

PERSONALIA

Польский кинематограф межвоенного десятилетия практически не привлекает (прежде всего по причине малодоступности фильмов) внимание отечественных историков кино. В апреле этого года во ВГИКе и в ГСЦИ была показана ретроспектива Стефана и Франчишки Темерсонов. Не преувеличивая, можно говорить об открытии этих ключевых фигур польского авангарда для исследователя. Несмотря на то, что магистральные пути европейского киноавангарда 1920-х–1930-х гг. географически расположились несколько в стороне от Польши, Темерсоны—одни из самых интересных его участников. Представление о кинематографе, его генезисе и развитии, выразившееся в текстах и фильмах этих художников,—оригинально, совершенно самобытно и вместе с тем созвучно манифестам и теоретическим размышлениям многих их современников (анализ идей Темерсона в контексте, например, восточноевропейской киномысли того периода см: Г о д з и ч В. Стефан Темерсон: сны кинотеории.— «Киноведческие записки», № 22 (1994), сс. 212–220). В этом номере впервые на русском языке публикуются две статьи Стефана Темерсона.

Редакция журнала благодарит Ясю Рейхардт за любезное разрешение на публикацию текстов из наследия Темерсонов.



ТЕМЕРСОНЫ И КИНОЭКСПЕРИМЕНТ

Франчишка Темерсон (1907, Варшава,–1988, Лондон)—художник-иллюстратор, график, создавала авангардные фильмы, была соорганизатором САФа (SAF—Артель кинематографистов в Варшаве, 1935), художественным редактором журнала «f.a.» («х.ф.»—«художественный фильм», 1937), учредителем и арт-директором издательства «Габербоккус Пресс» (Gaberbochus Press) (1948–1979), учредителем Common Room—места встречи художников, интеллектуалов и ученых (1957–1959). Она преподавала прикладную графику и сценографию в Школе искусства в Уимблдоне (Wimbledon School of Art) и Академии искусства в Бафе (Bath Academy of Art), руководила основанными ею журналами, которые издавали студенты художественных школ.

Стефан Темерсон (1910, Плоцк,–1988, Лондон)—прозаик, поэт, эссеист и фельетонист, философ, создатель авангардных фильмов, экспериментатор в области фотографии и фотоколлажа, драматург, композитор, издатель. Был организатором САФа, издателем и главным редактором журнала «f.a.», организатором и литературным директором издательства «Габербоккус Пресс», соучредителем Common Room.

А все началось...

А все началось в 1930 году с кинотворчества, и весьма значительного: Темерсоны считают самыми важными представителями польского авангардного кино межвоенного двадцатилетия.

Стефан был тогда студентом факультетов физики и архитектуры. Еще учась в лицее, он изучал мир фотографии, фотограммы и коллажа, писал стихи, рассказы и эссе (в частности «Возможности радио», где уже в 1928 году предсказал появление некоего аналога современного телевидения). Также в 1928 году он стал постоянным сотрудником «Вооруженной Польши» (Polska Zbrojnia), где публиковал фельетоны о кино и интервью с представителями «светового театра». А Франчишка изучала живопись в Академии изящных искусств в Варшаве, которую она закончила со званием лучшей студентки (мастерские профессоров Прушковского и Скочиласа). Темерсоны были независимыми кинодеятелями, они не входили ни в какие творческие объединения, хотя участвовали во встречах и показах СТАРТа (Общество любителей художественного кино, 1931–1934), а их фильмы представляли варшавская группа Презенс, студия польского киноавангарда в Кракове, кино клуб авангарда во Львове и другие. Стефан Темерсон писал: «Объединения не могут создать соответствующую атмосферу ни для творчества, ни для его демонстрации. Творческая атмосфера не может появиться там, где нет актуального лозунга. Только совместный лозунг может обеспечить достаточный уровень и постоянство температуры инкубационной

печи, в которой дозревает искусство. Этим лозунгом должны быть: завоевание, овладение киноматериалом, бешеная экспериментаторская работа».

Темерсоны были независимыми и самодостаточными творцами: они сами писали сценарии, сами снимали, сами занимались монтажом и композицией пластической формы. Без сомнения, им удалось создать собственный стиль и собственную формулу авангардного кино.

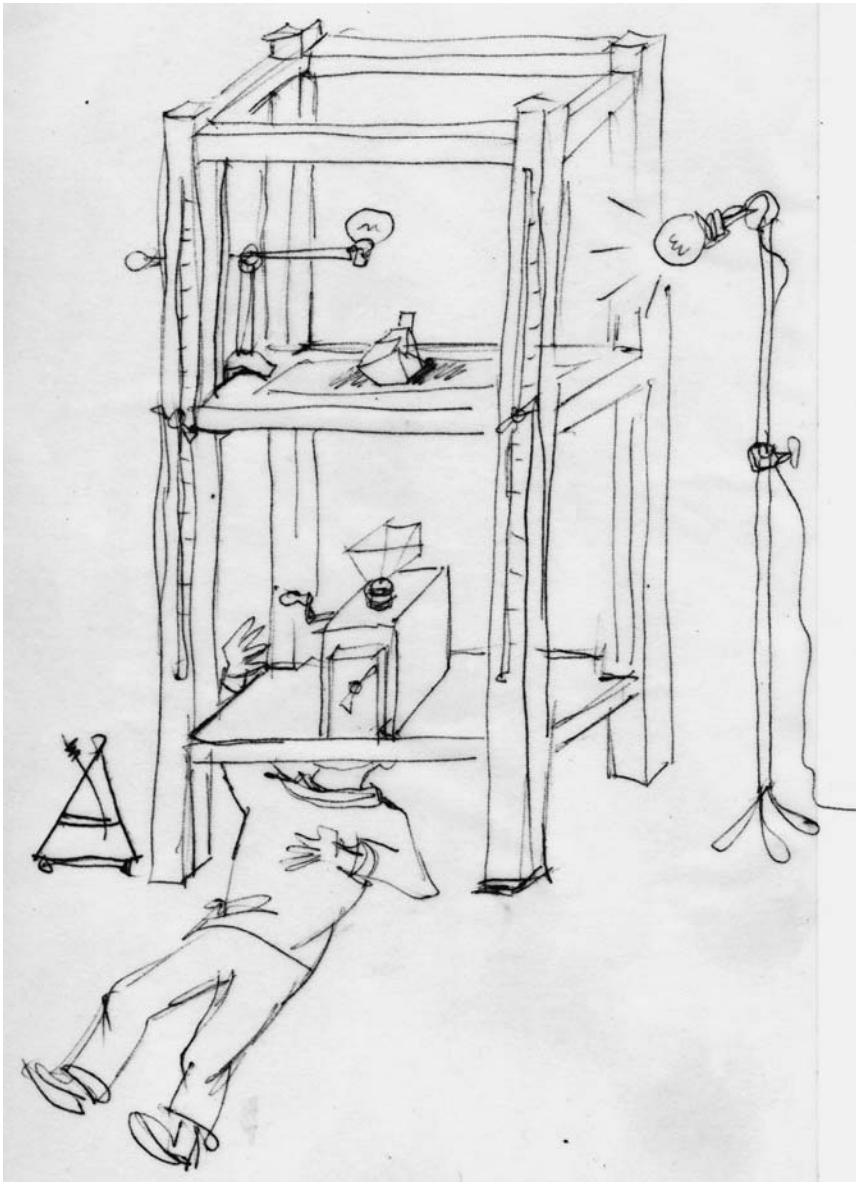
«Аптека»

Первый фильм Темерсонов «Аптека» (1930)—немой и черно-белый—длился 3 минуты. Это был перенос на экран характерных черт фотограмм—светообразов—и приведение их в движение. Ранее фотограммы использовали только в статичной фотографии (Ман Рей, Мохой-Надь). Чтобы «привести в движение» фотограммы, Стефан сконструировал специальный стол для покадровой съемки. Камера—старая желтая коробка с ручкой—снямала снизу предметы, лежащие на кальке и стекле. Передвигая источник света и предметы, Темерсон получал композиции, которые кадр за кадром фотографировал. Главным творческим элементом был свет. Последовательность повествования была слегка размыта—для исследования возможностей кино. Случай рассматривался не как помеха, а как источник вдохновения. В концепции Темерсонов фильм становился стимулятором воображения зрителя, сущность кино заключалась в его визуальной стороне, контрастных сопоставлениях и движении, вызванном манипуляциями с источником света. Позитивная киноплёнка (белое на черном)—не копировалась, и эта же копия (черное на белом) служила как негатив. В «Аптеку» включены фотографии фармацевтических реквизитов. Также использовались фотограммы Стефана 1928–1929 гг. Применение более ранних материалов, помещение их в другие контексты, автоцитаты и автоссылки—характерная черта всего творчества Темерсонов во всех его проявлениях.

«Аптека» была абсолютным новаторством на кинематографической почве Польши. Этот фильм резко критиковали, считали странной глупостью. Его демонстрировали на кинопоказах СТАРТа, и лишь через три года кинокритики начали говорить о нем с энтузиазмом и замечать его новаторский характер, особенно после показов в Париже в 1935 году, где он получил очень хорошие отзывы.

«Европа»

Настоящую известность принес Темерсонам фильм «Европа» (1930–1931), снятый по мотивам футуристической поэмы Анатоля Стерна, оформленной графикой Мечислава Щуки и Тересы Жарноверувны. Это иллюстрация литературного текста, иногда буквальная, а иногда метафорическая и абстрактная. «Европа»—десятиминутный немой фильм (позже Темерсоны думали о его озвучании, но предприятие оказалось слишком дорогостоящим). Из-за отсутствия звука слова были заменены движущимися образами, которые действовали совершенно автономно. «Европа» стала переводом текста поэмы в образы, «укрошением слов и возвратом им нового



«Стол для трюковой съемки—лучший метод рисования». Автошарж



Кадры из реконструкции фильма «Европа»

вкуса и значения». Так же, как в «Аптеке», здесь выступают движущиеся фотограммы, и использован покадровый метод съемок. Абстрактные элементы сопоставлены с реальными отрывками, надписями, обрывками действия, движением и изменениями фактуры. Динамичный коллажный монтаж, сделанный в определенном ритме, конструктивистская форма, иконоборчество—дадаистское и сюрреалистическое, соединение несоединимого—все это ломало существующие синтаксические правила киноязыка.

Стефания Захорская, известный кинокритик 1920–30-х гг., назвала «Европу» первым хорошим польским фильмом. На другом полюсе оказалась оценка, заключенная в словах: «Название “мировоззрение молодого психа” было бы наиболее подходящим для этого эксперимента».

«Европа»—самый важный и самый обсуждаемый фильм польского авангарда межвоенного двадцатилетия.

«Музыкальный момент»*

Три следующих фильма, которые Темерсоны сняли в Польше, были уже звуковыми. «Музыкальный момент» (1933) с музыкой Мориса Равеля—рекламная короткометражка, сделанная по заказу галантерейной фирмы Ванды Голиньской. В плане формы здесь велись поиски соотношения между музыкой и образом («звук как эквивалент света, пространства, движения»). В то время «Музыкальный момент» считали самым лучшим—с точки зрения изображения и звука—польским фильмом. Публика с энтузиазмом аплодировала этой короткометражке в многочисленных кинотеатрах, где ее показывали сверх программы перед художественным фильмом. «Эта киномелочь—единственный, абсолютный и безоговорочный пункт прихода в баланс польской кинопродукции 1933–1934 гг.»,—писал Теодор Теплиц. Стефания Захорская назвала его «совершенно прелестным стишком (как стих Павликовской), милейшим пустячком—абстрактным и существенным, поэтическим и рекламным». В ритме музыки Мориса Равеля в фильме происходило движение предметов. «Музыкальный момент»—прелюдия к попыткам Темерсонов синхронизировать изображение и звук. Вершиной этих поисков станет через десять лет фильм «Глаз и ухо» (еще раньше 18-летний Стефан писал об этом в уже упоминавшемся эссе «Возможности радио»). В 1930-е гг. Темерсонам не хватало технических возможностей для более сложных экспериментов. «На Златой у нас была студия в маленькой ком-

*Дословно: «Мелодичная мелочь» (прим. пер.).

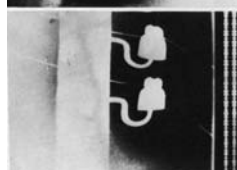
нате около кухни, на Крулевской—студия в спальне. На Чечота (где позже родилась Артель кинодеятелей) была спальня в студии»,—вспоминали они.

«Короткое замыкание»

«Короткое замыкание» (1935)—научно-популярная короткометражка, снятая по заказу Института социальных исследований. Сочинение музыкального сопровождения Темерсоны поручили молодому Витольду Лютославскому. Получился интересный эксперимент, свидетельствующий о полном понимании между авторами, поскольку одна из частей фильма была озвучена еще до съемок. «Короткое замыкание»—это драматическая поэма. «В действии не участвуют люди. Взрыв пламени на электрическом проводе, плохо повешенном на треснувшем предохранителе (замененном на сломанный гвоздь), наполняет экран разбушевавшейся сетью искр, красным пятном опасности. В этом фильме есть поэзия вещей, линий, пятен, задохнувшихся форм, есть драма электричества, короткое напряжение формы, наконец убедительное красноречие самих образов. Прелестный фильм» (С.Захорская). Конструкция «Короткого замыкания» точно определяется звуковым сопровождением: каждой ноте соответствует определенное количество кадров. Критика назвала фильм симфонией света и электричества, а несомненным плюсом посчитала отсутствие непонятной символики и акробатических метафор, которые не нравились ей в предыдущих работах Темерсонов. «Первоклассная формальная, пластическая и звуковая, композиция—следует признать фильм одним из главных достижений польской кинематографии». «Короткое замыкание» (вместе с «Аптекой») демонстрировали в Париже на показе Cinema Club 1935 года, а потом на «Киноолимпиаде» в Венеции в 1936 году.

«Приключение порядочного человека»

«Приключение порядочного человека (не будет дыры в небе, если ты пойдешь задом наперед)» (1937) с музыкой Стефана Киселевского—это *иррациональная юмореска*. Ее сюжет—полное абсурдных событий путешествие двух людей со шкафом, в котором важную роль играет зеркало, часто появляющееся в творчестве Темерсонов. Герой «Приключения»—средний



Фотограммы из фильма «Короткое замыкание»



Кадры из фильма «Приключение порядочного человека»

обыватель, чиновник, который случайно слышит по телефону: «Не будет дыры в небе, если ты пойдешь задом наперед». Он принимает это близко к сердцу, встает из-за стола и начинает путешествие, выходит на улицу, сталкивается со шкафом, который потом несет по городу, входит в лес, наконец взлетает на крышу дома, садится на трубу и играет на флейте. Он прерывает игру, чтобы обратиться к зрителю: «Надо понимать метафоры, господа». Путешествие задом наперед вызывает возмущение и протест общества. Следом за «порядочным человеком» быстро отправляется группа людей с транспарантами: «Наверняка будет дыра в небе», «Долой хождение задом наперед». Однако когда им наконец удастся догнать шкаф, внутри они никого не находят.

Фильм отличает яркая форма: здесь применены ускоренная съемка, обратное движение, анимированные фотографии, игра с резкостью, негатив, абстрактные световые отражения. «Приключение» носит коллажный характер—кроме кадров с актерами, подвергнутых трансформации (ускорения, обратное движение, образ в негативе), в нем есть поэтические кадры, скомпонованные из световых отражений, абстрактные элементы, нарисованные непосредственно на кинолентке.

Через двадцать лет Роман Полянский использовал фабулу «Приключения порядочного человека» в знаменитом этюде «Двое со шкафом», визуализируя, но не назвав при этом источник вдохновения, на который он набрел в архиве Лодзинской киношколы.

«Приключение порядочного человека» резко критиковали, публика осистала фильм. Представленный в этой ленте образ польского общества и мира общепризнанных ценностей было непросто принять. По прошествии лет здесь усматривали сходство с позицией, выраженной в романе «Фердидурка» Витольда Гомбровича, который тогда авторы фильма не могли знать. Наверняка это был просто дух времени.

Артель кинематографистов. f.a.

В 1935 году Темерсоны организуют САФ, в состав которой входят в числе прочих Янина и Эугениуш Ценкальские, Александр Форд, Ванда Яку-

бовская, Витольд Лютославский, Станислав Воль, Ежи Зажицкий, Казимеж Хальтрехт. Они ставят своей целью расширение возможностей для экспериментального кинотворчества и его распространение. Они организуют первые в Польше показы фильмов французского и английского авангарда. В 1937 году они издают «f.a.» (film artystyczny—«художественный фильм») — журнал САФа, посвященный авангардному кино (с текстами на польском, французском, английском языках, публикуемыми согласно принципам функциональной, так называемой «новой типографии»). Во втором номере журнала была опубликована самая важная работа Стефана Темерсона, относящаяся к кино, — «О потребности в создании видений». В 1938 году расширенная и богато иллюстрированная английская версия журнала выходит в издательстве «Габербоккус плюс Де Хармони» (Gaberbochus + De Harmonie) в Амстердаме.



Обложка журнала «film artystyczny»

Переезд в Париж. Война

В 1938 году Темерсоны отправляются в эмиграцию в Париж. Франчишка рисует, иллюстрирует книги для детей (для издательства «Фламарион»), публикуется в местной прессе, а Стефан пишет, теперь по-французски. После начала войны оба поступают добровольцами в польскую армию, формирующуюся во Франции (сентябрь 1939 г.). Франчишку как картографа направляют в министерство информации и документации. После капитуляции Франции она вместе с польским правительством была эвакуирована в Англию (июнь 1940 г.). Стефан после расформирования батальона драгун, к которому он был приписан, попадает в центр Красного Креста в Вуароне (октябрь 1940 г.). Там он пишет роман «Лекция профессора Ммаа» (очередные разделы он отправляет в Лондон, а Франчишка иллюстрирует их), сборники стихов «Наброски в темноте» и «Дно неба», ведет дневник. В 1942 году ему удается попасть в Англию, и он начинает работу в отделе кино министерства информации и документации в Лондоне. Там, при гарантированной технической базе, Темерсоны снимают два очередных авангардистских фильма.

«Взываем к мистеру Смигу»

«Взываем к мистеру Смигу» (1943)—фильм, рассказывающий среднему британскому обывателю правду о жестокостях гитлеровских преступлений и о введении нового, немецкого, порядка в оккупированной Поль-

ше (британская цензура выбросила чересчур жестокий фрагмент—кадр с трупом повешенной девушки). Эта картина должна была стать предостережением перед угрозой введения «нового порядка», нависшей над Европой. Десятиминутный звуковой цветной фильм был сделан почти вручную. Фильм, создававшийся в пропагандистских целях, в то же время был сделан на высоком художественном уровне. В нем использованы фотографии и фрагменты документальных лент. Наррация аморфна, а сопоставления образов порой абстрактны. Фильм имел успех, но британские зрители не могли поверить в реальность представленных документов и фактов.

«Глаз и ухо»

«Глаз и ухо» (1944–1945) продолжает линию, начатую в «Музыкальном моменте». Это экспериментальная лента (что подчеркивал Стефан Темерсон), исследующая связь образа со звуком, снятая на основе подробно анализируемой партитуры. Примерно так много лет спустя Збигнев Рыбчинский сделал «Танго».

Музыка песен Кароля Шимановского, ее мелодическая линия, инструментовка, а также содержание текстов Юлиана Тувима нашли здесь визуальное, графическое выражение. «Четыре песни были проанализированы четырьмя разными способами—комментировал Темерсон:

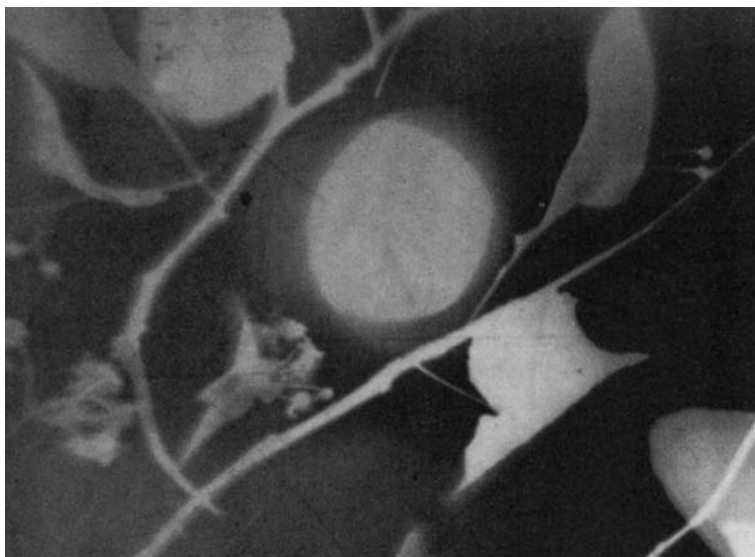
1. «Зеленые слова»: песня была заменена скрипкой. Поскольку слова отсутствовали, их значение было показано на экране (листья, блики, вода) синхронно с музыкой—лирично, сентиментально, намеренно «наивно».

2. «Святой Франциск»: музыка анализирована точнее. Геометрические формы синхронизированы с мелодической линией—песней, а инструментовка—с темой песни («Рождество Христово» Пьеро делла Франчески, звездное небо и т.д.) во взаимопроникновении. Белая линия зигзагом подчеркивала движение палочки дирижера.

3. «Калиновые дворы»: эксперимент абсолютно «арифметический». Каждой группе инструментов оркестра соответствовала геометрическая форма. Например, скрипку представляли треугольники, высота которых на экране изменялась вместе с высотой тона, звучащего в данную минуту. Геометрические формы, соответствующие разным инструментам, накладывались друг на друга. Крещендо, диминуэндо, стаккато, пиццикато также имели визуальные эквиваленты. Песню символизировала горизонтальная линия, в середине которой изгиб вверх и вниз (отвечающий высоте ноты) симметрично передвигался влево и вправо.

4. «Ванда»: здесь «геометрия» не рисовалась, а была выполнена в «фотограммной» технике сфотографированных «настоящих» волн на поверхности «настоящей» воды. Так три образа сплелись между собой: меланхолия песни (ритм) + формы натуральных явлений (волны на воде) + искусственное их воплощение (фотограммное подчеркивание геометрии).

Фильм «Глаз и ухо» подытожил поиски Темерсонов, сконцентрированные на переводе музыки в образ вместе со всеми ее атрибутами.



*Кадры из фильма «Глаз и ухо». Вверху: «Зеленые слова»
Внизу: «Св. Франциск»*

Нереализованные проекты

С ликвидацией отдела кино при министерстве информации и документации кончается период кинотворчества Темерсонов. Из-за отсутствия денег и технической базы другие кинопроекты не были реализованы. Остались сценарии, рабочие сценарии, заметки:

- «Психологический образ ребенка Европы»;
- «Шимановский—Детские стишки» (фотограммы, рисованные на пленке);
- «Инферно» (черно-белый фильм, Оннегер и Лист, Поезд и Ниобе);
- «Субъективный экран / заслонка для объекта» (раненый открывает глаз, что видит, что хочет увидеть, интеллигентный диалог, новый прекрасный мир—может, Майер мог бы это обработать);
- «Фортепиано Шопена» (арфа—клавикорды—фортепиано; роль Шопена; оркестровка);
- «Оптическое фортепиано» (попытка систематической обработки с помощью экрана проблемы цвет—музыкальный тон);
- «Чтение для армии и после войны»;
- «Приключения молодого солдата в поисках лучшего мира» (большая лошадь, большая Алиса в стране чудес, но можно это чудесно сделать);
- «Покоряя Луну» (идея—из статьи, опубликованной в «Таймс», на тему аннексии лунных территорий).

В 1957 году Темерсон написал письмо в Национальный киноархив Лондона, где говорил, что возвращается к идее постановки фильмов, проблематикой которых являются поиски аналогов звука и образа. Он назвал свои предыдущие киноработы эссе образов, скомпонованных под музыку, и определил новые идеи как путешествие в обратном направлении. Стефан предлагал на минуту забыть об эстетизации, заимствованной у музыки и кинематографа, и вернуться к сущности вещей. С этой целью он планировал сконструировать «синтетический координатор звука и образа», клавишный инструмент, который одновременно создавал бы оптические композиции на экране и ноты, соответствующие изображению. По мнению Темерсона, это устройство могло быть использовано не только в кино, но и в экспериментальной психологии, теории коммуникации. Поскольку «координатор» помимо представления звука в форме образа действовал бы и в другую сторону, он помог бы дать невидящим возможность ориентироваться в пространстве. Следующим этапом должно было стать использование устройства в кино: Темерсон планировал снять цикл коротких фильмов-эссе, в которых музыка была бы последствием и функцией экрана. Он предполагал, что для Уха это будет иметь новое и неожиданное значение. Третий этап—введение цвета.

К сожалению, ответ Национального киноархива был отрицательным. Темерсону объясняли, что учреждение не может финансировать создание устройств—только проекты, напрямую связанные с кино, и пожелали успеха. Однако без финансовой поддержки реализовать эту идею было невозможно.

Документы, вдохновения, реконструкции

Из пяти фильмов, снятых Темерсонами в Польше, сохранился только один—«Приключение порядочного человека». После начала войны все киноленты, оставленные ими на хранение в Париже, были реквизированы оккупантами и их дальнейшая судьба неизвестна. В Польше, как уже было сказано, пропали копии всех фильмов, кроме «Приключения порядочного человека». Его копия сохранилась и попала в архив Лодзинской киношколы. О ее существовании Темерсоны узнали только в 1960 году, когда их попросили прокомментировать фильм для планируемого показа. Также доступны два фильма, которые Стефан и Франчишка сделали в Англии.

В 1970-х гг. Кристина Кеннеди и Давид Финч с помощью Темерсонов совершили реконструкцию «Европы», используя сохранившиеся кадры из фильма и переписанный сценарий.

В 1988 году Петр Зарембский произвел реконструкцию «Европы» на основе материалов, предоставленных ему Темерсонами, и замечаний, содержащихся в переписке, которую они вели в течение нескольких лет, предшествовавших реализации фильма. Это была дипломная работа в Лодзинской киношколе, посвященная памяти Франчишки и Стефана Темерсонов (преьера состоялась в год смерти художников). Реконструкция Зарембского имеет звуковое сопровождение—текст поэмы Стерна (некоторые показы оригинальной «Европы» сопровождалась ее чтением). Зарембский использовал оригинальные кадры, а также единственный сохранившийся фрагмент фильма, который Темерсоны использовали, дав прямую цитату, в финале «Приключения порядочного человека».

В 2002 году Брюс Чечефски, американский художник, известный ранее как фотограф, автор фотограмм, взялся за реконструкцию «Аптеки» (купленной для своей коллекции в Музее современного искусства), а в 2006 году—«Музыкального момента». Режиссер называет эти работы не реконструкциями, а американскими интерпретациями европейских фильмов.

Влияние Темерсонов ощущается в «Киноформах» Павловского, в фильмах Леницы и Боровчика, Полянского и Сколимовского.

Темерсонов считают духовными родителями Мастерской киноформы, группы творцов авангардного кино, которая была создана при киношколе в Лодзи в 1970 году (в ее состав входили Юзеф Робаковский, Павел Квек, Рышард Васько, Войчех Брушевский). Лодзинские кинематографисты многократно ссылались на достижения Франчишки и Стефана, которые вдохновляли их в исследовании языка и материала кино.

В 1974 году Томаш Побуг-Малиновский создал прекрасный документальный фильм «Стефан + Франчишка»—путешествие в мире многогранного творчества Темерсонов, тем более ценное, что в нем появляются его герои.

В 1976 году голландский режиссер Эрик Ван Заулен снял фильм «Стефан Темерсон и язык», который является художественным документом или документальной историей: автор использованного в картине текста—Стефан Темерсон, и он же играет главную роль. Эрик Ван Заулен также автор

игрового фильма «Тайна сардины», снятого по предпоследнему роману Темерсона «Евклид был ослом».

Заключение

После 1945 года Темерсоны не сняли ни одного фильма. В 1948 году они организовали независимое издательство «Габербоккус Пресс», которым руководили 31 год. Книги Темерсонов отличает особая визуальная форма, для которой они придумали определение *bestlookery* (в отличие от *bestseller*). Часто технические средства, которыми они располагали, были весьма ограничены, но их компенсировали тщательность типографического исполнения, отвечающая содержанию, и лапидарные иллюстрации. Среди авторов, изданных «Габербоккус Пресс»—Альфред Жарри, Раймон Кено, Курт Швиттерс, Бертран Рассел, Стефан Темерсон. Это было самое интересное издательство такого типа в Великобритании.

В 1957–1959 гг. при нем действовала *Common Room*—место встречи писателей, художников, композиторов, ученых, актеров, кинематографистов, музыкантов, философов и поэтов. Здесь отбрасывали общепринятые категории и классификации, а отдельные дисциплины приводили к общему знаменателю. В *Common Room* вели разговоры о физике и патафизике, читали тексты Жарри, Шекспира, Стриндберга, Беккета, Кено, Швиттерса, проводили выставки и концерты. Там работала библиотека.

Франчишка рисовала, занималась сценографией, преподавала в художественных учебных заведениях. Стефан издавал романы, рассказы, философские эссе. Под его руководством выходили критические журналы. Он создал новый тип поэзии—семантическую поэзию, сочинил оперу (и сам стал автором либретто), а также написал театральную пьесу.

Они были необычной парой художников, которые всю свою жизнь посвятили искусству, никогда не замыкаясь в рамках определенных категорий, и это позволяло им смотреть на мир «со множества возможных точек зрения».