



DOI: <https://doi.org/10.15688/lp.jvolsu.2024.1.1>

UDC 101.9  
LBC 87.52



Submitted: 28.10.2023  
Accepted: 08.02.2024

**THE DOSTOEVSKY CODE. HERMENEUTICS OF CORPOREALITY  
BY AKIM VOLYNSKY**

**Oleg A. Matveychev**

Financial University under the Government of the Russian Federation, Moscow, Russian Federation

**Abstract.** The article examines the history of the origin and conceptual features developed by the famous philosopher, literary critic and art critic of the late XIX – early XX century. Akim Lvovich Volynsky, an innovative method of interpreting works of art for his time, based on the hermeneutics of physicality – deciphering the language of plastics, poses, movements, etc. First used to analyze the symbolic language of Leonardo da Vinci, manifested in his plastic images, this method was actively used by Volynsky to interpret the images of Dostoevsky's characters and identify the hidden intentions of the author. And studying in detail the portraits of heroes painted by the great writer, Volynsky considers them as a symbolic cipher, the key to their characters, spiritual life and signs of future vicissitudes in their destinies; he suggests delving into all the smallest details of the plastic image of the heroes, comparing individual, disparate strokes to reveal the hidden intentions of the author. The article analyzes the concept of the unconscious, an alternative to the Freudian one, related to the hermeneutics of Volynsky's corporeality. If psychoanalysis studies primitive instincts, repressed into the unconscious by external symptoms, then Volynsky, deciphering the anatomical features, gestures, postures, habits, and elements of clothing of Dostoevsky's characters, diagnoses the diseases of higher consciousness (mind, spirit) prevailing in them. The innovative nature of Volynsky's method is shown, which allows to penetrate into the artistic fabric of Dostoevsky's novels, to describe, on the one hand, the psychological characteristics and personal traits of his characters, and on the other – their beliefs, values and life aspirations. The origins of the Volynsky method are analyzed. A hypothesis is put forward about the genetic connection of Volynsky's concept with Spinoza's philosophy, linking the phenomenon of thinking with the real activity of the thinking body. The author believes that Spinoza's proposed solution to the problem of dualism of material and spiritual substances played an important role in the formation of the hermeneutics of Volynsky's corporeality. According to Spinoza, extension and thinking are modes of the same substance, and there is a one-to-one correspondence between them. Applying this approach to the concept of art criticism, Volynsky considered matter, physicality as the key to spirit, and spirit as the key to matter. Volynsky's hermeneutics of corporeality was developed in his philosophy of dance.

**Key words:** history of philosophy, Russian philosophy, Silver Age of Russian culture, corporeality, hermeneutics, Akim Volynsky, Dostoevsky.

**Citation.** Matveychev O.A. The Dostoevsky Code. Hermeneutics of Corporeality by Akim Volynsky. *Logos et Praxis*, 2024, vol. 23, no. 1, pp. 5-13. (in Russian). DOI: <https://doi.org/10.15688/lp.jvolsu.2024.1.1>

**КОД ДОСТОЕВСКОГО. ГЕРМЕНЕВТИКА ТЕЛЕСНОСТИ  
АКИМА ВОЛЫНСКОГО****Олег Анатольевич Матвейчев**

Финансовый университет при Правительстве Российской Федерации, г. Москва, Российская Федерация

**Аннотация.** В статье исследуется история происхождения и концептуальные особенности разработанного известным философом, литературным критиком и искусствоведем конца XIX – начала XX в. Акимом Львовичем Волынским новаторского для своего времени метода интерпретации художественных произведений, основанного на герменевтике телесности – дешифровки языка пластики, поз, движений и т. д. Впервые примененный для анализа символического языка Леонардо да Винчи, явленного в его пластических образах, этот метод активно использовался Волынским для толкования образов персонажей Достоевского и выявления скрытых интенций автора. Тщательно изучая подробнейшим образом выписанные великим писателем портреты его героев, Волынский рассматривает их как символический шифр, ключ к их характерам, духовной жизни и знаки будущих перипетий в их судьбах; он предлагает вникать во все мельчайшие детали пластического изображения героев, сопоставлять между собою отдельные, разрозненные штрихи, чтобы выявить скрытые интенции автора. Анализируется связанная с герменевтикой телесности Волынского концепция бессознательного, альтернативная фрейдистской. Если психоанализ изучает по внешним симптомам вытесненные в бессознательное влечения примитивного характера, то Волынский, дешифруя анатомические особенности, жесты, позы, повадки, элементы одежды персонажей Достоевского, диагностирует господствующие над ними болезни высшего сознания (интеллекта, духа). Показан новаторский характер метода Волынского, позволяющий проникнуть в художественную ткань романов Достоевского, описать, с одной стороны, психологические особенности и личностные черты его героев, а с другой – их убеждения, ценности и жизненные стремления. Анализ истоков метода Волынского позволил выдвинуть гипотезу о генетической связи его концепции с философией Спинозы, соединяющей феномен мышления с реальной деятельностью мыслящего тела. Автор полагает, что предложенное Спинозой решение проблемы дуализма материальной и духовной субстанций сыграло важную роль в становлении герменевтики телесности Волынского. Согласно Спинозе, протяжение и мышление являются модусами одной субстанции и между ними существует взаимнооднозначное соответствие. Применяя этот подход к концепции художественной критики, Волынский рассматривал материю, телесность как ключ к духу, а дух – как ключ к материи. Свое развитие герменевтика телесности Волынского получила в его философии танца.

**Ключевые слова:** история философии, русская философия, Серебряный век, телесность, герменевтика, Аким Волынский, Достоевский.

**Цитирование.** Матвейчев О. А. Код Достоевского. Герменевтика телесности Акима Волынского // *Logos et Praxis*. – 2024. – Т. 23, № 1. – С. 5–13. – DOI: <https://doi.org/10.15688/lp.jvolsu.2024.1.1>

В 1896 г. известный на всю столицу литературный критик, редактор журнала «Северный вестник» А.Л. Волынский совершает первую в своей жизни заграничную поездку. В компании четы Мережковских он отправляется в европейскую экспедицию по маршрутам Леонардо да Винчи. Инициатором вояжа был Д.С. Мережковский, готовящий материал для романа об итальянском гении – второго из трилогии «Христос и Антихрист». Волынский ехал в статусе друга семьи – с Мережковским он познакомился еще в годы студенчества, в 1887 или 1888 г., а после женитьбы Дмитрия Сергеевича (1888) стал в его доме частым гостем и даже завел роман с его только что обретенной

женой З.Н. Гиппиус, о чем с большим удовольствием судачил весь литературный Петербург. Кажется, об этой порочной связи не знал лишь один Мережковский, являвший собой, если уж называть вещи своими именами, «классический образец водевильного мужа-рогоносца» [Зобнин 2008, 140].

По плану Мережковского, вояжеры должны были посетить Флоренцию и Милан, а далее – воспроизвести путь Леонардо, сопровождавшего Франциска I – от Фаэнцы через Римини, Равенну, Мантую и т. д. до замка Амбуаз, места смерти художника. В отличие от своего однокашника, страстно увлеченного сбором материала для книги, Волынский всю поездку

чувствовал себя как на гвоздях, тяготясь своим двусмысленным положением и желая, чтобы его возлюбленная, наконец, объяснилась с мужем. Итальянские древности его особо не трогали, в том числе и потому, что искусствоведение в то время пока не входило в круг его интересов и, по едкому замечанию Гиппиус, он даже еще не умел «отличать статую от картины» [Гиппиус 2012, 527–528]).

В середине путешествия Волинский не выдержал и устроил Мережковским сцену, после чего уехал в Петербург. Роман с Гиппиус пережил еще несколько рецидивов (поэтесса даже уходила от мужа к Волинскому в его меблированные комнаты в гостинице «Пале-Рояль» на Пушкинской; в ней, к слову, находилась и редакция «Северного вестника») и бесславно закончился. Волинский отомстил другу-сопернику, уволив его из «Северного вестника» и отказавшись печатать его роман «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи». Вместо этого он опубликовал в своем журнале спешно подготовленную серию собственных статей об итальянском гении, а в 1900 г. выпустил их отдельным изданием.

Книгу эту Волинский писал летом 1897 г. в Баварских Альпах – в гостях у Лу Андреас-Саломе, ближайшей подруги и свидетеля жизни Ф. Ницше. В это же время в ее доме проживал и молодой поэт Р.М. Рильке, без памяти в нее влюбленный. Именно он стал прототипом опекаемого Старым Энтузиастом Юноши в исследовании Волинского о Леонардо (сама книга представляет собой в основном цикл художественных диалогов о прекрасном между лирическим героем автора и его случайным знакомым, эксцентричным эрудитом, знатоком истории и искусства – собственно, Старым Энтузиастом).

Тяжелый характер Волинского, а возможно, и ревность к Рильке, не позволил ему продлить завязавшиеся было отношения с немецкой писательницей. Видимо, в отместку он обрисовал ее в книге о да Винчи как некую молодую обворожительную особу, в которую угрозило влюбиться Юноше – любовью, «которая более похожа на ядовитую болезнь»: тот «ошибочно принял явное душевное разложение, без внутренней красоты, без святости, без мягкой и человеческой правды, которая одна не банальна, за смелую новую свободу» [Волинс-

кий 1909, 213]. В этой коварной женщине, по повадкам явно ницшеанке «с болезненными ощущениями современной эпохи», Старый Энтузиаст узнал демонические черты леонардовой Джоконды [Волинский 1909, 214].

В книге о Леонардо да Винчи Волинский апробировал свой новый метод интерпретации художественных произведений путем дешифровки языка пластики, поз, мимики, который станет его визитной карточкой и впоследствии будет развит в философию танца. Этот метод Волинский использует для выявления скрытых интенций художника.

Давно подмечено, например, что прославленная «Джоконда» Леонардо – совсем не то, чем кажется. Чтобы разгадать загадку Моны Лизы, Волинский «сканирует» ее портрет буквально миллиметр за миллиметром, не упуская ни одной, даже самой, казалось бы, незначительной детали: ни тончайших лиловатых жилок на веках, ни пульсирующих вен на шее, ни отсутствия бровей над глазами.

Ее склонность прикрывать уши волосами, необычные очертания ноздрей с тонкими нервными крыльями, особая форма пальцев («они кажутся не природно-аристократическими, а выхолонными») говорят о преимущественном развитии у нее обоняния и осязания – чувств неблагородных, примитивных, о склонности к эгоистическим тактильным удовольствиям и неспособности к состраданию («чтобы сострадать, нужно отчетливо видеть и чутко слышать»). «Все лицо, в общем, при его интеллигентности, изысканных ощущениях в области обоняния и признаках болезненного разложения, отдает бессилием темперамента и нравственным безволием» [Волинский 1909, 138].

Сама знаменитая улыбка Моны Лизы, несколько сотен лет будоражащая фантазию зрителей, интерпретируется критиком как знак ее душевного бессилия, нравственной глухоты, внутренней смуты. В ней нет ни веселости, ни жизнерадостности. «Это неподвижная гримаса, неприятная, раздражающая, придающая всему лицу Джоконды, при его общей некрасивости, оттенок какого-то особенного уродства, невиданного в искусстве ни до, ни после Леонардо да Винчи. Улыбка Джоконды кажется загадочной только потому, что она не может быть объяснена ни одним из понятных нам божественно-человечных чувств»

[Волынский 1909, 144]. Известно, что улыбаться натурщицу Леонардо заставлял с помощью специально нанятых шутов и музыкантов – обыкновенное ее выражение лица его не устраивало. Но в таком случае это уже не портрет – это эксперимент над человеческой душой, а вернее сказать, насилие над натурой (Волынский неспроста называет да Винчи предшественником Фрэнсиса Бэкона), зашифрованное послание к тем, кто окажется способным разгадать секретный код Леонардо.

Анализ символического языка Леонардо, явленного в его пластических образах, приводит Волынского к выводу о темной, языческой природе «кудеснического» искусства да Винчи, не вдохновленного божественным началом, а значит, ложного и безблагодатного. В лице величайшего художника итальянского Чинквеченто Волынский критикует современное ему декадентство с его культом Ренессанса и его вождя-вдохновителя Ницше, распространяющего и после смерти «ядовитое веяние, холодное веяние, от которого чахнут побеги молодой жизни. Это то же веяние, которое владело могучею душою Леонардо да Винчи. Оно создало теперь тысячи маленьких, болезненных, чахоточных Джоконд, которыми гипнотизируются неокрепшие птенцы» [Волынский 1909, 152].

В последнем пассаже опять-таки очевидны намеки на отношения Саломе и Рильке, никак не дающие Волынскому покоя. Критик, казалось, вел с ней бесконечный внутренний диалог, который вскоре стал находить воплощение на страницах его журнала.

Так, первая его работа о Ф.М. Достоевском – «В купе» («Северный вестник», 1897, № 9) стала, по сути, продолжением долгих летних бесед Волынского с Саломе о русской литературе. Очерк был выстроен в уже испытанном литературным критиком жанре диалога, который на этот раз идет между двумя путешественниками – немцем, обвиняющим Достоевского в рахитизме духа и пиетете перед традиционной моралью и «устаревшими преданиями» («он гениально раскрыл картину освобождающейся личности, признав за нею право на преступление, но дальше он не пошел» [Волынский 2007, 79]), и молодым русским, требовавшим понимать Достоевского из того факта, что в душе писателя «боролись все противоречия: Бог и мир» [Волын-

ский 2007, 82]. В нигилисте-немце угадывалась нищешанка Лу Андреас-Саломе.

Рассуждения о Раскольникове получили продолжение в опубликованном в следующем номере «Северного вестника» (1897, № 10) эссе под названием «У Палкина». Действие разворачивается в одноименном ресторане; рассказчик оказывается невольным свидетелем обсуждения очерка «В купе» двумя посетителями – молодым и средних лет. Последний (его зовут Василий Михайлович), опровергая тезисы своего визави, как пить дать нищешанца, делится важным наблюдением: Раскольников покаялся в преступлении, *сам не зная для чего*. «Он покаялся невольно, бессознательно, по наитию внутренних импульсов. ...Это настоящее, важное покаяние: сознание могло бы опять измениться, ухватиться за какую-нибудь новую ошибочную идею, но бессознательная душа его, оставаясь все время неизменною, не могла иначе излечить Раскольникова. Она знала, для чего и почему ему нужно было принять на себя страдание. Она толкала его, против его сознательной воли, к освобождению и возрождению» [Волынский 2007, 86].

Концепция бессознательного, родившаяся у Волынского в полемике с нищешанцами, никак не была связана с фрейдистской: Лу Саломе сойдется с З. Фрейдом лишь в 1911 г., и о его первых разработках этой темы, пришедших как раз на середину 1890-х гг., рассказать своему петербургскому приятелю в ту пору она еще не могла. Содержательно же концепции Волынского и Фрейда различались диаметрально. По верному замечанию израильского филолога Е.Д. Толстой, «если у Фрейда бессознательное станет средоточием дочеловеческих и доморальных психических сил, то у Волынского именно бессознательное ориентировано по оси добра и зла и тем самым связывает человека с Богом. Иначе говоря, он в бессознательное поместил не черта, как это будет у Фрейда, – а Бога, как потом сделает Юнг» [Толстая 2013, 270–271].

Устами своего героя Василия Михайловича Волынский показывает, как борьба бессознательной души Раскольникова и его сознания воплощается на уровне его тела. «Раскольников вынимает топор, взмахивает им обеими руками и почти машинально, без усилия опускает его на голову старухе обухом. Помните, Достоевский говорит: “Силы его тут как бы не

было”. Это чрезвычайно важно. Раскольников убивает эту несчастную регистраторшу, опираясь только на свое сознание, во имя сознательной мысли. Весь его дух в этом не участвует, и вот почему в действиях его нет ни силы, ни уверенности. Он ударяет старуху машинально, именно так, как это бывает в гипнозе, когда внимание сосредоточено на одном предмете, а душа бездействует. “Но как только он раз опустил топор, – говорит Достоевский, – тут и родилась в нем сила”. Совершенно понятно, удивительная точность в изображении именно такого, идейного убийства, при бездействии бессознательных инстинктов и препятствиях нежного, чуткого сердца. За первым ударом в теле его развивается грубая сила, ряд рефлексов, которые заставляют его докончить начатое дело. Духа в этой работе нет, и она совершается по механическим законам. Инстинкты не помогают Раскольникову, потому что этих, разрушительных, инстинктов нет в его натуре. Дальнейшие его действия становятся бестолковыми, беспорядочными. Им овладевает рассеянность и задумчивость. ...В действиях Раскольникова можно заметить постоянную борьбу бессильного сознания с всеильной бессознательной душой. Эта душа и не позволяет ему сделаться Наполеоном, не позволяет ему *озлиться* до конца, как он сам великолепно выражается, делает ничтожными все его демонические мечты и его презрение к человеческому обществу» [Волинский 2007, 88].

На телесном уровне проявляется разлад между уровнями психики и у других героев Достоевского. Волинский «регистрирует такие странности поведения, как гипнотические или даже каталептические состояния, случайные движения и слова, неконтактность, телесную и сексуальную слабость, и в зависимости от соответствующих симптомов ставит диагноз “болезни”: это бессознательная сфера выходит из подчинения разуму. Если Фрейд обнаруживает по внешним симптомам загнившие в бессознательном реликты вовремя не изжитых примитивных стадий, то Волинский по таким симптомам диагностирует болезни высшего сознания (интеллекта, духа), которому не подчиняется тело героя, его инстинкты, его нервная система – его душа» [Толстая 2013, 272–273].

Так томится перед отъездом в Чермашню, не находя себе места, Иван Карамазов:

невпопад смеется, двигается «точно судорогой» и вообще ведет себя, как лунатик. А просто ему, объясняет Волинский, не на что опереться внутри себя, он не владеет собой, его сознание болезненно бодрствует, растревоженное гнусными намеками Смердякова и собственными навязчивыми мыслями, а душа – бездействует.

Так впадает в оцепенение Николай Ставрогин во время восьмидневного затворничества, едва реагируя на визиты Верховенского и матушки Варвары Петровны. «При поверхностном чтении этой страницы кажется, что Ставрогин просто спит, но, присмотревшись к художественным намекам Достоевского, начинаешь понимать, что это какое-то особенное состояние. Он не спит, а думает – думает всем напряжением ума: вся кровь, вся жизнь сосредоточилась в мозгу его. Тело его как бы находится в летаргии. Это не тихий, отдохновительный сон, а истощающее мышление, столь характерное и знаменательное для Ставрогина вообще и особенно в данном периоде его личной эволюции. Он находится в моменте той умственной сосредоточенности, которая как бы отрывает человека от жизни: нервы ничего не воспринимают, органы соприкосновения с миром как бы закрыты, все засыпает в человеке, кроме его ума, кроме схематической беспредметной мысли. Таковы вообще свойства всякой чисто умственной деятельности, в отличие от работы человеческого духа, которая, овладевая всем существом человека, как бы заставляет биться все его нервы, делает их особенно чуткими ко всему окружающему, ко всему на свете» [Волинский 2007, 331].

По утверждению Е.Д. Толстой, Волинский «первым в русской литературе... увязал психику с телесностью, используя язык плоти как код для раскрытия душевных особенностей персонажа» [Толстая 2013, 623–624]. Критик тщательно изучает подробнейшим образом выписанные Достоевским портреты князя Мышкина, Парфёна Рогожина, Настасьи Филиповны, Ставрогина, всех, сколько их ни есть, Карамазовых, Грушеньки Светловой, их анатомические особенности, жесты, позы, повадки, элементы одежды. Он рассматривает их как символический шифр, ключ к их характерам, духовной жизни и знаки будущих перипетий.

тий в их судьбах, предлагает вникать во все мельчайшие детали пластического изображения героев, сопоставлять между собою отдельные, разрозненные штрихи, чтобы «уловить ту мысль, которая оживляла творческую работу Достоевского» при создании образов его персонажей [Волынский 2007, 328–329].

Вот, например, портрет Рогожина – в нем важна каждая деталь. Черные волосы (в противоположность белокурым волосам Мышкина) говорят о его яркой индивидуальности, «замкнутой для широкой мировой жизни». «Серые, маленькие, но огненные глаза» выражают суровое одиночество души: «подобно небольшим и редким окнам его дома, они как бы пропускают мало световых и красочных впечатлений». Высокий и хорошо сформированный лоб, скрашивающий «неблагоприятно развитую нижнюю часть лица» указывает на «мощный природный ум, непреодолимый, упорный и ясный в применении к обычным обстоятельствам жизни, сектантски суровый в вопросах внутреннего убеждения». Все эти детали портрета позволяют сразу почувствовать в Рогожине «личность, высоко стоящую над толпой» [Волынский 2007, 140].

А вот как точными, уверенными мазками Достоевский пишет портрет Грушеньки, наказанья семьи Карамазовых, «самого фантастического из фантастических созданий», обращая внимание читателя на «мягкие, неслышные даже движения тела, как бы тоже изнеженные, до какой-то особенной, слащавой выделки, как и голос ее», на ее неслышную крадущуюся походку, несколько выдающуюся вперед нижнюю челюсть, на ее губы – тонкую, злую верхнюю и – плотоядную, капризную, несколько припухлую нижнюю, на так волнующий Митю Карамазова особый изгиб тела, который «и на ножке у ней отразился, даже в пальчике-мизинце на левой ножке отозвался». «Материал, необходимый для живописного изображения Грушеньки – весь налицо, – пишет Волынский, – и притом – с волнующею яркостью, как это бывает только у Достоевского. В этом истинном волшебстве идеалистического искусства материя начинает говорить живым языком души, становится какою-то особенною речью понятных для человека идей, нарушает свое молчание, вырывается из своей немоты. Линии и краски ста-

новятся как бы словами. Вот почему внешний облик Грушеньки как-то гипнотически привлекает к себе внимание: через этот облик говорит сфинкс, двойственность человеческой природы, единой только в своих метафизических глубинах. Разгадывая Грушеньку в ее тихой хищной красоте, мы открываем ее внутреннее демонское неистовство, ее сатанинскую злобу, которая дает ей крылья и для самообороны, и для страстных фантастических капризов. Мы проникаем в таинство борений добра и зла, Бога и красоты и начинаем созерцать загадочное соприкосновение земли и неба» [Волынский 2007, 156–157].

Метод Волынского оказался новаторским для своего времени, Достоевского до него так не изучали. Мы не берем в расчет утилитаристскую литературную критику 1860–80-х гг., но даже В.С. Соловьев подходил к творчеству Достоевского с прагматистских позиций: своей задачей он видел «осмысление отчужденной от художественного мира идеологии творчества Достоевского, абстрагируясь от конкретики произведений писателя». Напротив, Волынский «пристально вглядывался именно в художественную ткань его романов, выделяя и оценивая психологию и судьбы отдельной личности, героев с их идейными брожениями, поисками и обретениями. ...Художественная практика символистов от З.Н. Гиппиус до Блока была ориентирована на это определяющее духовное начало в художественном творчестве Достоевского, которое провозгласил Волынский» [Якубович 2000, 89]. Многими исследователями будет перенят и сам метод интерпретации художественных произведений через обращение к вопросам телесности, пластики, материальности.

Каким же образом Волынский пришел к этому методу? По мнению Е.Д. Толстой, в самых общих очертаниях концепция эта могла родиться в годы сотрудничества Волынского с Мережковским, на что указывает терминология, используемая последним в его интерпретациях двух столпов русской литературы: известно, что Л.Н. Толстого Мережковский характеризовал как «тайновидца плоти» – в отличие от Достоевского, «тайновидца духа» («один – стремящийся к одухотворению плоти; другой – к воплощению духа») [Мережковский 2000, 187]. В этих формулировках, считает Е.Д. Толстая, мо-

жет содержаться след «вначале совместных увлечений» Мережковского и Волинского. Однако последний «рисует именно Достоевского тайновидцем плоти, блестяще дешифруя загадочные места его писаний именно как символизм тела» [Голстая 1993, 52].

По указанию В.А. Котельникова, зоркое внимание к плоти, приемлющей в себя семена «миров иных» и носящей в себе Ἐρως τῆς ιδέας и Ἐρως τοῦ Θεοῦ, роднило концепцию Волинского с доктриной Мережковского и других сторонников «мистического материализма», однако в отличие от них Волинский «вовсе не предполагал “освящения плоти” с ее вожделениями и натуралистической эротикой, а видел в ее живых формах пластические символы личных состояний и сверхличных идей» [Котельников 2023, 155].

Очевидно, что истоки метода Волинского лежат в другом месте. По нашей гипотезе, их нужно искать в его давнем увлечении философией Спинозы. Изучать ее Волинский (урожденный Хаим Флексер) начал еще во время учебы на юридическом факультете Санкт-Петербургского университета. Его первая научная работа «Теолого-политическое учение Спинозы» (1885) посвящалась доказательству родства учения голландского философа с иудаизмом («Мы думаем, что связь свою с иудаизмом Спиноза увековечил в своей “Этике”, этом замечательном истолковании идеи единобожия. По духу монотеизма мир пребывает и всегда пребывал в Боге. Это монотеистическое начало есть также основной принцип пантеизма Спинозы» [Волинский 1885, 124–125]).

Опубликовав статью в еврейском ежемесячнике «Восход», автор впервые подписал ее псевдонимом Волинский. Этот труд Флексеру пообещали зачесть в качестве диссертации с тем, чтобы после выпуска он остался при кафедре государственного права, однако тот заявил, что видит себя не в науке, а в литературе.

Позднее Волинский практически не возвращался в своих текстах к философии Спинозы, однако начала ее были хорошо им усвоены и давали о себе знать на протяжении всей его творческой биографии.

Принципиально важным для будущей герменевтики телесности Волинского было решение Спинозой проблемы картезианского

дуализма. В философии Декарта две образующие мир субстанции – мыслящая и протяженная (по отношению к человеку – душа и тело) полностью независимы друг от друга. Но если они не взаимодействуют, то может быть обеспечено единство мира?

Как же разрешить это противоречие? Как мы помним, у Декарта любая математическая задача может быть решена двояко: либо через систему уравнений, либо через поиск точки пересечения двух кривых, построенных в пространстве. То есть либо через алгебру – мысленным, вычислительным путем, либо через геометрию – пространство.

По Спинозе, это возможно, потому что бог – это одна субстанция, причина самой себя, единая сущность (здесь можно увидеть отражение иудейского принципа монизма, единобожия). А протяжение и мышление являются модусами одной субстанции, и между ними существует взаимнооднозначное соответствие. Или, как гласит знаменитая формула Спинозы, «порядок и связь идей те же, что порядок и связь вещей, и наоборот, порядок и связь вещей те же, что и порядок и связь идей» [Спиноза 1999, 455]. По словам выдающегося советского философа Эвальда Ильенкова, «спинозизм... связывает феномен мышления вообще с реальной деятельностью мыслящего тела (а не с понятием бестелесной души), и в этом мыслящем теле предполагает активность – и опять-таки вполне телесную» [Ильенков 1990, 70]. Применительно к концепции художественной критики Волинского это означает: ключ к духу – материя, телесность, и наоборот, ключ к материи – дух.

Очевидно, что сам Волинский до известной степени отождествлял себя со Спинозой – одиночкой, изгоем, обвиненным в ереси и изгнанным из иудейской общины Амстердама, но не отрекшимся от веры своих отцов. Он явно восхищался образом голландского мыслителя, и это видно из его слов: «Из своего небольшого и бедного рабочего кабинета Спиноза видел мир во всей его бесконечности. В этом худом и физически непрочном человеке таилась такая творческая энергия, такая мощь понимания, пред которой отступали все затруднения научной мысли и как бы рассеивались все загадки мироздания» [Волинский 1892, 141].

Увлечение Волынского творчеством Достоевского продлится около десяти лет. В силу ряда причин, в том числе интриг бывших коллег и соратников, он будет отлучен от литературной критики. Однако к герменевтике телесности он продолжит обращаться на протяжении еще многих лет. Свой метод он разовьет в своей философии танца, которую начнет разрабатывать уже в своих первых статьях на новом поприще балетного критика.

Внезапное увлечение Волынским танцем стало не только его новой профессией, но и предметом академического интереса. Он сам брал уроки балета, чтобы телесно, на собственном опыте изучить особенности этого пластического искусства. Деятельность на этом поприще Волынский продолжил и после революции, в которой он увидел своего рода аполлонический ответ на едва не уничтожившее русскую культуру и общество декадентство. Сам Аполлон с его священной пляской воспринимался им как бог революции. В обновленном балете Волынский видел эффективный инструмент «для поднятия сил социального организма страны», арену и школу воинственного героического духа. Советский балет, по мысли критика, должен вернуться к античным корням, и именно на его основе должен со временем осуществиться синтез искусств. Возглавляя Государственный хореографический техникум, Волынский готовит масштабную реформу русской балетной школы: составляет новаторские учебные программы, пишет учебник балета в форме искусствоведческой поэмы – «Книгу ликований» (1925), где развивает свою оригинальную философию танца, телесности, пластики, основанную на спинозистских началах.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Волынский 1885 – *Волынский А.Л.* Теолого-политическое учение Спинозы // *Восход*. 1885. № 10. С. 114–136.
- Волынский 1892 – *Волынский А.Л.* Литературные заметки. Два сочинения о Спинозе // *Северный вестник*. 1892. № 3. С. 136–154.
- Волынский 1909 – *Волынский А.Л.* Леонардо да Винчи. Киев: Тип. С.В. Кульженко, 1909.
- Волынский 2007 – *Волынский А.Л.* Достоевский. СПб.: Академ. проект, 2007.
- Гиппиус 2012 – *Гиппиус З.Н.* «Интуристы» у фашистов // *Гиппиус З.Н.* Собрание сочинений. В 15 т. Т. 13. У нас в Париже: Литературная и политическая публицистика 1928–1939 гг. Воспоминания. Портреты. М.: Дмитрий Сечин, 2012. С. 527–534.
- Зобнин 2008 – *Зобнин Ю.В.* Дмитрий Мережковский. Жизнь и деяния. М.: Мол. гвардия, 2008.
- Ильенков 1990 – *Ильенков Э.В.* Свобода воли // *Вопросы философии*. 1990. № 2. С. 69–75.
- Котельников 2023 – *Котельников В.А.* Русский Агасфер. Аким Волынский как мыслитель и критик культуры. СПб.: Владимир Даль, 2023.
- Мережковский 2000 – *Мережковский Д.С.* Л. Толстой и Достоевский. М.: Наука, 2000.
- Спиноза 1999 – *Спиноза Б.* Этика // Спиноза Б. Сочинения в двух томах. Т. 1. СПб.: Наука, 1999. С. 251–478.
- Толстая 1993 – *Толстая Е.Д.* «Вдохновенный дидакт» и «симпатичный талант». Аким Волынский о Чехове // *De Visu*. 1993. № 8 (9). С. 50–64.
- Толстая 2013 – *Толстая Е.Д.* Бедный рыцарь. Интеллектуальное странствие Акима Волынского. М.: Мосты культуры / Гешарим, 2013.
- Якубович 2000 – *Якубович И.Д.* Достоевский в религиозно-философских и эстетических воззрениях А. Волынского // *Достоевский. Материалы и исследования*. В 23 т. Т. 15. СПб.: Наука, 2000. С. 67–89.

#### REFERENCES

- Volynskij A.L., 1885. The Theological and Political Teachings of Spinoza. *Voskhod*, no. 10, pp. 114-136.
- Volynskij A.L., 1892. Literary Notes. Two Essays on Spinoza. *Severnyj vestnik*, no. 3, pp. 136-154.
- Volynskij A.L., 1909. *Leonardo da Vinci*. Kiev, Tip. S.V. Kulzhenko.
- Volynsky A.L., 2007. *Dostoevsky*. Saint Petersburg, Akadem. proekt Publ.
- Gippius Z.N., 2012. "Intourists" Among the Fascists. *Collected Works. In 15 Vols. Vol. 13. Here in Paris: Literary and Political Journalism 1928–1939. Memories. Portraits*. Moscow, Dmitry Sechin Publ., pp. 527-534.
- Zobnin Yu.V., 2008. *Dmitry Merezhkovsky. Life and Deeds*. Moscow, Mol. gvardiya Publ.
- Ilyenkov E.V., 1990. Freedom of Will. *Voprosy filosofii*, no. 2, pp. 69-75.
- Kotelnikov V.A., 2023. *Russian Ahasuerus. Akim Volynsky as a Thinker and Critic of Culture*. Saint Petersburg, Vladimir Dal Publ.



Merezhkovsky D.S., 2000. *L. Tolstoy and Dostoevsky*. Moscow, Nauka Publ.

Spinoza B., 1999. *Ethics. Works in Two Volumes. Vol. 1*. Saint Petersburg, Nauka Publ., pp. 251-478.

Tolstaya E.D., 1993. "An Inspired Didact" and "A Pretty Talent". Akim Volynsky About Chekhov. *De Visu*, no. 8 (9), pp. 50-64.

Tolstaya E.D., 2013. *The Poor Knight. The Intellectual Journey of Akim Volynsky*. Moscow, Mosty kultura / Gesharim Publ.

Yakubovich I.D., 2000. Dostoevsky in the Religious, Philosophical and Aesthetic Views of A. Volynsky. *Dostoevsky. Materials and Research. In 23 Vols. Vol. 15*. Saint Petersburg, Nauka Publ., pp. 67-89.

### Information About the Author

**Oleg A. Matveychev**, Candidate of Sciences (Philosophy), Professor, Financial University under the Government of the Russian Federation, Prosp. Leningradskii, 49/2, 125167 Moscow, Russian Federation, matveyol@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4568-2650>

### Информация об авторе

**Олег Анатольевич Матвейчев**, кандидат философских наук, профессор, Финансовый университет при Правительстве Российской Федерации, просп. Ленинградский, 49/2, 125167 г. Москва, Российская Федерация, matveyol@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4568-2650>