной и *пустой* изоляции, в этом *мареве мертвых душ* (...). Все это как-то бездарно, *внутренне бессодержательно*.

[Лосев, 1990, с. 310–311]

Это настроение (или даже состояние), которое описывает здесь Лосев, можно найти и в рассказе «Театрал»: оно соответствует одному из образов театра.

Однако, прежде чем переходить к анализу «Театрала», имеет смысл провести одну неожиданную параллель, через которую можно ближе подойти к пониманию лосевского рассказа. Для этого необходимо обратиться к творчеству австрийского психотерапевта Виктора Франкла (1905–1997) — основателя логотерапии, прошедшего через опыт концлагерей в годы Второй мировой войны. У Франкла, помимо теоретических работ о психологии заключенных концлагеря, есть также написанная после войны пьеса «Синхронизация в Биркенвальде» (1946), где он преобразовал в художественную форму основные теоретические тезисы² о поиске человеком смысла жизни. У этой пьесы есть подзаголовок — «Метафизическая конференция», поскольку параллельно с основным сюжетом, происходящим в нацистском концлагере, идет разговор трех философов — Сократа, Спинозы и Канта. В определенный момент диалога философы (а также присоединившаяся к ним душа матери одного из

¹ Здесь и далее во всех цитатах, кроме специально оговоренных случаев, курсив мой. — Н. Ч.

² Разбор пьесы Франкла с точки зрения отражения в ней основных понятий логотерапии осуществлен С. В. Штукаревой, однако, как представляется, в этом разборе не освещена основополагающая для пьесы метафора мира как театра [Штукарева, 2021].

заклученных) приходят к выводу, что мир — это концлагерь, где заключенные разыгрывают спектакль перед неизвестным им зрителем. Сам концлагерь называется «Концлагерь Планета Солнечной системы Земля» (сокращенно — КЛ ПССЗ). Важными оказываются следующие строки из их диалога:

МАТЬ: Для кого же мы играем, господа? Пожалуйста, скажите!

СПИНОЗА: Для простодушной театральной публики, такой простодушной, что она думает, будто мы играем.

СОКРАТ: А между тем играют они — играют зрителей.

КАНТ: Да, они всегда играют. Разыгрывают друг перед другом свои роли, играют для самих себя.

МАТЬ: Но для кого же мы все играем? Должно же что-то быть — должен кто-то быть, кто на нас смотрит, откуда-то...

КАНТ: Вы первый раз стоите на сцене, сударыня?

МАТЬ: Да, сударь.

КАНТ: Тогда скажите, что вы видите — там? (*Показывает на зрительный зал.*)

МАТЬ: Ничего не вижу, лампы меня слепят. Вижу только большую черную дыру.

КАНТ: А если я вам скажу, что зритель все же есть?

МАТЬ: Ну, тогда я вам поверю.

КАНТ: Да, вы должны в это верить, потому что знать этого мы не можем. Мы его не знаем — великого зрителя спектаклей нашей жизни. Он сидит, в темноте, где-то там — в ложе. Но он смотрит на нас внимательно!

[Франкл, 2023, с. 205–207]³

На основании данного отрывка можно сделать предположение, что общий опыт концлагерей у Лосева и у Франкла привел их к отчасти схожим выводам, подтверждением чему и служит рассказ «Театрал». Однако если у Франкла за людьми, играющими на мировой сцене, наблюдает все-таки *зритель*, то у Лосева всегда присутствует скорее не зритель, а надзиратель, конвоир, охранник — иначе говоря, тот, кто следит, а не созерцает. Еще одним важным аспектом, который подчеркивает Франкл и в пьесе, и в теоретических работах, оказывается утрата смысла жизни у заключенного концлагеря, когда все кажется пустым, бессодержательным, бессмысленным, серым и, цитируя Лосева, «блевно-скудным». Но и у того, и у другого надежда для человека все-таки остается.

³ В приведенной цитате некоторые авторские ремарки опущены.

После указания на схожесть концлагерного опыта у Франкла и у Лосева можно рассмотреть те типы театра, которые представил в своем рассказе русский мыслитель. Стоит выделить четыре таких образа в рассказе:

- театр-школа (театр-кафедра);
- театр-зрелище;
- театр-балаган (театр-вакханалия), носящий всенародный и площадной характер;
- «театр-концлагерь», отсылающий как раз к лагерному опыту Лосева.

В связи с разными образами театра можно наблюдать как изменение смысла театра и его интенсивности, так и своеобразную «архитектурную» изменчивость, поскольку театр-школа и театр-зрелище ассоциируются с обычной театральной сценой (так называемой сценой-коробкой), театр-балаган представим уже только на улице, под открытым небом, на площади; а театр-концлагерь уже не имеет фиксированной сцены или даже ландшафта — такое понимание встречается и у В. Шекспира в его знаменитой фразе “All the world is a stage” («Весь мир — театр», или «Весь мир — сцена», если точно переводить английское слово “stage”). Есть смысл остановиться на каждом образе театра подробнее и посмотреть, как они проявляются в рассказе.

Что касается театра-школы (театра-кафедры), то он связан с гимназическими воспоминаниями Пети (героя рассказа), когда театр был единственным местом для всех высоких стремлений юноши, его надежд и восхищения. Этому аспекту соответствуют, например, такие слова Пети в рассказе:

Ты сам, конечно, помнишь, сколько светлых минут и сколько счастья доставил нам с тобою театр в жизни. (...) Театр спасал нас от мещанства, от засасывающей тины провинциального болота. Театр давал нам мировые горизонты, и душа наша трепетала в унисон с Софоклом, Шекспиром, Шиллером и Гете. (...) От нас не могла укрыться тоска гения, принимающего смерть от дикой толпы, которая его не понимает, — восторг и упоение любви, нашедшей свое осуществление и свою благословенную взаимность среди грубой пошлости обыденной жизни, — страдания и подвиги героя, захотевшего положить свою жизнь за свободу и счастье людей, — мелкая и напряженная злоба человеческой жизни, построенной на эгоизме, лжи, клевете, интригах и мести... (...) И все это нам дал с тобою театр!

[Лосев, 1997, с. 210–211]

Собственно, такой образ театра-школы предполагает, что в театре зрителям преподносятся некие нравственные истины, а также примеры правильно-

го поведения, которые формируют нравы и мораль публики. Такой взгляд был достаточно распространен в русской философии театра еще в XIX веке (например, Н. В. Гоголь, Л. Н. Толстой).

Образ театра-зрелища в рассказе появляется уже после того, как Петя устроился почтовым чиновником (показательна его фраза по этому поводу — «...кончилась чудная музыка искусства, кончилась *глубокая школа ума и жизни!*» [Лосев, 1997, с. 213]). Сам этот период в жизни Пети ознаменован появлением дамы в черной вуали (несущей символическое значение и предстающей как своеобразная маска). Восприятие театра у героя также меняется в этот момент. Он начинает видеть всю подноготную артистического мира, его лицемерие, тщеславие, самодовольство, спесь и гордыню. В ярких филиппиках героя по отношению к актерам отчетливо отражается кризис театра конца XIX века, связанный, как отмечал режиссер и театровед Ф. Ф. Комиссаржевский, с коммерциализацией театра, превращением его в бизнес, главенством в театре антрепренера и появлением так называемой «звездной» системы (когда весь театральный репертуар ориентирован на звезду) [Komisarjevsky, 1935]. В самом рассказе Лосева этот образ театра передается через две картины — фантастический концерт, где у дирижера вырастает хвост, и чествование известного актера, апартаменты которого в гостинице представлены как серпентарий, наполненный спрутами и прочими тварями.

После этого образа театра в рассказе следует образ театра-балагана, театра-вакханалии, народного, площадного театра. Не затрагивая вопрос влияния на этот образ творчества Вячеслава Иванова, его прочтения дионисийства, а также концепции театра-храма, имеет смысл указать на малоизученный контекст, представляющий как бы картину эпохи 1920-х годов и напрямую отраженный в рассказе. Этот контекст составляют два аспекта:

- фаллическая тематика;
- концепция пролетарского театра, которая, безусловно, отражена в четвертой главке рассказа.

Что касается первого аспекта, то здесь необходимо вспомнить имя одного забытого режиссера, актера, театроведа, футуриста — Г. К. Крыжицкого (1895–1975), участвовавшего наряду с Г. М. Козинцевым, Л. З. Траубергом и С. И. Юткевичем в Фабрике эксцентрического актера (ФЭКА). В 1920-е годы Крыжицкий создал ряд работ, объединенных общим пафосом переоценки театральных ценностей. Так, в эссе «Неприличный театр», входящем в работу «Философский балаган» (1922), Крыжицкий взлетает на феерическую высоту эротических прозрений. Театр у него — это самая настоящая вакхическая оргия под символом фаллоса. Всех участников театральной оргии объединяет

одно чувство — «оргиастическое наслаждение творчеством, какой-то нервный (физический) подъем, общая напряженность, взвинченность, на фоне которой актер — уже чисто-технически — выводит узоры “эмоций” и чего угодно» [Крыжицкий, 1922, с. 16]. Примечательно, что заканчивается эссе намеками Крыжицкого на infernalную природу театра: «Театр — это место массового безумия, где неудержимым ключом бьет инстинкт, где славят не разум, а безрассудство, где зверь — через человека — становится Богом...» [Крыжицкий, 1922, с. 16]. Эти намеки Крыжицкого в следующей его работе «Христос и Арлекин» (1924) преобразуются уже в воспевание ада и Арлекина как олицетворения дьявола на сцене.

Эта работа была написана Крыжицким летом 1921 года, но увидела свет только спустя три года в Ленинграде. Под именами Христа и Арлекина Крыжицкий подразумевает церковь и театр, а борьба Христа с Арлекином — это борьба церкви с театром. Играя с Книгой Бытия, Крыжицкий называет первым актером дьявола: «Он *воплотился* (курсив автора. — Н. Ч.) в змия и вздумал освободить человеческую личность из-под гнета личности бога и заставил первых людей вкусить плодов древа познания добра и зла, то есть заставил познать самих себя, а через себя и вселенную» [Крыжицкий, 1924, с. 39–40]. Чтобы успешнее бороться с церковью, театру необходимо было принять другое обличье, поэтому дьявол обернулся в Арлекина, который есть одновременно «олицетворение театральности и театра» и «порождение сатаны и исчадье Ада». Арлекин и Христос столкнулись в непримиримой борьбе в начале XX века:

Неподвижным призраком стоит Христос на месте и манит вдаль, назад, в прошлое. Арлекин же ведет вперед, к новой, лучшей жизни, в мимолетном улавливать бесконечное; он говорит нам, что от нас же самих зависит превратить жизнь или в сгусток ужасов, грязи и крови, или же в полновесную радость бытия. *Философия театра диаметрально противоположна философии религии.*

[Крыжицкий, 1924, с. 57–58]

Конечно, идеи Крыжицкого не были на виду, однако они, среди прочего, составляли и реалии 1920-х годов, и контекст рассказа Лосева, будучи противоположными марксистскому официозу. Однако они явно шли вразрез и с философскими, и с художественными взглядами самого Лосева.

Что касается непосредственно самого марксистского театрального официоза, то здесь можно обратиться как к образчику социалистической театраль-

ной традиции (А. В. Луначарский, В. М. Фриче и др.) к книге П. М. Керженцева (1881–1940) «Творческий театр», которая на рубеже 1910–1920-х годов выдержала несколько изданий, а также переводилась на многие европейские языки. В книге Керженцева, служившей своеобразным пропагандистским учебником по театральному искусству, развивалась линия социалистического театра, который в качестве актерского материала задействует массы, пролетариат, толпу (которая у Лосева характеризуется тупостью и серостью), коллектив и т. д. Керженцев опирался на книгу Р. Роллана «Народный театр» (1903, рус. пер. 1910), позаимствовав у него идею о неразрывной связи народа и революции, выражаемой в искусстве театра наиболее ярким образом. В книге Керженцева разрабатываются такие понятия, как «театр народа» (осуществляемый в народных празднествах), «социалистический театр», «пролетарский театр», «крестьянский театр», «искусство на улице» и т. д. Если вкратце охарактеризовать позицию автора, то она объясняет кризис театра кризисом буржуазного и индивидуалистического сознания, поэтому вопрос о «новом театре» в начале XX века непосредственно связан с левым политическим движением и структурным изменением общества: «Новый театр создается не коммерсантом-предпринимателем, не акционерным обществом или группой артистов и художников, а коммуной-городом, деревней, кварталом, заводом, фабричным поселком, Советом, самой массой» [Керженцев, 1923, с. 65–66]. Итак, в образе народного, площадного театра, театра-вакханалии в рассказе Лосева можно увидеть два этих названных аспекта, когда серая толпа людей превращается через оргиастический акт в обезьян.

Далее в рассказе встречается последний образ театра — «театр-концлагерь». Здесь как раз наблюдаются те два аспекта, которые отмечались Франклом в «Синхронизации в Биркенвальде». Первый — отсутствие смысла жизни и изменение отношения к миру, когда привычные вещи лишаются своего значения. В рассказе Лосева этому соответствуют, например, следующие строки:

Я перестал видеть назначение предметов. Подходя к какой-нибудь вещи, я осязал ее внешнее тело, но переставал понимать, для чего это тело существует. Я потерял душу вещей. Также, встречая людей, чужих и даже хорошо знакомых, я видел в них какие-то *мертвые тела*, какие-то *пустые механизмы*, и с трудом заставлял себя что-нибудь говорить с ними и верить в их восприимчивость, верить в то, что они могут мне что-то ответить (...). И уже улетела душа вещей от самих вещей, и оставалось одно внешнее, *безымянное, тупое и темное тело* их... И весь мир как бы потухал, становился мнимым, терял очертания

и краски. И некуда было деться от этой тьмы и *безымянной, бесконечной массы тел, телесной массы* — неизвестно чего.

[Лосев, 1997, с. 219]

Вторая черта «театра-концлагеря» — это наличие вечно вззирающего ока, великого зрителя спектакля нашей жизни (Франкл) или надсмотрщика, надзирателя (Лосев). В частности, в самом рассказе это находит выражение в следующих словах главного героя:

В течение всего моего существования кто-то великий и могучий, злой и мстительный придирается ко мне, — да, да, придирается ко мне, дразнит меня, задирает меня, машет кулаками около носа, вызывает на драку, на месть, на ругательства. Что ему нужно от меня? Да кому это — «ему»? А есть этот он, — вернее, оно, — да, да, оно, это хамское и бездарное «оно», завистливое и мстительное, и куда ты от него денешься, если оно и есть все? Главное — завистливое и придиричивое, мелко-мстительное, бездарно-злое, нудно-вымогательное. Оно неустанно следит за тобой, за каждым твоим шагом, ты вечно в поле его зренья; и оно не выпускает тебя ни на одну секунду, ни на одно мгновение... Этот горящий и светящийся глаз вечно бдит где-то вдали, в тусклой и тошной мгле бытия, не моргая и магнетически пронизывая тебя, — издали, из-за угла, откуда-то сбоку.

[Лосев, 1997, с. 228–229]

Сам же Петя, герой рассказа, не сумел после осуществления своей главной идеи (сжечь здание провинциального театра⁴) избавиться от «обездушения», от неспособности видеть души предметов и людей. Такова в общих чертах картина того, что можно обозначить как «театр-концлагерь».

Тем не менее «театр-концлагерь» не является безапелляционным приговором миру. И у Франкла, и у Лосева есть выход из этого состояния — любовь. Свидетельство тому можно найти в уже цитированной переписке Лосева с женой, а именно в его письме от 6–9 марта 1932 года:

Однако, когда перейден определенный предел, скрываться друг от друга мы не только переставали хотеть, но даже и не могли бы скрывать, если б

⁴ Известным фактом в биографии Лосева является его любовь к театру, особенно в новочеркасский период жизни. Новочеркасскому театру, как и театру в рассказе, было суждено погибнуть в пожаре. Это событие сильно опечалило Лосева, о чем свидетельствует дневниковая запись от 21 августа 1914 года [Лосев, 1997, с. 135–136].

захотели, так как слишком *интимно* знаем мы *взаимно наши души*. (...) Вот и теперь (...) могу ли скрывать свои подлинные настроения и могу ли замазывать картину своей жизни чуждыми красками, т. е. надевать — перед кем же, перед тобою? — какую-то *искажающую меня маску*? Нет, это не в наших с тобою правилах, и волей-неволей приходится быть *правдивым*.

[Лосев, 1990, с. 306–307]

Примечательно, что и Франкл, описывая свой опыт концлагеря, пришел к выводу, что именно любовь выводит человека из состояния той подавленности и «обездушения», о которых говорилось ранее. Так, воспроизводя в памяти один из дней в концлагере, он вспоминал:

...Пред моим духовным взором стоит любимый человек. Моя фантазия сумела воплотить его так живо, так ярко, как это никогда не бывало в моей прежней, нормальной жизни. Я беседую с женой, я задаю вопросы, она отвечает. Я вижу ее улыбку, ее ободряющий взгляд, и — пусть этот взгляд бестелесен — он сияет мне ярче, чем восходящее в эти минуты солнце.

[Франкл, 2023, с. 79]

Невыносимая легкость бы/т/ия

Творчество С. Д. Кржижановского, одного из самых недооцененных русских писателей⁵ XX века («прозванного гения», по выражению В. Г. Перельмутера), изобилует театральными метафорами. Одной из главных черт его интеллектуальной прозы является постоянная игра с философско-театральным восприятием мира и Бога (как в работе «Игра “в религию”»). Неудивительно, что основной фигурой анализа для Кржижановского становится Шекспир, который в театральном творчестве синтезирует ренессансное представление о мире как театре (стоит упомянуть в этом контексте и пьесу Кальдерона «Жизнь есть сон», и творчество Эразма Роттердамского). Шекспиру Кржижановский посвятил большую часть своего творчества [Кржижановский, 2006, с. 153–384]. Однако если выводить за скобки его шекспировские штудии, хотя и самостоятельные, но все-таки сильно привязанные к конкретному материалу пьес английского драматурга, то наиболее важной работой по философии театра у Кржижановского является «Философема о театре», стоящая на грани философской прозы и философии как таковой. В «Философеме о театре» можно обна-

⁵ Считавшего себя, однако, скорее философом, нежели писателем [Кржижановский, 2006, с. 721].

ружить несколько образов театра, которые осмысливают отношение «мир — театр» в разных перспективах. Эти образы представлены через понятия «бытие», «быт» и «бы», выступающие как онтологические категории и порождающие специфические формы эстетического восприятия.

Но прежде Кржижановский вводит уникальный антропологический концепт *ресноты*, который описывает феноменологическое восприятие мира человеком: весь мир уместается во взгляде (на ресницах) человека, вследствие этого — мир всегда единичен и уникален. Каждый человек, совсем как у французского писателя А. де Виньи, должен творить собственную сказку, устраивать «театр для себя» (Н. Евреинов)⁶. Однако в силу ограниченных способностей людей по осуществлению такой сказки в жизни им нужно место, где эта способность давала бы себе выход. Таким местом оказывается театр: «Театр, сокращающий все пространство мира до короткого, в десяток аршин, воздушного куба сцены, тоже близок к вере, что мир наш — ресный мир, и если техника театра утончится, то, может быть, ему и удастся доказать наинагляднейшим образом, что все мнимые глубины и длины мира мер не длиннее длины ресницы» [Кржижановский, 2006, с. 48]. В главе «Актер как разновидность человека» (которая, по всей видимости, отражает основное содержание доклада Кржижановского в ГАХН 20 декабря 1923 года) можно увидеть связь с идеями как Евреинова, так и Ф. А. Степуна. Особенно заметна связь со Степуном, с его работой «Основные проблемы театра» (1923), где присутствуют несколько важных тезисов и концептов (например, классификация актерского искусства у Степуна [Степун, 2000, с. 150–185] четко отражается в образах театра у Кржижановского; и у того, и у другого важен мотив «театра призраков»). В произведениях Кржижановского есть прямое указание [Кржижановский, 2006, с. 646] на общение со Степуном по поводу «театрализации мысли» в связи с философским жонглированием словом «якобы» в статье писателя «Якоби и “Якобы”» (1919).

⁶ Философия театра Евреинова близко стоит к философии театра Кржижановского. Так, в черновике статьи «Театр без вывески (Введение в феноменологию театра)», написанной, предположительно, в 1920–1930-е годы, Евреинов писал: «Театрально-творческое воображение присуще не одним лишь изощренным фантазерам типа Бодлера: — простой пастух, как и великий эстет, волен видеть в веренице обликов феерическую игру сказочных гигантов. Избалованные театральными эффектами на сцене, мы и в жизни нередко принимаем то или другое явление природы за явление театра» (РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 2. Ед. хр. 5. Л. 13). Философию театра обоих мыслителей роднит театральная антропология — признание человека главным творцом в театре. Хотя Кржижановский не использует в «Философеме о театре» еврейновское понятие театральности, которое близко бердяевскому пониманию свободы [Кашина-Евреинова, 1968, с. 100–101], он тем не менее отождествляет радостную «игру в игру» (театр по своей сути) со свободой [Кржижановский, 2006, с. 63].

Возвращаясь к онтологическим категориям «бытия», «быта» и «бы», стоит сказать, что Кржижановский не просто играет в слова⁷, но наделяет каждую из категорий четким философским смыслом, который содержит в себе определенную картину мира и вытекающие из нее способы художественного производства. «Бытие», из которого, словно в неоплатонизме, проистекают «быт» и «бы», характеризуется у Кржижановского классическими метафизическими эпитетами: незримое, единое, неизменное. Такое субстанциальное (клонящееся к логоцентризму) понимание «бытия» выключает его из области интересов театра, поскольку театр принципиально динамичен и полисемичен, но склонность человека к театрализации всего сущего приводит к тому, что «бытие» находит-таки и театральное выражение, а именно — мистериальные действия. Сама мистерия «идет не от личности через лицо к личине, а от личины через лицо к личности» [Кржижановский, 2006, с. 56]. Это предполагает наличие некоего первообраза личности — подлинного бытия, к слиянию с которым и стремится мистик, ведь «задача мистерии в том, чтобы перестать играть в свои “я”, которые суть не подлинности, но роли» [Кржижановский, 2006, с. 57]. Театр «бытия» говорит на языке божественном (метафизическом), а не человеческом, являясь литургией, а не спектаклем.

«Быт», выступающий у Кржижановского как обозначение обыденной реальности, где правит здравый смысл, где все имеет свое якобы рациональное объяснение, где любая *неординарность* приводит к вытеснению либо поглощению *неординарного*, сам есть мнимость и неординарность, играющая роль подлинности и неизменности. Такой обыденной реальности театр также не нужен, однако признаваемая Кржижановским неизбывная склонность человека к театрализации порождает театр «быта» — драму, главной характеристикой которой является *повторяемость*. Но в этой повторяемости предполагается возможность различия, неординарности, что, по мысли Кржижановского, и приводит к появлению в «быте» театра как развлечения (тогда он вписан в «быт»), а — по сути — места обретения человеком собственной природы (тогда он приводит к «бы»).

Кржижановский выдвигает идею о том, что сам мир, понятый через систему И. Канта как мир феноменов (явлений), есть результат «игры нумена (сути)» (вещи-в-себе) [Кржижановский, 2006, с. 50]. «Быт» парадоксален в силу

⁷ Как пишет О. Г. Самойлова, Кржижановским «выбор между философским и художественным словом был решен (...) в пользу создания особой поэтики, в которой авторский философский, эмоциональный интерес к жизни выражен и реализован так, что художественное слово перестает быть только средством этого выражения. Слово у Кржижановского становится сложным, порой строптивым собеседником, своего рода партнером в игре, выговаривающим свои и чужие смыслы...» [Самойлова, 2022, с. 162].

своей онтологической не-необходимости, случайности, вторичности по отношению к «бытию», но тем не менее очевидность его неоспорима.

Если проводить параллели между данной идеей и положениями о первообразе художественной формы, развиваемыми Лосевым в «Диалектике художественной формы» (1927), то можно обнаружить очевидные сходжения. Для Лосева художественная форма также есть игра,

ибо первообраз, оставаясь самим собою и не нуждаясь ни в чувственном становлении, ни в рассудочном осмыслении (ибо он уже есть все это и дальше гораздо больше этого), тем не менее при воплощении в конкретное произведение искусства вздымает опять целые вороха чувственного материала и осмысленных связей и с легкостью подчиняет их себе, так что как будто бы и нет ничего, кроме этого первообраза, хотя мы видим, что есть что-то и оно — произведение искусства.

[Лосев, 1995, с. 106]

Распространить эту «игру первообраза» можно, конечно, не только на произведения искусства в прямом смысле слова (картина, скульптура, спектакль и т. д.), но и на весь мир, благодаря чему только и возможно возникновение образов в отдельных, характеризующих собственной эстетической спецификой, искусствах.

Онтологическая категория «бы» (которая, безусловно, генетически связана с актерской системой К. С. Станиславского и его представлением о воображаемой ситуации «если бы» [Станиславский, 1989, с. 85–112]) удваивает мнимость «быта», приоткрывая завесу здравого смысла и показывая свою легкость, но — как это ни парадоксально — и свою неотвратимость. Категория «бы» открывает новый взгляд на человека — не сущностный (характерный для религии и метафизики) и не сущностно-дескриптивный (характерный для науки), а экзистенциальный, отвергающий человека как неизменяемую сущность ради человека как изменяемого существования, понимаемого как неискоренимая свобода. Через мир, который открывает категория «бы», то есть через театр, *anthropos apteros*⁸ (по выражению У. Х. Одена), привязанный к обыденной реальности, обретает крылья, чтобы возвыситься над всегда невыносимой легкостью бы/т/ия.

Через категорию «бы» писатель критически осмысляет и категорию «бытие». В очерке «Игра “в религию”»⁹ из сборника заметок «*Juvenilia*» метафи-

⁸ Человек бескрылый (*др.-греч.*).

⁹ Примечательно, что статья с похожим названием («Игра в религию») есть у Д. В. Философова [Философов, 1908]. Правда, у него она привязана непосредственно к сборнику «Театр. Книга о новом театре» (1908), в котором, согласно критику, авторы лишь играют в религию, сами создают себе Бога, не имея в действительности подлинной веры.

зика бытия помещается Кржижановским в общий контекст театральности, вследствие чего сама религия объявляется одной из возможных форм игры человеческой фантазии. Человек проникается «религиозным актерством», «он драматизирует свою боль и тоску, разыгрывает свою душу в лицах» [Кржижановский, 2010, с. 447]. Однако такой критицизм не порывает с религией. В мире-театре «бы», можно сказать, заново обретается человеческая — и выше — божественная свобода, поскольку «бы» содержится в «бытии». Такое, практически экзистенциальное, прочтение Кржижановского подтверждается и ссылкой на трактат Степуна, где философ, рассуждая о подлинной актерской игре, приводит схожую интуицию: «Игра актера-воплотителя — самодовлеющий и первозданный мир, не отраженный и не истолкованный, но просто-напросто существующий, как Божий мир» [Степун, 2000, с. 180]. Эта интуиция в кратком виде выразима так: мир — это «театр Господа Бога» (Н. Гумилев).

Заключение

В философской прозе Лосева и Кржижановского метафора мира как театра имеет динамически-иерархическую структуру, объединяя разные образы (концепты) театра. В силу этого можно говорить об отражении в иерархическом и динамическом характере этой метафоры эволюции самого театра. Впрочем, эта эволюция у Лосева носит скорее негативный характер, представляя собой упрощительный процесс, инволюцию. Такое изображение инволюции театра вписывает лосевскую концепцию театра в персонологическую и — шире — богословскую проблематику, позволяя взглянуть на главного героя рассказа не только как на попросту спившегося мещанина, но и как на личность, постепенно отдаляющуюся от Лица, теряющую собственное лицо, утопающую в личине и — как итог — растворяющуюся в безликости «театра-концлагеря».

У Кржижановского эволюция театра движется по пути выяснения самой сути театра, заключающейся в игре как таковой и кристаллизуемой в категории/частице «бы». Поскольку мир непредставим вне человеческого взгляда, постольку театральная условность присуща миру и человеку. Театр возвращает человека самому себе через специфику своей онтологии, которая удваивает мир, за счет чего «две противоположных ошибки сочетаются в истину» [Кржижановский, 2006, с. 51]. Несмотря на очевидную схожесть такой онтологии с платоновской иерархией [Петров, 2012], театр у Кржижановского не выступает в качестве искажающего подлинную реальность искусства. Наоборот, театр в силу своей выверенной ограниченности лишь подтверждает принципиальное присутствие высшего бытия, признание которого, однако, не приводит

Кржижановского к религиозному утверждению онтологии высшего бытия — он ограничивается лишь эстетическим его утверждением.

Представленный анализ театральных концепций в философской прозе Лосева и Кржижановского позволяет сделать вывод о разнонаправленности (не исключаяющей, однако, и многих пересечений) данных размышлений о мире как театре, не исчерпывающих всей палитры философии театра начала XX века в России, но показывающих ее сложность и интеллектуальную значимость. Эпилогом к статье могут послужить слова Кржижановского из «Философемы о театре»: «...Подлинная *философия театра* (здесь и далее курсив С. Кржижановского. — Н. Ч.) возможна лишь в том случае, когда *театр* и *всё* совпадают, то есть когда нет ничего в мире, что не было бы театром в той или иной его модификации» [Кржижановский, 2006, с. 44]. Как было показано, представление о таком *theatrum mundi*¹⁰ составляет сердцевину воззрений на сценическое искусство у обоих мыслителей.

Список источников

Вислова А. В. «Серебряный век» как театр: Феномен театральности в культуре рубежа XIX–XX вв. М.: М-во культуры РФ. Рос. ин-т культурологии, 2000. 212 с.

Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни. М.: «КАНОН-Пресс-Ц», «Кучково поле», 2000. 304 с.

Гудкова В. В. Театральная секция ГАХН: история идей и людей, 1921–1930. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 648 с.

Доброхотов А. Л. Мир как театр в сознании Серебряного века // Античность и культура Серебряного века: К 85-летию А. А. Тахо-Годи. М.: Наука, 2010. С. 18–27.

Евреинова А. А. Записи под чертой // Новый журнал (The New Review). 1955. Кн. 40. С. 269–274.

Жукова О. А. О мифологических соблазнах русской истории и культуры // Вопросы философии. 2010. № 4. С. 110–122.

Искусство как язык — языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х гг. М.: Новое литературное обозрение, 2017. Том II: Публикации. 928 с.

Кашина-Евреинова А. А. Мои встречи и переписка с Н. А. Бердяевым // “La Renaissance” (Возрождение). 1968. № 199. С. 98–102.

Керженцев П. М. Творческий театр. М., Пг.: Государственное издательство, 1923. 234 с.

¹⁰ Театр мира (*лат.*).

Кржижановский С. Д. Собрание сочинений: в 6 т. СПб.: «Симпозиум», 2006. Т. 4. 848 с.

Кржижановский С. Д. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Б.С.Г.-Пресс, СПб.: «Симпозиум», 2010. Т. 5. 638 с.

Крыжицкий Г. К. Философский балаган. Театр наоборот. Пг.: Книгоиздательство «Третья Стража», 1922. 32 с.

Крыжицкий Г. К. Христос и Арлекин. Л., 1924. 63 с.

Лосев А. Ф. «Мне было 19 лет...». Дневники. Письма. Проза. М.: Русские словари, 1997. 352 с.

Лосев А. Ф. Страсть к диалектике: Литературные размышления философа. М.: Советский писатель, 1990. 320 с.

Лосев А. Ф. Форма. Стилль. Выражение. М.: Мысль, 1995. 944 с.

Максимов В. И. «Взятие Зимнего дворца» как мистериальное действо // Николай Евреинов: к 130-летию со дня рождения: (материалы науч. конф. 16 февр. 2009 г.). СПб.: Российский институт истории искусств, 2012. С. 33–39.

Петров В. В. Платон и его учение у Сигизмунда Кржижановского (1887–1950) // Логос. 2012. Т. 22, № 6. С. 58–84.

Самойлова О. Г. Сигизмунд Кржижановский: этика и поэтика // Философические письма. Русско-европейский диалог. 2022. Т. 5, № 3. С. 159–184.

Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 9 т. М.: Искусство, 1989. Т. 2. 511 с.

Степун Ф. А. Сочинения. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2000. 998 с.

Философов Д. В. Игра в религию // Русская мысль. 1908. Кн. 4. С. 138–150.

Франкл В. Сказать жизни «Да!»: Психолог в концлагере. М.: Альпина нон-фикшн, 2023. 239 с.

Штукарева С. В. Некоторые важнейшие концепты логотерапии на примере пьесы В. Франкла «Синхронизация в Биркенвальде» // Психологические проблемы смысла жизни и акме: Электронный сборник материалов XXV Международного симпозиума. М.: ФГБНУ «Психологический институт РАО», 2021. С. 271–284.

Komisarjevsky T. The Theatre and a Changing Civilisation. London: J. Lane the Bodley Head, 1935.

Архивы

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства.

References

Vislova, A. V. (2000) «*Serebryanyi vek*» *kak teatr: Fenomen teatral'nosti v kul'ture rubezha XIX–XX vv.* [*“Silver Age” as a Theatre: The Phenomenon of Theatricality in the Culture on the verge of 19–20th centuries*]. Moscow: Ministry of Culture, Russian Institute of Culturology.

Gofman, I. (2000) *Predstavlenie sebya drugim v povsednevnoi zhizni* [*The Presentation of Self in Everyday Life*]. Moscow: Publishing House “Kanon-Press-C”, “Kuchkovo pole”.

Gudkova, V. V. (2019) *Teatral'naya sektsiya GAKhN: istoriya idei i lyudei, 1921–1930* [*The Theatrical Section in State Academy of Artistic Sciences (GAHN): The History of People and Ideas, 1921–1930*]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie [New Literary Review].

Dobrokhotov, A. L. (2010) “Mir kak teatr v soznanii Serebryanogo veka” [*“The World as a Theatre in the Mind of the Silver Age”*], in *Antichnost' i kul'tura Serebryanogo veka: K 85-letiyu A.A. Takho-Godi* [*Antiquity and the Culture of the Silver Age: On the 85th Anniversary of A. A. Takho-Godi*]. Moscow: Nauka, pp. 18–27.

Evreinova, A. A. (1955) “Zapisi pod chertoi” [*“Notes below the Line”*], *Novyi zhurnal* [*The New Review*], 40, pp. 269–274.

Zhukova, O. A. (2010) “O mifologicheskikh soblaznakh russkoi istorii i kul'tury” [*“On the Mythological Temptations of Russian History and Culture”*], *Voprosy Filosofii* [*Questions of Philosophy*], 4, pp. 110–122.

Iskusstvo kak yazyk — yazyki iskusstva. Gosudarstvennaya akademiya khudozhestvennykh nauk i esteticheskaya teoriya 1920-kh gg. Tom II: Publikatsii [*Art as a Language – Languages of Art. State Academy of Artistic Sciences (GAHN) and the Aesthetics Theory of 1920s. Vol. 2: Publications*] (2017) Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie [New Literary Review].

Kashina-Evreinova, A. A. (1968) “Moi vstrechi i perepiska s N. A. Berdyayevym” [*“My Meetings and Correspondence with N. A. Berdyayev”*], *“La Renaissance” (Vozrozhdenie)* [*Revival*], 199, pp. 98–102.

Kerzhentsev, P. M. (1923) *Tvorcheskii teatr* [*Creative Theatre*]. Moscow, Petrograd: Gosudarstvennoe izdatel'stvo [State Publishing House].

Krzhizhanovskii, S. D. (2006) *Sobranie sochinenii: v 6 tomakh. Tom 4* [*Collected works: in 6 vol. Vol. 4*]. St. Petersburg: «Simpozium».

Krzhizhanovskii, S. D. (2010) *Sobranie sochinenii: v 6 tomakh. Tom 5* [*Collected works: in 6 vol. Vol. 5*] Moscow: B.S.G.-Press, St. Petersburg: «Simpozium».

Kryzhitskii, G. K. (1922) *Filosofskii balagan. Teatr naoborot* [*Philosophical Farce. Theatre on the Contrary*]. Petrograd: Knigoizdatel'stvo «Tret'ya Strazha» [Publishing House “Third Guard”].

Kryzhitskii, G. K. (1924) *Khristos i Arlekin [Christ and Harlequin]*. Leningrad.

Losev, A. F. (1997) «*Mne bylo 19 let...*». *Dnevnik. Pis'ma. Proza [“I was 19 years old...”. Diaries. Letters. Prose]*. Moscow: Russkie slovari [Russian Dictionaries].

Losev, A. F. (1990) *Strast' k dialektike: Literaturnye razmyshleniya filosafo [Passion for Dialectics: Literary Reflections of the Philosopher]*. Moscow: Sovetskii pisatel' [Soviet Writer].

Losev, A. F. (1995) *Forma. Stil'. Vyrazhenie [Form. Style. Expression]*. Moscow: Mysl'.

Maksimov, V. I. (2012) “«Vzyatie Zimnego dvortsa» kak misterial'noe deistvo” [“The Capture of the Winter Palace' as a mystery act”], in *Nikolai Evreinov: k 130-letiyu so dnya rozhdeniya: (materialy nauch. konf. 16 fevr. 2009 g.) [Nikolai Evreinov: on the 130th Anniversary of His Birth: (Materials of the Scientific Conference February 16, 2009)]*. St. Petersburg: Rossiiskii institut istorii iskusstv [Russian Institute of Art History], pp. 33–39.

Petrov, V. V. (2012) “Platon i ego uchenie u Sigizmunda Krzhizhanovskogo (1887–1950)” [“Plato and His Doctrine by Sigismund Krzhizhanovsky (1887–1950)”], *Logos*, 22(6), pp. 58–84.

Samoilova, O. G. (2022) “Sigismund Krzhizhanovsky: Ethics and Poetics”, *Philosophical Letters. Russian and European Dialogue*, 5(3), pp. 159–184. (In Russ.).

Stanislavskii, K. S. (1989) *Sobranie sochinenii: v 9 tomakh. Tom 2 [Collected works: in 9 vols. Vol. 2]*. Moscow: Iskusstvo.

Stepun, F. A. (2000) *Sochineniya [Essays]*. Moscow: «Rossiiskaya politicheskaya entsiklopediya» (ROSSPEN) [Russian Political Encyclopedia (ROSSPEN)].

Filosofov, D. V. (1908) “Igra v religiyu” [“Game of Religion”], *Russkaya Mysl' [Russian Thought]*, 4, pp. 138–150.

Frankl, V. (2023) *Skazat' zhizni «Da!»: Psikholog v kontslagere [Say “Yes” to Life: A Psychologist in a Concentration Camp]*. Moscow: Al'pina non-fikshn.

Shtukareva, S. V. (2021) “Nekotorye vazhneishie kontsepty logoterapii na primere p'esy V. Frankla «Sinkhronizatsiya v Birkenval'de»” [“Several Most Important Concepts of Logotherapy on the Example of V. Frankl's Piece ‘Synchronisation in Birkenwald’”], in *Psikhologicheskie problemy smysla zhizni i akme: Elektronnyi sbornik materialov XXV Mezhdunarodnogo simpoziuma [Psychological Problems of the Meaning of Life and Acme: Electronic collection of materials of the 24th International Symposium]*. Moscow: FGBNU «Psikhologicheskii institut RAO» [FGBNU Psychological Institute RAO], pp. 271–284.

Komisarjevsky, T. (1935) *The Theatre and a Changing Civilisation*. London: J. Lane the Bodley Head, 1935.

Информация об авторе: Николай Александрович Червяков — аспирант кафедры истории русской философии философского факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова. Адрес: Российская Федерация, 119991, Москва, ГСП-1, Ломоносовский просп., д. 27, корп. 4; старший научный сотрудник библиотеки-музея «Дом А. Ф. Лосева». Адрес: Российская Федерация, 119002, Москва, ул. Арбат, д. 33; преподаватель кафедры гуманитарных дисциплин и иностранных языков Российского университета кооперации. Адрес: Российская Федерация, 141014, г. Мытищи, ул. Веры Волошиной, дом 12/30.

Information about the author: Nikolai A. Cherviakov — Postgraduate Student at the Department of History of Russian Philosophy, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University. Address: 27/4 Lomonosovsky Avenue, GSP-1, Moscow, 119991, Russian Federation; Research Fellow at the Scientific Library and Museum “Losev House”. Address: 33 Arbat Str., Moscow, 119002, Russian Federation; Lecturer at the Department of Humanities and Foreign Languages, Russian University of Cooperation. Address: 12/30 Very Voloshinoj Str., Mytishchi, 141014, Russian Federation.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 25.12.2023;
одобрена после рецензирования 01.03.2024;
принята к публикации 10.03.2024.

The article was submitted 25.12.2023;
approved after reviewing 01.03.2024;
accepted for publication 10.03.2024.