



Svetlana Boym  
ANOTHER FREEDOM  
The Alternative History of an Idea

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS  
CHICAGO AND LONDON

Библиотека журнала «Неприкосновенный запас»

Светлана Бойм

Другая свобода

Альтернативная история одной идеи

Новое литературное обозрение

Москва

2021

УДК 123

ББК 87.152.45

Б77

Редактор серии Т. Вайзер

Перевод с английского А. Стругача под редакцией Ю. Вайнгурт

Светлана Бойм

/ Светлана Бойм. — М.: Новое литературное обозрение, 2021. — (Серия «Библиотека журнала «Неприкосновенный запас»).

Слово «свобода» употребляется столь часто, и им так нещадно злоупотребляют, что оно рискует превратиться в заезженный штамп. В книге «Другая свобода» антрополог и теоретик культуры Светлана Бойм (1959–2015) предлагает свежий взгляд на это фундаментальное понятие. Исследуя богатую кросс-культурную историю идеи от античности и до сегодняшнего дня, Бойм утверждает, что наши попытки постижения феномена свободы не следует ограничивать вопросом: «Что есть свобода?», но они обязательно должны включать в себя и вопрошание: «Что могло бы стать свободой?». Начиная с анализа становления политики и искусства как публичной сферы, Бойм постепенно расширяет поле исследования, рассматривая взаимосвязи между свободой и освобождением, современностью и террором, политическим инакомыслием и творческим ostraneniem. Подробно прослеживая сложную и противоречивую эволюцию идеи, автор собирает под одной обложкой мыслителей, которых при всем несхождении их интеллектуальных построений объединяет страстная приверженность концепции свободы. В книге соседствуют Эсхил и Еврипид, Кафка и Мандельштам, Арендт и Хайдеггер, а также Достоевский и Маркс, вступающие в виртуальную беседу на улицах Парижа.

В оформлении обложки использован фрагмент картины Эжена Делакруа «Свобода, ведущая народ», 1830 г. Лувр, Париж. Фото: Fred Romero, flickr.com. CC BY 2.0.

ISBN 978-5-4448-1473-4



© С. Бойм, наследники, 2021

© А. Стругач, перевод с английского, 2021

© Ю. Васильков, дизайн обложки, 2021

© ООО «Новое литературное обозрение», 2021

## ПРЕДИСЛОВИЕ ПЕРЕВОДЧИКА

Что такое свобода? Как мы ощущаем ее присутствие и отсутствие, как она достается нам и как мы ее теряем? Роберт Хейден писал, что свободу нужно «добыть» — как редкий металл, необходимо обрести ее — «полезную, как земля» и «нужную всем, словно воздух». Он был темнокожим поэтом, создававшим свои ранние произведения в Соединенных Штатах в эпоху Великой депрессии и сегрегации, а его бабушки и дедушки были рабами, — Хейден хорошо понимал значение слова «свобода» — и знал, о чем говорит. По его словам, свобода должна «войти в наш мозг, в наши нервы, в каждое биение сердца, превратиться в инстинкт, в рефлекс».

Свобода — один из краеугольных камней американской культуры, и «добывалась» она долго и трудно, — пожалуй, «добывается» и по сей день. У любого американского поэта, будь то представитель монументальной классики образца XIX столетия или современный стихотворец-фристайлер из периферийных районов Детройта или Нью-Йорка, обязательно найдется хотя бы одно произведение о свободе. «Когда уходит Свобода, она уходит не первая, не вторая, / не третья, / Она ждет, чтобы все ушли, и уходит последней» — писал Уолт Уитмен.

«Свобода приходит нагая...» — это уже говорит русский поэт Велимир Хлебников, которому также принадлежит удивительная по своей глубине и силе метафорическая строка: «Свобода — мировой пастух», перекликающаяся с великой хайдеггеровской фразой: «Человек — пастух бытия». Рассуждая о «свободе искусства», Виктор Борисович Шкловский писал о «свободе неузнавания, <...> выбора, <...> переживания». «За нашу и вашу свободу» — под этим лозунгом выходили на площадь участники Демонстрации 25 августа 1968 года в Москве — в послевоенном Советском Союзе. Так что же такое «другая свобода»?

Свобода — не только краеугольный камень — это слово. Из слов ваяется конструкция — текст. В книге «Другая свобода» Светлана Бойм сосредоточилась именно на анализе текстов: глубоко, проникновенно, полемическом. Ее творчество — образцовый пример того, что в своих эссе, книгах и дневниках Ханна Арендт называла «пылким мышлением» — «passionate thinking». Текст, будь то обстоятельный фундаментальный труд Алексиса де Токвиля о демократии в Америке, пронзительная и искрящаяся лирика Александра Сергеевича Пушкина, звенящая и норовящая исколоть и взрезать оголенными иглами колымского холода лагерная проза Варлама Тихоновича Шаламова, остранинная и почти сюрреалистическая литературная критика Шкловского, «гласный» язык Александра Сергеевича Есенина-Вольпина — все это у Светланы Бойм становится архитектурой.

«Архитектура — это застывшая музыка» — гласит расхожая метафора. Светлана в своем творчестве дает новое видение, которое может быть сформулировано приблизительно так: «пылкий» текст — это архитектура свободы. Подобно тому как Фридрих Вильгельм Ницше некогда говорил о «попадавших в воду перилах и мостах», рассуждая о «добре» и «зле», Светлана Бойм, размышляя о «другой свободе», обнаруживает и наносит на свои чертежи потайные проходы, коридоры, подполья, переправы, ступени, оконные проемы

и балконы — в произведениях Шарля Бодлера, Федора Михайловича Достоевского, Вальтера Беньямина и других авторов эпохи модерна. Виктор Шкловский и Владимир Татлин воздвигают здесь свои монументы свободе, а также текстуальные памятники на руинах утопий. Мандельштам вместе с античными поэтами Эсхилом и Еврипидом разворачивает свою театральную постановку в декорациях «воздушно-каменного театра», а Сёрен Кьеркегор кропотливо обустривает дизайн интерьеров своей внутренней цитадели, конструирует мебель для хранения любовных посланий и вычерчивает перспективы тенеграфических визуализаций собственных метафизических проектов.

Одним из ключевых понятий — несущей конструкцией этой архитектуры — является *modernité* — слово, которое, как принято считать, ввел в обиход французский поэт, рьяный мыслитель и урбанистический романтик-фланер Шарль Бодлер. Эпоха модерна — крупнейший отрезок истории человечества между архаикой и постмодерном — интересует Светлану Бойм прежде всего в части топографии и трассировки путей «пылкого мышления» — «обходных дорожек», «неторных тропинок» и всего того, что развивалось в русле специфического парадоксального интеллектуально-творческого поля, которое она именует «офф-модерном» («*off-modern*»). В величественном здании архитектуры свободы порталы в это загадочное пространство открываются через текст, транслируемый в голосах неконвенциональных творцов и разрушителей прошлого: мыслителей, поэтов, художников, революционеров, заговорщиков и террористов.

Методология, которую выбрала для своего повествования Светлана Бойм, является по-настоящему актуальной и современной. Работая преимущественно на ретроспективном материале — в диапазоне от античной мифологии и трагедии до уже ставшего историей концептуализма, — автор остается передовым творцом своей эпохи — философом и художником переходного периода: от модерна к постмодерну, провозглашенному в последней трети XX столетия и не спеша вступающему в свои права в суматохе непрерывных метаморфоз пульсирующего информационного общества XXI века.

Светлана Бойм не оставляет нам четкой структуры: конструкция ее архитектуры свободы не является строгой и рациональной; геометрия ее не вычисляется по фиксированным формулам. Автор рассказывает истории, которые очерчивают параметрические формы архитектуры свободы, позволяя нам самим налаживать синхронизацию с голосами, доносящимися из ушедших времен — через талантливо подобранные и препарированные цитаты из текстов великих авторов. Не столь важно, будет ли это описание жертвоприношения или культа Диониса в античной трагедии, разбор нежных слов из переписки возлюбленных-философов Ханны Арендт и Мартина Хайдеггера или последовательно выстроенная линия преемственности от остранения Шкловского — к советским диссидентам послевоенной поры и художникам-концептуалистам, — каждый из этих сюжетов гарантированно «включает» в сознании читателя собственное, персональное ощущение «другой свободы». Запускается механизм синхронизации между историями, рассказанными автором, и *личной* архитектурой свободы того, кто читает эти строки.

Значительная часть перевода данной книги на русский язык была сделана в первые месяцы 2020 года — в эпоху пандемии, самоизоляции и активизации протестных движений в разных точках земного шара: от Соединенных Штатов Америки до Белоруссии. Ограничение свободы перемещения, с которым

столкнулись жители Земли в 2020 году, — когда внезапно закрылись все границы, перестали ходить суда, самолеты и поезда, а люди стали переносить в онлайн все сферы своей социальной и профессиональной жизнедеятельности, — в очередной раз заставило нас поставить под сомнение границы индивидуальной свободы, а уличные протесты — границы свободы политических режимов и глобальных экономических стратегий. Кризисы и переходные эпохи — это всегда пора экспериментов.



Светлана Бойм. Фото предоставлено родителями автора

Приступая к чтению книги *«Другая свобода»*, следует настраиваться на то, что эта работа не фундаментальное исследование и не сборник критических текстов, а в первую очередь целостный уникальный философский и художественный эксперимент с непредсказуемым результатом. И те очертания архитектуры свободы, которые, несомненно, предстанут перед взором каждого из читателей, гарантированно будут выразительными, индивидуальными и неповторимыми. Санкт-Петербург, 19 августа 2020 года

## БЛАГОДАРНОСТИ

Написание книги о свободе оказалось занятием куда более одиноким, чем написание книги о ностальгии. Я благодарна своим друзьям, студентам и немногим коллегам, которые все еще стремятся к интеллектуальным приключениям, несмотря ни на что, и прежде всего — несмотря на настроения, царящие сегодня. Мне хочется искренне поблагодарить моих первых читателей и собеседников: Изобель Армстронг — за ее поэтическую мудрость и за веру в радикальную эстетику, и Майю Туровскую — которая вдохновила меня на размышления о банальности зла и эфемерности добра. Я благодарна Майклу Холквисту за то, что он поделился со мной своей интеллектуальной страстью к философии и филологии, и за чтение рукописи, Грегори Надю — я благодарна за его доброту и глубокие познания в сфере греческого понятия *τέχνη* и за то, что он сподвиг меня заняться темой трагедии, Уильяму Миллсу Тодду III — за великодушно предоставленные им бесценные сведения о Пушкине и Достоевском, а также за то, что он сподвиг меня не уклоняться от откровенных controversий, я также благодарна Бенджамину Натансу — за то, что он прочел главу об ostracism и диссидентстве и поделился со мной результатами собственных исследований, касающихся советских диссидентов.

Я приступила к подготовке этой книги во время годичного отпуска для научной работы, предоставленного Гарвардским университетом, а также

трудилась над ней в период стажировки в Американской академии в Берлине. Я искренне благодарна директору этого учреждения Гари Смит и его великодушным сотрудникам.

Я многое почерпнула благодаря дружбе и нескольким «серьезным беседам» на темы в широком диапазоне от морального мазохизма до секуляризма с Майклом Стейнбергом и Сьюзен Стюарт-Стейнберг. Отрывки из данной книги были представлены на семинаре Гаусса в Принстонском университете в 2003 году, и я хотела бы поблагодарить Кэрил Эмерсон, Майкла Вуда, Диану Фусс и других за поддержку, любезно оказанную мне на начальном этапе работы. Благодарю также редактора и анонимных читателей журнала «Slavic review» за вклад в мою статью *«Банальность зла, мимикрия и советский субъект»*, которая легла в основу последней главы. Я также многим обязана ставшей для меня серьезным испытанием дискуссии в Чикагском университете с такими коллегами, как Роберт Берд, Джонатан Бояз, Роберт Пиппин и Лорен Крюгер. Я получила массу ценных сведений благодаря участию в ряде других дискуссий, в особенности в Пенсильванском университете, Крэнбруке, Стони Бруке, Стэнфорде, Южно-Калифорнийском университете, равно как и в научных учреждениях Мадрида, Пуэбло, Любляны, Венеции, Болоньи, Лондона и Кембриджа.

Между свободой и дружбой есть важная этимологическая связь. Друзья разделяют друг с другом пространство общих миров и помогают их созидать. Спасибо Эйалу Перетцу за то, что он поделился со мной пространством своего интеллектуального призвания и некоторым количеством веселых фантомов; большое спасибо Тамар Абрамовой — за совместные приключения в сфере свободомыслия прошлого и будущего, Александре Смит — за стихи и общие моменты ностальгии и антиностальгии. Несчастный случай и выпавшие на мою долю испытания, связанные с переломом ноги, заставили меня по-новому взглянуть на свою интеллектуальную и творческую жизнь. Отдельное спасибо всем моим друзьям, которые были рядом в период «сломанной ноги»: Кали Урбан, Линде Ворис, Деспине Какудаки, Кену Шульману. Моим давним друзьям, коллегам и собеседникам, которые поддерживали меня на протяжении всего этого времени: Джулиане Бруно, Дэвиду Дамрошу, Сьюзен Сулейман и Лене Бургос-Лафуэнте, Грете и Марку Слобин, Томиславу Лонгиновичу, Джону Гамильтону, Ларри Вольффу и Нэнси Руттенбург. И моим друзьям, которые сейчас находятся далеко от меня и для которых игра теней свободы по-настоящему важна: Евгению Ельчину, Виталию Комару, Дубравке Угрешич, Маше Гессен, Еве Хоффман и Александру Эткинду. И моим бывшим прекрасным студентам, теперь уже самым ставшим писателями и профессорами, на глазах у которых создавалась концепция свободы: Кристине Ватулеску, Юлии Вайнгурт, Джулии Бекман-Чадага и Анне Векслер-Кацнельсон.

Я чрезвычайно благодарна работавшему со мной редактору из издательства Чикагского университета — Сьюзан Бильштейн, которая приняла пространство свободы с энтузиазмом, мудростью и большим вниманием. Спасибо Кристоферу Уэсткотту за помощь в создании упорно не желавшей приходить к общему знаменателю вступительной главы книги, а также Энтони Бертону. Еще я благодарю Майю Ригас за ее дотошный, интеллектуальный и проницательный труд технического редактора, за ее любезность и позитивный настрой, а также Терезу Айверсон — моего первого редактора рукописей — за ее блистательную работу и поэтические замыслы.

Мои ассистенты и друзья: Шарлотта Силаги, Ана Оленина и, на заключительном этапе, Джоанна Гринли — помогли мне устранить все недочеты, найти все недостающие библиографические ссылки и поддерживали меня на протяжении всего процесса.

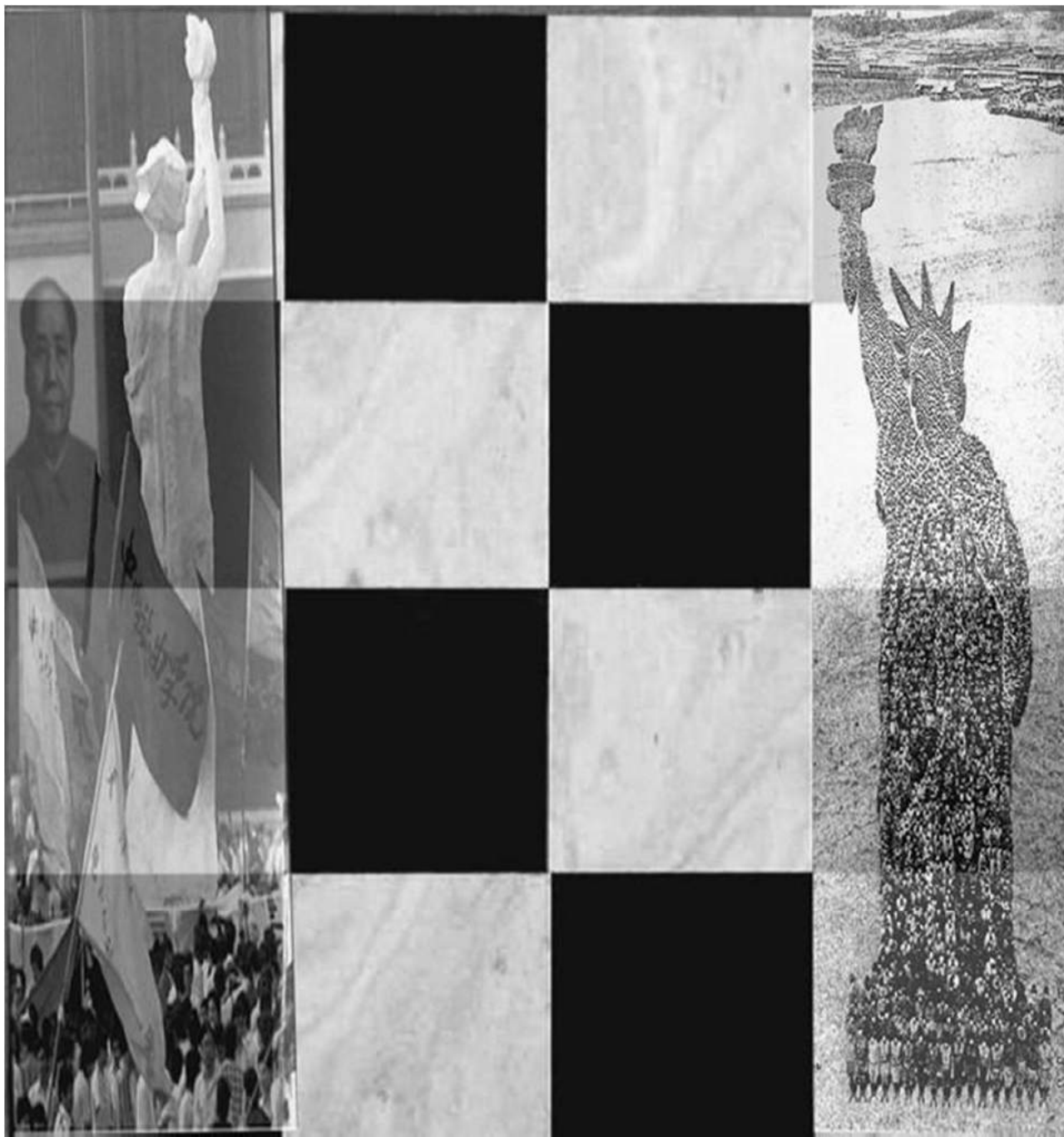
Наконец, с чем-то куда более значительным, нежели обыкновенная благодарность, я обращаюсь к Дане Вилле, который некогда впервые познакомил меня с творчеством Ханны Арендт (а все прочее — уже история), и моим любимым родителям, которые и без того слишком хорошо знают о том, что такое свобода и ее дефицит.

## ВСТУПЛЕНИЕ. СВОБОДА КАК СОТВОРЧЕСТВО ПРИКЛЮЧЕНИЕ И ГРАНИЦЫ СВОБОДЫ

На заре XXI столетия нам было сложно представить себе новое начало. Будущее казалось скорее пугающим, нежели освободительным, — в то время как прошлое продолжало оставаться областью ностальгических утопий. Первые восемь лет нового века казалось, что наше столетие совершило фальстарт.

Итак, как начать заново? Попробуем представить себе понятие свободы, думая о потенциальном «что, если»<sup>1</sup> и не ограничиваясь наличным «что есть». Давайте проанализируем упущенные исторические возможности и выявим альтернативные пространства свободы. Эта книга является попыткой вызволить на свет другую историю свободы и предложить новый словарь терминов, который выходит за рамки нынешних политических споров. Этот словарь исследует опыт свободы как сотворчества в мировом пространстве и как приключение — через политический активизм и личное суждение, через общественное и частное воображение и пылкое мышление<sup>2</sup>. Интересующие меня вопросы направляют нас к парадоксам свободы: Можно ли хоть что-то считать в должной степени определенным, чтобы мириться с неопределенностью? Какова мера взаимопонимания или взаимного доверия, необходимая для принятия в расчет множественного опыта невзаимного<sup>3</sup> переживания свободы? Могут ли эти переживания транслироваться сквозь государственные границы? Если да, то сможем ли мы отличить друг от друга непроницаемые границы и проницаемые пограничные зоны и без труда перемещаться между ними?





**Рис. 1.** Светлана Бойм. Шахматная доска — коллаж, объединяющая фотографию людей, стоящих в форме статуи Свободы, 1918 год, и Богиню Свободы и Демократии с площади Тяньаньмэнь, Пекин, Китай, 1989 год.

Излюбленная многими художниками и писателями эпохи модерна — от Шкловского до Дюшана и Набокова, шахматная доска стала прообразом зигзага офф-модернистской креативности. Исторически шахматная доска занимает место поля сражения, предоставляя играм возможность вступать в противостояние с милитаризмом. Поистине космополитический орнамент из черных и белых клеток переходил от культуры к культуре, практически ничего не теряя в процессе межкультурного перевода. Мои шахматные доски не бывают в полном смысле черно-белыми — а, как правило, с приставкой «офф-» — с бликами и текстурами местных материалов. Поверхность шахматной доски заигрывает с темами различных перспектив и сеток, открывая путь к четвертому измерению вымысла.

Мы займемся выстраиванием интенсивного повествования<sup>4</sup> в формате рассказывания отдельных историй вместо привычного пересмотра типологий и определений и будем продвигаться, ориентируясь на межкультурные диалоги — между философами-политологами, художниками, диссидентами и возлюбленными, которые обращаются к самому истоку потенциальной возможности свободы и позволяют оценить ее границы. Многие из этих точек соприкосновения возникли непосредственно после крупнейших исторических потрясений: войн и революций, когда вслед за мечтами о новом начале и первыми моментами освобождения следовали попытки установить режим свободы. Во всех подобных случаях эксперименты в сфере мышления и воображения также были связаны с экспериментами в области самой жизни, порой порождающими больше противоречий, нежели последовательности. Эти



эксперименты дают нам возможность исследовать взаимоотношения между *свободами* во множественном числе (политическими свободами, правами человека) и *Свободой* в единственном числе (религиозной, творческой или экзистенциальной свободой) и рассматривать те моменты, в которых политические и художественные представления о свободе переплетаются. Я вовсе не собираюсь придавать своим рассказам о свободе форму военных эпосов, романов о независимости или мученичестве<sup>5</sup>. Здесь будут не только предостерегающие и в чем-то поучительные истории. Но по меньшей мере эти сюжеты позволят пролить свет на дилеммы свободы, смотреть в лицо которым порой бывает труднее, чем подспудному соблазняющему очарованию власти.

Опыт свободы в широкой исторической перспективе никогда не имел устоявшейся ценности — она продолжала меняться с течением времени и в рамках разнообразных культур. Даже в наши дни свобода не синхронизируется с другими вожеленными состояниями человеческого бытия, такими как счастье, принадлежность, слава или близость. Все эти состояния имеют отношение к единению и общности, в то время как в свободе присутствует элемент остранения — что, по сути своей, не исключает взаимодействия с другими людьми в общественной сфере, но делает эти взаимоотношения куда более непредсказуемыми.

Помимо того что свобода всегда оставалась оспариваемой ценностью, не существовало и общего консенсуса по поводу того, что именно искомая свобода должна собой представлять. Попытка дать определение свободе чем-то напоминает охоту на змею: змея сбрасывает кожу, и нам в качестве своеобразного сувенира достается лишь ее хитрость — в виде реликта, символизирующего наши чаяния. В античной мифологии не существовало ни бога, ни богини свободы, — за исключением поздней римской статуи богини Либертас<sup>6</sup>, которая на протяжении столетий провоцировала множество культурных скандалов. Ее «колпак свободы»<sup>7</sup> покрывал обритую наголо голову бывшей рабыни, которая обрела права в демократических городах-государствах времен Античности, что, соответственно, превращало атрибут Свободы в символическое напоминание о рабстве. Еще в 1855 году сенатор от штата Миссисипи Джефферсон Дэвис<sup>8</sup>, который вскоре должен был стать президентом Конфедерации, возражал против предложения установить фигуру Свободы в соответствующем головном уборе на вершине купола Капитолия в Соединенных Штатах Америки, утверждая, что этот античный символ освобожденных рабов стал бы для южан оскорблением<sup>9</sup>.

В костюме американской статуи Свободы — той самой, известной, — нет ни единого намека на рабство; традиционный колпак свободы сменила корона Просвещения — маяк нового мира эпохи модерна. Скульптура была подарком разочарованного француза, который считал, что Свобода больше не обитает на просторах Европы, а живет только в Соединенных Штатах Америки. Готовясь изваять фигуру богини Просвещения, он, как принято считать, вдохновлялся формами тела собственной жены и лицом своей матери. Впрочем, его детище, установленное в Новом Свете с большой неохотой, вскоре сбросило кожу, обернувшись богиней иммигрантов, став туристической достопримечательностью и потенциальной мишенью для угроз национальной безопасности. В других странах, таких как Россия, статуи Свободы не пользовались популярностью вовсе и не имели местной иконографии. Более предпочтительным оказался образ Родины-матери с классической грудью, прикрытой благопристойной драпировкой, не отличающейся от той, что была

у Леди Свободы<sup>10</sup>. Как ни странно, в облике китайской богини свободы, воздвигнутой протестующими студентами в период демонстраций на площади Тяньаньмэнь в 1989 году, присутствовали отсылки как к американским, так и к русским вариантам соответствующих монументов; она также несла черты поразительного сходства с советской фигурной композицией 1930-х годов «Рабочий и колхозница», образ которой массово растиражирован по всему свету. Быстро снесенная правительственными силами, эта низвергнутая Богиня Социализма с Человеческим Лицом имела непредсказуемые мультикультурные черты. Само собой, любые иконографии имеют свои подводные камни; в случае свободы они указывают на непредставимое.

Меня, прожившую половину жизни в самой западной части России<sup>11</sup>, а другую — в восточной части Соединенных Штатов Америки, вечно преследуют тени двух беспокойных цариц: американской Леди Свободы и российской Родины-матери. Такая персональная и историческая двойная экспозиция побуждает меня осознать хрупкое пространство общих чаяний, которое порой приходится оберегать как от крайности, так и от заурядности. В ходе изучения культурных различий в рамках разнообразных диалогов о свободе я не стану фокусироваться исключительно на столкновении культур или внешнем плюрализме, но буду исследовать внутренние множественности в составе культур и избирательного сродства, тянущиеся сквозь государственные границы. Исследование свободы требует особой творческой логики.

Не следует забывать, что свобода также ассоциируется с незримыми стихиями, такими, например, как свободный воздух города, и тем фактом, что этот «свободный воздух» едва ли возможно экспортировать или использовать в качестве товара. Свобода, с присущей ей необычностью или беспредметностью<sup>12</sup>, находит наилучшее свое отражение в экспериментальном искусстве. Художник-авангардист Казимир Малевич предпочел нулевую степень репрезентации — образ черного квадрата — «зародыш всех возможностей»<sup>13</sup>, в то время как его оппонент Владимир Татлин создал загадочный *Памятник освобожденному человечеству*, известный также как *Памятник III Коммунистического интернационала*, — небоскреб из двух подобных друг другу, но не совпадающих спиралей, напоминающий одновременно руины Вавилонской башни и утопическую строительную площадку из будущего. Эти художники считали, что новая архитектура свободы не потребует привычных рабочих чертежей, а может быть воплощена с помощью экспериментальной художественной технологии<sup>14</sup>. По ряду причин — в диапазоне от технических до политических — Памятник освобожденному человечеству был обречен остаться нереализованным. Он продолжает свое существование в виде своего рода фантомной конечности нонконформистского искусства в мировом масштабе — образчика неподражаемой архитектуры «что, если».

Немецко-американская иммигрантка и политический мыслитель Ханна Арендт описала опыт свободы как нечто по сути своей странное — как новое начало и «чудо бесконечно невероятного»<sup>15</sup>, которое регулярно случается в публичной сфере<sup>16</sup>. Поскольку в современной политике словом «свобода» злостно злоупотребляют, я буду рассматривать ее как нечто «бесконечно невероятное» и вместе с тем возможное<sup>17</sup>.

Новое начало, маркированное опытом, который описывает Арендт, не является ни возвращением к природе и мифологии, ни скачком в «конец истории». Как бы там ни было, свобода — это продолжающееся человеческое чудо. Арендт обнаруживает новое пространство для переживания свободы не



в глубине человеческой психики и даже не в сфере воли, а непосредственно в действиях человека на общественной сцене. Она обращается к истории Древней Греции — к периоду наиболее раннего признания свободы как позитивного явления, к концепции общественной или политической свободы. Для нее «ответственность за общий мир» становится мерой и границей такой свободы. Переживание свободы сродни театральному представлению, подразумевающему наличие принятых правил игры, общественной памяти и общей сцены, но в котором при этом допускается нечто беспрецедентное и специфическое. Такие переживания составляют наше «забытое наследие», которое зачастую вымарывается из устоявшейся историографии, и, как следствие, каждому новому поколению приходится открывать его заново.

Совершенно невероятным элементом в разговоре об опыте свободы является слово «бесконечно». Ведь свобода возможна лишь в условиях конечности человека и при условии уважения границ. По сути, со времен Аристотеля осмысление свободы начинается с оговорки о том, что свобода — это вовсе не то состояние, когда ты волен делать все, что хочешь, и отменять все границы и различия. Прежде чем размышлять о «свободе от чего-либо» и «свободе для чего-либо», о негативной и позитивной свободе, мы должны прочертить топографию потенциальных возможностей существования опыта свободы. Предаваясь грезам о бесконечности, мы начинаем осознавать свои преграды и коридоры возможностей, заграждения и парапеты, пограничные зоны и мосты, где порой происходит обмен двойными агентами. Но как именно мы понимаем границу: как разграничение или как зону соприкосновения, как конечную точку или как горизонт, за которым может быть переосмыслен мир? Какие границы важнее? Границы между разными культурами или между индивидуумом и государством? Границы между частным и общественным или границы внутри самой личности? Может ли существовать русская свобода, американская свобода, двойная свобода-через-дефис [18](#)? Может ли то, что для одного человека выглядит как тирания, для другого — представлять собой свободу национального сообщества? В данной книге мы будем исследовать пограничные зоны между политическими, религиозными и культурными средами, между экономикой и чувством морали, между правами человека и человеческими страстями, отчасти касаясь современных споров вокруг либерализма и его критиков, вокруг негативных и позитивных концепций свободы, свободы воображения и свободы действий, а также национального и универсалистского понимания прав личности и национальных государств.

Опыт свободы сродни приключению: он исследует новые границы, но никогда не стирает их и не выходит за их пределы. Посредством приключений мы можем не только прощупывать границы, но и, с большим или меньшим успехом, лавировать между конвенциональностью и изобретательностью [19](#), ответственностью и игрой. Немецкий социолог Георг Зиммель в своих трудах дает экспериментальную пространственную и темпоральную конструкцию приключения, которая, по моему мнению, наглядно иллюстрирует парадоксы свободы. Приключение — это событие, которое прерывает течение нашей повседневной жизни и одновременно кристаллизует ее внутреннюю первооснову [20](#). Варианты приключений могут варьироваться: от опыта зарубежных поездок до исследования своего родного города — современного мегаполиса, от политических действий до эротического опыта или любых меняющих жизнь встреч. Стоит говорить о расширенном понимании этой концепции, с целью отразить приключения мысли, суждения, любви и протеста.



В приключениях мы «насиловать вовлекаем в себя мир», но в то же время допускаем присутствие «полной покорности властям и шансам мира, способным нас осчастливить, но и уничтожить»[21](#)[22](#). Таким образом, взаимоотношения между внутренним и внешним, чужеземным и родным, центральным и периферийным, первоосновой и обыденной деятельностью постоянно видоизменяются. Приключение похоже на «тело чужака, которое выявляет самое сокровенное»[23](#). Через опыт приключений мы вступаем в диалог с миром и с чужаком[24](#) внутри самих себя.

Приключение в буквальном смысле отсылает к чему-то, что должно вот-вот случиться, *ad venire*[25](#), но, вместо того чтобы открывать путь в некое катастрофическое или мессианское будущее, оно приводит нас к незримым темпоральным измерениям настоящего. Темпоральная структура приключения перекликается с пространственной: ее можно охарактеризовать как время вне времени, но кроме того — приключение видоизменяет обыденную концепцию того, что означает быть своевременным. Приключение, вероятно, может работать против линейной концепции времени, времени модернистского прогресса или человеческого старения; оно бросает вызов неумолимой необратимости времени, избегая сползания в ностальгию. Переживая опыт приключения, мы можем отклонить векторы прошлого и будущего и познать возможности настоящего, вновь очаровываясь модернистскими переживаниями[26](#). Искатель приключений выталкивает «жизнь за пределы своих временных границ», но это «за пределы» никогда не выходит за рамки вот-открытости миру[27](#). Не являясь ни трансцендентностью, ни трансгрессией, приключение представляет собой своего рода «мирское озарение», говоря словами Вальтера Беньямина. Оно раздвигает границы человеческих возможностей, но не разрушает эти границы. Оно включает в себя встречу с неисчислимым, которая заставляет нас изменить исчисление жизни и исследовать аспекты, таящиеся за многообещающим «что, если».

Приключение открывает доступ к пористым пространствам пограничных зон, порогов, мостов и дверей. Речь идет не о переживании опыта возвышенного, а о пороговом опыте, который расширяет наши потенциальные возможности. Зиммель описывает приключение как «нечто третье»[28](#) — это ни внешнее происшествие, ни внутренняя система. Аналогичным образом, опыт свободы также можно понимать как «нечто третье», вызывающее к приключениям в сфере мышления. Я использовала здесь синтаксическую конструкцию «ни, ни», чтобы образно приблизиться к скользящей конструкции приключения, — но можно также описать все это как: «и, и», «и еще не», «и тем не менее»[29](#).

Писатель Альбер Камю, выходец из рабочего класса, боец французского Сопротивления и один из создателей и приверженцев философии экзистенциализма, поддержал концепцию приключения Зиммеля в своих рассуждениях об искателях приключений — от древних времен до эпохи модерна — и бунтующих людях, силами которых ковалась идея радикальной умеренности[30](#). В эссе «*Бунтующий человек*» Камю исследует восстание эпохи модерна, в диапазоне от цареубийства и террора до сопротивления и художественного творчества. Согласно Камю, конечной целью абсолютного приключения является не только утоление страстной романтической жажды освобождения, но и творческий опыт свободы, который может быть обретен через радикальную умеренность. Умеренность, по его нетрадиционному определению, — это «постоянный конфликт, беспрестанно раздуваемый разумом и им же укрощаемый», в то время как «разум — это способность не

доводить до конца то, что мы думаем, чтобы у нас осталась *вера* в реальность»<sup>31</sup><sup>32</sup>. «Разум» в этом смысле означает нечто скорее стремящееся к «мудрости» — пути, изломанному, но честному, пролегающему между воображением и переживаемым опытом, между созерцательностью и действием, — пути, на котором раздвигаются границы, но не разрушается пространство общего доверия, или то, что Арендт называла «ответственностью за мир».

Многие политические мыслители считали, что искать определение свободы так же «безнадежно», как пытаться найти квадратуру круга, буквально втискивая одну геометрическую фигуру в другую, в то время как попытки пробиться сквозь вышеозначенные асимптотические пространства приключенческого и безмерного являются начинанием, фундаментальным для человеческого бытия<sup>33</sup>. Уж лучше заниматься поисками опыта свободы в подобных асимптотических пространствах, чем раз и навсегда открыть пресловутую квадратуру круга. Признание такой безнадежности — это *sine qua non*<sup>34</sup> моих рассуждений о свободе. Это всегда форма мышления из-за или изнутри безвыходного положения — своего рода апория, превращающая препятствие в приключение в широком смысле этого слова.

Приключение свободы в такой трактовке заключается в переформатировании, а не в уничтожении или ликвидации всех форматов. Само слово «формат» в прошлом имело отношение к теме приключения. «Формат» — «frame» происходит от слова «откуда» — «from», что говорит о том, что эта рамка изготовлена из той же древесины, что и сам объект, который она обрамляет, или что обе эти вещи становятся со-зависимыми. Первоначально слово «откуда» — «from» также обозначало «вперед», «дальше» и «продвижение». Уж не знаю, как и почему оно эволюционировало в сторону прискорбного ностальгического самоанализа. Что касается свободы, то ее форматы могут быть нестабильными и непредвиденными.

## ЭКСЦЕНТРИЧНЫЕ ВАРИАНТЫ МОДЕРНА И МЫШЛЕНИЕ ТРЕТЬЕГО ПУТИ

Игнорируя эпизодическое настроение безнадежности, я склонна считать текущий момент в истории исключительно своевременным для переосмысления свободы в более широкой междисциплинарной и межкультурной перспективе и восстановления ее позабытого наследия. Мы живем во времена разрушений, войн и несправедливости — ровно как и в начале XX столетия. Войны ведутся в Европе, Азии, на Ближнем Востоке, в обеих Америках — и, увы, не только в интернете. Тем не менее, по моему мнению, современное положение дел характеризуется не столько «столкновением культур», сколько противостоянием культур модернизации. Его можно охарактеризовать как конфликт асинхронных концепций модернизации — различных проектов глобализации или разных версий глобализации, которые зачастую противоречат друг другу. Я различаю *модернизацию*, под которой обычно подразумеваются индустриализация и технический прогресс, равно как и государственная политика и социальная практика, и *модерн* (слово, придуманное поэтом Шарлем Бодлером в 1850-х годах<sup>35</sup>), который представляет собой критическую рефлексия по отношению к новым формам восприятия и опыта, что часто оборачивается прямой критикой модернизации и безоговорочного принятия единственно возможного нарратива прогресса — без превращения в антимодернизм, постмодернизм или посткритицизм. Вышеозначенный модерн



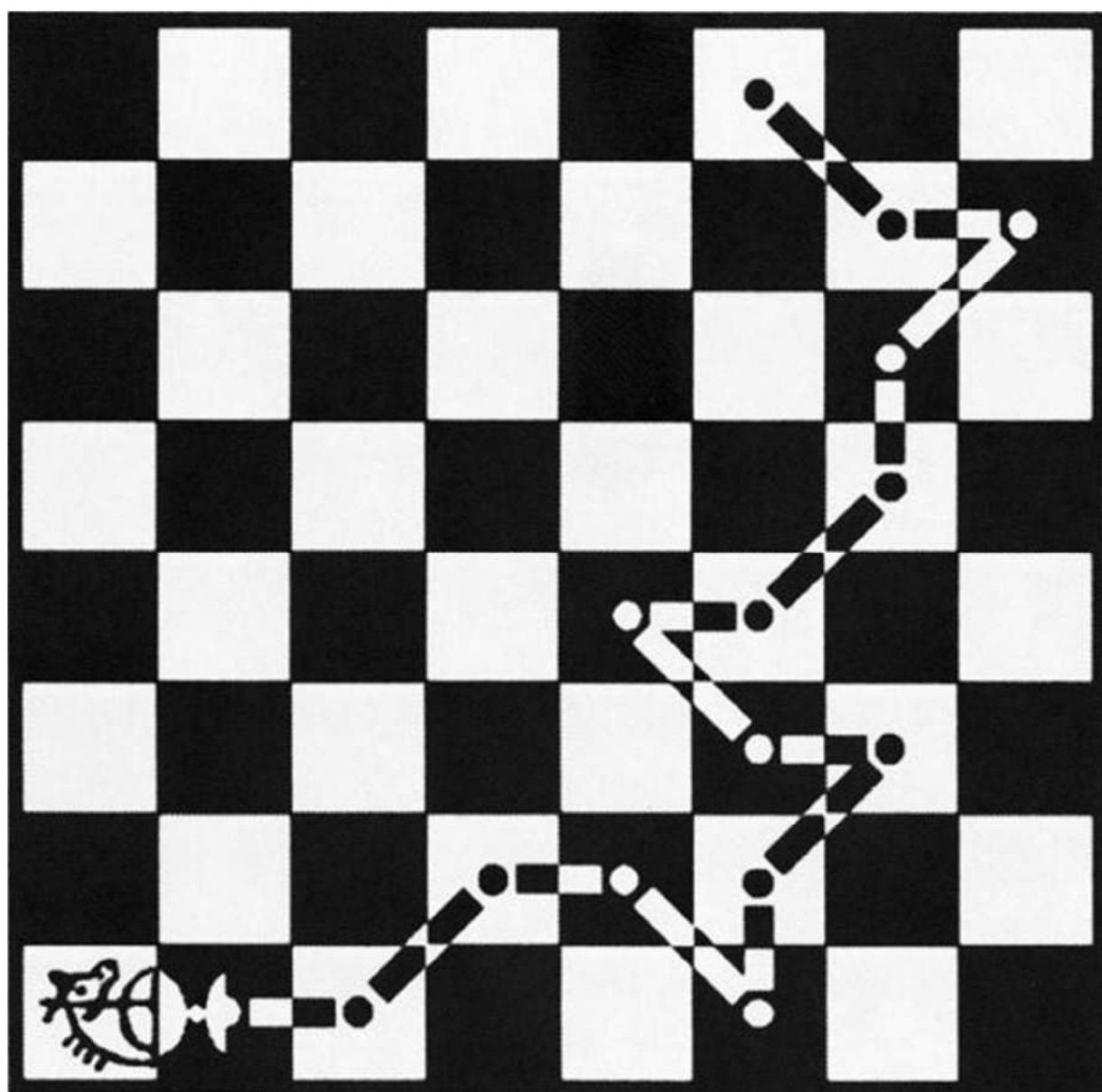
является противоречивым и амбивалентным, он может сочетать в себе восхищение настоящим с тоской по другим временам, являться критической смесью ностальгии и утопии. Наиболее важным является то, что именно такая рефлексия по отношению к модерну делает нас критически значимыми субъектами, а не банальными объектами модернизации и включает в себя компоненту свободы, а также признание ее границ.

Именно по этой причине я хочу уйти от бесконечных «концов» искусства и истории, а также от приставок пост-, нео-, авант- и транс-, характерных для харизматического посткритицизма, который отчаянно пытается быть «внутри» — «in». Существует еще один вариант: находиться не «вне» — «out», но «офф-» — «off-», как в идиомах с соответствующей приставкой: «за кулисами» — «off stage», «петь мимо нот» — «off-key», быть «нешаблонным» — «off-beat», а иногда и «вызывающим» — «off-color». Офф-модерн не подразумевает выстраивания непрерывной цепочки исторического процесса: от Древнего мира к эпохе модерна, затем к постмодернизму и т. д. Вместо этого он имеет дело с радикальными разрывами в традиции, пробелами забвения, потерей общих ориентиров и дезориентацией, которые имеют место почти в каждом поколении. Офф-модернистская рефлексия не пытается исцелить тоску посредством принадлежности и переосмысления традиционных ориентиров. Напротив, она порождает новую мысль, вырастающую из этих пробелов и перекрестков, открывая третий путь интеллектуальной истории эпохи модерна. Этот принцип мышления подразумевает исследование обходных тропинок и побочных потенциальных возможностей в рамках проекта критического модерна. Иначе говоря, нам открывается пространство «что если-модерна», взамен обычной модернизации — такой, какая она есть. Виктор Шкловский преподносит нам ход коня, которому предначертана «изломанная дорога — дорога смелых»<sup>36</sup>, предпочитая его официальной телеологии революции или диалектике господина и раба, принятой среди покорных пешек и королей (рис. 2). Политика и эстетика побочных путей, которые соединяют остранение *от* мира с остранением *для* мира, будут рассмотрены в пятой главе, приоткрывающей еще одну малоизвестную линию политической истории модернизма.

Офф-модернистский подход работает как в темпоральном, так и в пространственном отношении. Он предоставляет нам возможность думать об альтернативных вариантах генеалогии и истории эпохи модерна и вместе с тем призывает нас обратить внимание на различные очертания и формы модернистского опыта по всему свету — за пределами считающегося центром Запада, а также сложные реакции, вызываемые модерном.

Для многих мыслителей эпохи постмодернизма свобода была одним из множества симулякров, но для офф-модернизма свобода — экзистенциальный императив. Приставка «офф-» в офф-модерне обозначает как принадлежность (хотя и эксцентричную) к критическому проекту модерна, так и его чрезмерность, что подчеркивает вторая эмфатическая буква «ф». В каком-то смысле офф-модернистские рефлексии возвращаются к незавершенным делам критического модерна. Последнее наглядно демонстрирует как остроту, так и безотлагательность рефлексии о свободе и дает противоядие от всевозможных антимодернистских идеологий<sup>37</sup>.





**Рис. 2.** Виктор Шкловский. Схема движения шахматной фигуры коня, изображение с обложки книги «Ход коня» (Берлин: Геликон, 1923)

Чтобы спасти опыт свободы от исторического забвения, нужно, по выражению Вальтера Беньямина, «чесать историю против шерсти»<sup>38</sup>. Временами, чем больше воздвигается памятников борцам за свободу — тем больше забывается индивидуальный опыт. Некоторые из этих памятников являются частью насильственной амнезии *ars oblivionalis*<sup>39</sup>, которая создает ложные синонимы — с целью покорения пространства памяти. На первый взгляд свобода кажется прямой противоположностью памяти, — ведь она скорее перспективна, нежели ретроспективна и движется по непредсказуемым развилкам на путях будущего. В отличие от распространителей памяти, обремененных грузом, — с их неременной тяжелой ручной кладью, любители свободы путешествуют налегке и наслаждаются внезапностью шокирующей новизны. Но это лишь на первый взгляд, — более дотошный анализ показывает, что они делят между собой общие фундаментальные основы и имеют единую зону соприкосновения в сфере возможного. Что же это за зона соприкосновения и как можно расширить ее пределы и горизонты?

Современный экономист и философ Амартия Сен<sup>40</sup> в своей книге «Развитие как свобода»<sup>41</sup> указывает на различия между экономическим ростом и увеличением пространства свободы, которые могут частично пересекаться, но никогда не совпадают полностью. Это перекликается с различиями между модернизацией и рефлексивным модерном. По мнению Сена, всевозрастающая забота о благосостоянии людей может замедлить приток капитала, но в конечном счете важно именно расширение пространства свободы, а не свободное глобальное расширение капитала или экономическое развитие как самоцель<sup>42</sup>. Иными словами, свобода не является побочным продуктом экономического роста, а является особой формой развития человека, которая, по сути своей, должна быть самоцелью.

Я подвергаю сомнению разделение труда, сложившееся между различными сферами научного знания, — с целью разъяснения как концепции развития свободы, так и принципа увеличения пространства свободы, в соответствии с которым смещаются, но не отменяются границы и различия. В современных дискуссиях свобода предстает во фрагментированном виде — она разрезана на кусочки и расфасована по разным областям, которые зачастую вовсе не взаимодействуют друг с другом: экономические, политические, правовые, экзистенциальные и художественные сферы. Представление о свободе как о приключении, которое испытывает пределы дозволенного, и как о сотворчестве в общественном мире нарушает границы подобного разделения труда и заставляет нас начать совершенно по-другому размышлять о прогрессе свободы и исследовать хранилища собственной культурной памяти и воображения — с тем, чтобы вновь обрести более широкое понимание политического начала. Приходящая временами ностальгия по былым грезам о свободе, в свою очередь, может дать нам творческий подход к текущей ситуации и выход из тупика в будущем.

Поразительно, но в первые годы XXI столетия так и не случилось ничего похожего на расцвет художественных инноваций начала XX века, которые нередко предвосхищали и сопровождали инновации в науке. И все же изучение свободы — это в значительной мере гуманистическое начинание, которое требует присутствия альтернативной — художественной логики толкования. Оно бросает вызов всеобъемлющим системам мысли и сверхчеловеческим<sup>43</sup> толкованиям свободы, таким как предначертание судьбы, невидимая рука рынка, законы истории, коварство природы или коварство разума. Опыт свободы заключается в столкновении с неопределенностью, которая превышает «оправданный риск», высчитанный посредством новейших математических формул, — и именно поэтому он не может быть, выражаясь языком метафор современного финансового кризиса, безопасно переупакован в обертку нового «производного продукта»<sup>44</sup> вместе с нашими накопившимися токсичными историческими долговыми обязательствами.

Идея сотворчества подразумевает переосмысление роли человеческого фактора и архитектуры общественной сцены. Мыслить и действовать творчески в этом контексте не означает рассуждать, находясь в суверенном положении. Концепция свободы как сотворчества бросает вызов самой идее суверенитета — как общинного, так и индивидуального, предлагая взамен сложные взаимоотношения между личностью и миром. В то же время приставку «со»- в слове «сотворчество» не следует рассматривать как нечто, противоречащее личной креативности, ответственности или независимости. Опыт свободы не находится в ведении какого-либо комитета свободы; он нащупывает пределы миноритарной демократии, а не потворствует «тирании масс» и проверяет на прочность доверие к общему миру и возможность новой этики — этики открытости миру.

## ОБЩИЙ МИР И АРХИТЕКТУРА СВОБОДЫ

У Ханны Арендт есть поучительный сюжет о возникновении и исчезновении публичного мира: «Совместно жить в мире означает по существу, что некий мир вещей располагается между теми, для кого он общее место жительства, а именно в том же смысле, в каком, скажем, стол стоит между теми, кто сидит вокруг него. Публичное пространство, подобно общему нам миру, собирает людей и одновременно препятствует тому, чтобы мы, так сказать, спотыкались друг



о друга. Что делает взаимоотношения в массовом обществе такими труднопереносимыми для всех участников, заключается по существу, во всяком случае прежде всего, не в самой по себе массовости; дело скорее в том, что мир тут утратил свою силу собирания, т. е. разделения и связывания. Ситуация здесь приближается по своей жутковатости к спиритическому сеансу, на котором собравшаяся вокруг стола группа людей внезапно видит, что стол силою какой-то магии исчез из их среды, так что теперь два сидящих друг против друга лица ничем больше не разделены, но и ничем осязаемым больше не соединены»<sup>45</sup>.

«Мир» здесь представляется жутковатым — словно мерцающий призрак в готическом романе, — но он также является измерением и каркасом человеческих взаимоотношений, обыденной основой общей этики и доверия, очевидной, как старый обеденный стол, и не всегда различимой — именно из-за своей очевидности. В современной терминологии слово «мир» редко используется без качественных прилагательных: третий мир, второй мир, первый мир, старый мир, новый мир. Чтобы описать «мир», мы должны придумать нечто вроде *ретронима* — слова, введенного по той причине, что существующий термин стал ненадлежащим — как «обычная почта»<sup>46</sup> в эпоху электронной почты. Не является ли публичная открытость миру в современной философии вымирающим видом? Термин «открытость миру» не относится ни к биологической жизни, ни к экономической глобализации; это пространство человеческой изобретательности, в котором человеческий плюрализм проявляется в своей самобытности и многомерности, а не только в своей агонистической инаковости. Открытость миру, как правило ассоциируемая с публичной сферой, которая «собирает людей и одновременно препятствует тому, чтобы мы, так сказать, спотыкались друг о друга»<sup>47</sup>, можно рассматривать в более широком контексте как область действия и рассказывания историй, которая повествует о хрупкости и конечности, но при этом обеспечивает продолжающееся бытие миру, простирающемуся за пределами человеческой жизни или даже за рамками продолжительности жизни нескольких поколений людей. В данном случае на карту поставлено не «бессмертие души» или символ вечной жизни, а собственно выживание рукотворного мира. В лучшем случае архитектура и искусство могут предложить «предчувствие бессмертия», «бессмертный дом для смертных». Вопреки поэтическому изречению о том, что философия — это вечное возвращение<sup>48</sup>, существует иной способ бытования в мире и созидания второго дома — не того дома, в котором мы появились на свет, а дома, который мы свободно выбираем для самих себя, — дома, который содержит палимпсест<sup>49</sup> мировой культуры.

Открытость миру нередко обсуждается совместно с архитектурой, материальной и метафорической культурой. Архитектура обитает в философии подобно тому, как философия обитает в самой архитектуре. В трактате «Республика» Платона присутствует взаимосвязь между архитектурной и философской мыслью. Но протокинематографическая пещера Платона, где люди, попавшие в «мир видимых явлений», наблюдают за тенями своего бытия на экране, дает нам подземную и неземную метафору человеческого бытия. И это не единственная архитектурная потенциальная возможность. В конце концов, архитектура — это форма *ποιεῖν*, творческого созидания мировой культуры, которая не просто овеществляет иерархии, но увековечивает труд человека и его изобретательность и превосходит свою непосредственную утилитарную функцию<sup>50</sup>. Не случайным является и взаимное наложение мифов языка и архитектуры: греческий лабиринт, библейская



Вавилонская башня, индейский «дом-мир», владычица которого — игривая змея, кружащаяся в ритуальном танце с объединенными сочувствием людьми. Большинство из этих проектов были незавершенными произведениями, находящимися в процессе воплощения и этим напоминающими авангардный *Памятник III Коммунистического интернационала* или *Памятник освобожденному человечеству*. Архитектура свободы — это своего рода транзитарное зодчество, преодоленное посредством рассказывания историй, которое раскрывает пространства желания и возможностей.

Архитектура свободы зачастую походит на соединение развалин и строительных площадок, где проявляется хрупкость рукотворных миров. Архитектура здесь — это не архитектоника; она не дает миру систему или несущую конструкцию, но скорее текстуру, состоящую из концепций и общих ориентиров<sup>51</sup>. В любой стране для того, чтобы разобраться в формах местного космополитизма и политики на низовом уровне, которые, в свою очередь, дают представление о более крупных политических конструкциях, весьма полезно изучить споры вокруг градостроительных объектов, памятников и архитектуры, которые могут принимать форму прений, оппозиционных демонстраций или даже организованного агрессивного протеста. Недавние примеры могут включать в себя споры по поводу территории Граунд-Зиро<sup>52</sup> в Нью-Йорке, дискуссии о публичных зонах и «общественных пространствах», находящихся под угрозой корпоративной приватизации, в других городах США, бандитские войны за объекты недвижимости в центре Москвы или конфликты вокруг сквоттеров и «вольных городов», таких как Христиания<sup>53</sup> в Копенгагене или новые «образцовые» фавелы и переделанные трущобы в Латинской Америке<sup>54</sup>. Или, обращаясь к более близким домашним темам<sup>55</sup>, можно вспомнить, что во время финансового кризиса 2008–2009 годов бывшие представители американского среднего класса фактически превратились в сквоттеров, продолжая жить в своих собственных «конфискованных» загородных домах, экспроприируя, будто самозванцы, симулякр своей американской мечты. Дискуссии вокруг архитектуры лежат в основе особой формы гражданского общественного движения, основанного на заботе об искусственной среде, общественной памяти и формах социальной справедливости.

«Открытость миру» не является синонимом «глобализации». Слово «глобализация», впервые зафиксированное в 1959 году на заре освоения космоса, оперирует масштабом фотоснимка Земли, сделанного из космоса, или Гугл-карты с отображенными на ней глобальными потоками движения капитала и населения, выражаясь в современной терминологии. Открытость миру предполагает иную форму взаимодействия с миром, основанную вовсе не на виртуальном отдалении, а на взаимосвязанности и беспорядочности человеческого бытия. Переосмысление концепции открытости миру выводит нас за пределы противостояния между природой и культурой, культурой и цивилизацией, глобальным и локальным; речь идет о том, чтобы размышлять об открытости этому миру-в-сравнении-с открытостью миру иному. К счастью, мы уже потеряли свой рай, поэтому должны начать любить наш мир, ставший менее-чем-райским, и принять свободу изгнания. Опыт свободы требует переименования и перекраивания этого мира и бросает вызов как метафизике, так и принципу глобализации.

Выявление вот-открытости миру в истории политической мысли напрямую связано с повышением ценности общественной свободы. Истоки ее восходят к двойственному положению бывших рабов, ставших гражданами города-

государства Афины, — позднее эта практика получила распространение среди религиозных еретиков, диссидентов и иммигрантов. Социолог Орландо Паттерсон<sup>56</sup> указывает на связь концепции позитивной свободы с определенными обстоятельствами жизни в греческих городах-полисах. Он заметил, что в большинстве древних цивилизаций и цивилизаций эпохи модерна местное коренное слово, синонимичное слову свобода, вовсе не обязательно несет положительную коннотацию. В языке древних египтян слово «свобода» означало «сиротство»<sup>57</sup>. Аналогичным образом, в современном китайском языке и в японском коренное слово «свобода» изначально несло негативную коннотацию, указывающую на нужду или неприкаянность. Это, разумеется, вовсе не исключает существования иных современных терминов, которые в значительной степени отражают подобное гибридное мышление. Что было характерной особенностью именно древнегреческих городов-полисов, так это тот факт, что рабство для человека совсем не обязательно было пожизненным состоянием; пленников, в отличие от многих других древних цивилизаций, там не казнили и не приносили в жертву. Напротив, в Афинах раб мог быть освобожден и мог обрести статус гражданина. Таким образом, негативно окрашенное понятие (*α-δουλεία* или попросту «не-принуждение») превратилось в *ἐλευθερία* (свобода). Само собой, первый шаг после освобождения — это избавление от нужды и удовлетворение первичных человеческих потребностей: поиск крова, пропитания, элементарной защиты от насилия и освобождение непосредственно от принуждения. Свобода — это новый шаг вперед, тем не менее взаимоотношения между свободой и освобождением вовсе не являются абсолютно линейными. Моя гипотеза (подробно рассматривается в первой главе) состоит в том, что пространство свободы сформировалось посредством колонизации сакрального пространства и было сосредоточено на переозначивании жертвоприношения — как в политике, так и в театре. Афинский полис зиждился на демократических принципах и театральных постановках в жанрах трагедии и комедии. Трагедия воспитывала демократию не только путем передачи зрителю опыта катарсиса — через принудительное созерцание зрелища, но и путем демонстрации опасностей мифологического извода насилия — через повороты театральных сюжетов. В центре афинской трагедии стоит проблематика «оскверненной жертвы»<sup>58</sup>, которая с самого начала как священный ритуал превращается в осознанный акт, открывающийся в пространство для диалогов и рефлексий в открытом миру театре<sup>59</sup>. Усомнение в насилии и преобразование практики человеческих жертвоприношений в пространство диспута будут также иметь существенное значение в более поздней борьбе за свободу вероисповедания и свободу мыслиеизъявления, которые являются фундаментальными для раннемодернистского понимания идеи свободы.

Первоначальная сцена греческой *ἐλευθερία* является не частной, а принципиально публичной; ее декорации — общественная площадь (*ἀγορά*), а не сокровенная цитадель человеческой души. *Ἐλευθερία* была соединением игры и долга, обязательством и потенциалом для творческого гражданского действия. В древних обществах еще не существовало нашего современного понимания принципа индивидуальной свободы. Значительно позже греческий философ-стоик Эпиктет (ок. 55–135 до н. э.), будучи сам в прошлом рабом, вольноотпущенником, пережившим на протяжении жизни множество несчастий, включая физические увечья и изгнание<sup>60</sup>, разработал доктрину внутренней свободы как единственного прибежища человека — «внутренний полис»



и «Акрополь души». Поразительным образом, принцип внутренней свободы отражал общественную архитектуру полиса — греческого города-государства, канувшего в лету в эпоху Римской империи.

Если мы посмотрим на происхождение слова «свобода» в нескольких индоевропейских языках, широко и поэтически используя этимологию, мы обнаружим ряд удивительных моментов. Греческое слово *ἐλευθερία* и римское *libertas* имеют общую лингвистическую основу — индоевропейский корень *\*leudhe/leudhi*, обозначающий «публичное» или общественное пространство<sup>61</sup>. Латинское слово, обозначающее игру, — *ludere*, отсылающее к иллюзии и коллизии, также восходит к этому общему корню, как и *libidia*, — любовь и, возможно, греческое *ἐλπίς* — надежда. Английское слово «свобода» («freedom») тоже имеет отношение к тематике радости и дружбы. Даже в предельно антиархитектурной современной риторике «устранения препятствий», офшоринга и международного движения капитала также прослеживается определенное единство проекта и топографии. «Торговля» («Trade») происходит от *treadth*, путь, а слово «рынок» («market») обозначает здание, где велись переговоры. То же касается и закона, в особенности, — в греческой концепции *νόμος*, — граница — это понятие, которое было связано с определенной топографией культурной памяти и нередко употреблялось во множественном числе<sup>62</sup>.

Многие историки отмечали, что древнегреческий полис предоставлял ограниченное пространство для самореализации, которое было доступно исключительно гражданам мужского пола, тем не менее именно в полисе сформировалось стремление — идеал свободы, который распространялся вовне, не ограничиваясь пределами городских стен. Понимание духовной свободы, намеченное Эпиктетом, раскрывает межкультурные связи между Востоком и Западом, между индийской, персидской, эллинской и иудейской культурами. Понятие же политической свободы, несомненно, является изначально греческим. Вместе с тем на протяжении истории от времен Средневековья до эпохи Просвещения споры о свободе — как духовной, так и политической, а также о сохранении греческого философского наследия стали межкультурным процессом. Среди первых толкователей Аристотеля в эпоху раннего Средневековья были персидский ученый-мусульманин — врач, философ, поэт и государственный деятель Абу Ибн Сина (Авиценна, 980–1037) и испано-египетский философ-иудей — врач и раввин Моше бен Маймон (Муса бин Маймун или Моисей Маймонид (1135–1204); весь этот перечень прилагательных и профессий сам по себе уже поразителен). Говоря об эпохе модерна, можно вспомнить темпераментный философский диалог между Моисеем Мендельсоном и Иммануилом Кантом о природе прогресса и свободы совести за пределами христианской концепции универсализма, а в XX веке — обсуждение гражданского неповиновения и инакомыслия в диапазоне от Ганди до американского движения за гражданские права и диссидентов из стран Восточной Европы, Азии и Латинской Америки. Нет исключительного культурного наследия свободы; понятия циркулируют и взаимодействуют. История свободы — это то, что Энтони Кваме Аппиа<sup>63</sup> называет «случаем заражения». Открытость миру — не то же самое, что космополитизм, но эти два понятия частично пересекаются<sup>64</sup>. Существует значительное число вернакулярных космополитов, происходящих из разнообразных локальных местечек (со своими собственными воспоминаниями о неравенстве, далеко не всегда сформированными на основе колониальной, посткоммунистической или



какой-либо другой конкретной истории), но тем не менее в полной мере разделяющих озабоченность открытой миру архитектурой<sup>65</sup>. Свобода ни в коем случае не имеет отношения к чистоте принадлежности — этнической или иного рода, — но имеет отношение к контактам, посягательствам на чистоту и целостность границ. И еще к тому, что я бы охарактеризовала как «фасцинирующую несвободу», которая принимает самые разнообразные формы, но неизменно солидаризируется с эросом власти и паранойяльной антимодернистской или постпостмодернистской идеологией.

## АГНОСТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО: СВОБОДА В СРАВНЕНИИ С ОСВОБОЖДЕНИЕМ

С целью изучения взаимоотношений между индивидом и другими и исследования инаковости, присущей опыту свободы как таковой, я предлагаю обозначить различие между *агонистическими* и *агностическим* пониманием общественного царства. Это различие вновь подчеркивает взаимосвязь между оценкой политической свободы в Древней Греции и возникновением трагического театра. Отношения между агонизмом и агностицизмом сами по себе не являются антагонистическими, но предполагают изменение в системе отсчета и эпистемологической ориентации. В Древней Греции под словом *ἀγών* понималось активное действие в спортивных состязаниях, политике и в театральных постановках с участием «героев, скрывающихся за масками». Но поэтика драмы основывалась не только на *ἀγών*, но и на *μίμησις* (подражание/представление) — понятии, которое среди прочего придавало драматический характер встрече с удачей, судьбой, неуверенностью и повседневными загадками человеческого бытия (первая глава). В агностическом понимании общественного царства более значительный акцент делается на трагических и комических аспектах человеческой жизни, которые не сводятся к соревнованиям, борьбе и состязаниям, которые открыто сообщаются с пространством невероятного и нового. Можно было бы посвятить целую книгу раскрытию этого различия между агонистическими и агностическими концепциями пространства свободы, но более предпочтительно оставить место для одного подробного примечания и будущих рассуждений<sup>66</sup>.

Агностики (в моем нетрадиционном понимании данного термина) рассматривают политические действия не столько как стратегические или инструментальные, сколько как форму публичного выступления и столкновения с непредсказуемым в пространстве за пределами политической теологии текущего момента времени. Если у агностиков и проявляется *ἀγών*, то выражается он в форме пылкой оппозиции антиоткрытости миру или в виде харизматической пропаганды бесповоротного освобождения от мирских забот (в диапазоне от св. Павла до св. Ленина). Возможно, единственный способ выявить или спасти альтернативные форматы свободы в XXI столетии — это мыслить о свободе не как о средстве для достижения цели, не как о цели, которая оправдывает средство, — но как о средстве и цели одновременно, — или как чем-то таким, что бросает вызов самой рациональности обоснования в духе цели-и-средства.

Поэт и мыслитель Фридрих Шиллер преподносит нам близкое по духу понимание свободы в своем труде «*Письма об эстетическом воспитании человека*», составленном две сотни лет назад — после Французской революции. В ответ на революционный террор и пришедшее после революции разочарование в политике Шиллер заявляет, что политические, эстетические и жизненные

сферы лучше всего опосредованы практикой игры, которая должна стать основой образования гражданина. Только в серьезной игре можно ощутить свободу как средство и как предел человеческого бытия, потому как свобода — это не просто абстрактная цель, но и познавательный опыт общей гуманности, разделяемой с другими людьми. Признание открытой миру игры позволяет нам приводить в согласие хаос и космос, радикальную неопределенность и обнадеживающие действия, а также признавать множественные роли других — взамен того, чтобы маркировать их как союзников или противников<sup>67</sup>. Эстетическое воспитание достигается не только посредством созидания произведений искусства и научения моральным ценностям, но и через разнообразные творческие практики в открытом мире. Слово «эстетика», как и слово «политика», являлось объектом всевозможных нападок и нередко использовалось в оскорбительной коннотации. Я понимаю эстетику в первоначальном смысле этого слова — для меня это ни анализ отдельных произведений искусства, ни коносьерство<sup>68</sup>, — но особая форма знания, которая действует через определенные взаимосвязи между смыслом, воображением и разумом, и «разделение чувственного», говоря словами Жака Рансьера<sup>69</sup>. Я буду проводить различие между эстетической практикой «тотального произведения», направленной на эстетизацию политики и утверждение тотального контроля автора, и эстетикой остранения, открытой по отношению к опыту свободы, чуду и новаторству в искусстве и политике (пятая глава).

Отнюдь не случайным является тот факт, что момент валоризации общественной свободы в политической сфере совпал с зарождением театра в западной культуре (первая глава). Параллельно с различием между агонизмом и агностицизмом я рассмотрю различие между культурой освобождения и культурой свободы, которое в греческой трагедии берет свое начало в различии между понятиями *μαρία* (одержимость, вдохновение) и *τέχνη* (мастерство, искусство). Освобождение (которое может являться необходимым первым шагом во многих сражениях за независимость) стремится к разрушению границ. Освобождение может быть непродолжительным, но влечет за собой широкое распространение и разрушение. Свобода же, напротив, требует более длительного времени, но подразумевает куда менее значительное расширение физического пространства; она является источником творческой архитектуры политических институтов и социальных практик, которая раскрывает виртуальные пространства сознания. Освобождение нередко вовлечено в процесс борьбы за власть в системе господин — раб, в то время как свобода во многом имеет отношение к гетеротопической логике. Освобождение по сути своей является антиархитектурным и в конце концов может стать антиполитическим, в то время как опыт свободы требует необычной архитектуры публичной памяти, но, кроме того, — пространства, где может обитать желание. Опыты освобождения и свободы также несут весьма различающиеся формы настроений, — в данном случае мы понимаем настроения не как мимолетные взлеты и падения, которые скрашивают серость нашей обыденной жизни, а как более фундаментальные переживания темпоральности эпохи модерна и нашего взаимодействия с окружающим миром (четвертая глава). Настроение освобождения может начинаться с гнева, жажды справедливости и энтузиазма. Тем не менее постоянное стремление к освобождению может привести к форме паранойи и ressentiment, а также потребности в наличии агонистического противника, скрытого за постоянно переменяющимися масками. Настроение свободы — то, что приходит после



энтузиазма освобождения. Оно начинается с тревоги, с которой позднее вступает в противостояние определенное самоотстранение и любопытство, открытость по отношению к игре, но в то же время — забота об открытом мире. Подобное настроение может порой потерпеть крах в отчаянии, но оно никогда не останавливается в безнадежности.

## СЦЕНОГРАФИЯ СВОБОДЫ: ПОЛИТИЧЕСКАЯ ОПТИКА И ФАНТАСМАГОРИЯ

Архитектура свободы характеризуется сценографией особого рода. Не являясь ни ярко освещенной, ни абсолютно просветленной, она являет собой сценографию светимости — сценографию взаимодействия света и тени. Вальтер Беньямин с его неподражаемой витиеватой ясностью ума писал о важности значения коротких теней. Они — «не что иное, как резкие черные грани у подножия вещей, готовящиеся тихо, незаметно удалиться в свою нору, в свое тайное бытие»<sup>70</sup>. Короткие тени повествуют о порогах, предостерегая нас от того, чтобы быть чрезмерно близорукими или длиннокрылыми. Если мы подбираемся к предметам слишком близко, проявляя неуважение к их коротким теням, то рискуем погубить их, а если мы отбрасываем слишком длинные тени, то начинаем наслаждаться ими как самоцелью.

Короткие тени побуждают нас поверять баланс близости и расстояния, не выказывать доверия ни тем, кто говорит о сути вещей, ни тем, кто проповедует конспирологическую симуляцию. Сёрен Кьеркегор говорил о «тенеграфии» — как о форме платонического письма в здешнем мире. Моя версия тенеграфической свободы включает пространства светимости, ознаменовывающие хрупкий мир явлений. Создавая свои произведения о жизни и творческой деятельности Вальтера Беньямина и других «мужчин и женщин в темные времена», Арендт отмечала, что в экстремальных обстоятельствах озарение идет не от философских концепций, а от «то разгорающихся ясным светом, то угасающих до невидимости, меняющихся местами в постоянном движении» искр, которые мужчины и женщины разжигают и проливают в течение данной им продолжительности жизни. Это светящееся пространство является пространством «humanitas», где «искры видят друг друга, и каждая горит яснее, потому что видит другие»; тем самым они принимают социальную театральность, а не интроспективную искренность<sup>71</sup>. Темные сумерки человеческого сердца не должны полностью раскрываться на публике; свобода не связана с инквизиторскими обвинениями или самодовольными претензиями на аутентичность.

Запрос на прозрачность является определяющим в политической сценографии современных СМИ. Но насколько подлинно прозрачным или реалистичным является подобный спрос сам по себе? При тоталитарных режимах в XX веке частная жизнь граждан должна была оставаться абсолютно прозрачной для властей (по крайней мере, теоретически), в то время как фактическая политическая жизнь (несмотря на обилие ярких красок на парадах и в кинолентах) являлась предельно завуалированной. Будучи гражданами общества с декларируемой демократией, мы можем полагать, что способны требовать прозрачности от своих политических лидеров и финансовых институций, и в таком случае под прозрачностью подразумевается ответственность. Вместе с тем частная жизнь людей должна быть защищена от требований прозрачности, которые в этом случае становятся синонимичными слежке. Иными словами, то, что отличает демократические общества от



авторитарных режимов, по крайней мере в теории, — это защита непрозрачности и неприкосновенности частной жизни — как неотъемлемого права личности, требования общества обеспечить политическую прозрачность и подотчетность, а также сложная архитектура, которая отличает одно от другого. В наши дни эта история дополнительно усложняется — как с появлением новых технологий, так и новых медиа. Настойчивые требования высокорейтинговых средств массовой информации обеспечить право общественности знать все о частной жизни политиков поощряет такое явление, как массовый вуайеризм, а вовсе не демократическую рефлексию, — что оборачивается перепродажей стремления к прозрачности по завышенной цене. В то же время частная жизнь рядовых граждан подвергается вторжениям из всех возможных цифровых щелей, зачастую — под более-чем-прозрачным видом. Таким образом, морализм абсолютной прозрачности и аутентичности может затушевывать различия между публичным и частным пространством и отвлечь внимание от существенных экономических и общественных вопросов, одновременно потакая частным недобросовестным действиям политиков, которые выглядят более «дружественными для СМИ».

Даже в архитектуре эпохи модерна варианты применения прозрачности носят амбивалентный характер: они возвращают нас к модернистским грезам о техническом прогрессе, преобразующем практику зодчества в форму социальной инженерии и постройку в духе нового утопического коллективизма. Но мы знаем, что архитектура прозрачности использовалась как для утопических домов-коммун, так и для корпоративных сооружений, как из утилитарных, так и из декоративных соображений, для открытости и для наблюдения. В конце концов оказывается, что понимание прозрачности требует сложной культурной оптики. Прозрачные поверхности стали отражающими и преломляющими зеркалами и экранами нашей истории и нашей технологии, обнажая трещины и патину на поверхности самого материала — носителя прозрачности.

Пространство светимости не обеспечивает абсолютную прозрачность или полную ясность, но может иногда вести к просветлению. Оно помогает избегать наиболее серьезных заблуждений и возвращать мерцающую надежду на сохранение общего мира. Светотень в рефlekсах может быть куда более достоверной, нежели слепящий свет, — обеспечивая широкий перспективизм<sup>72</sup> и открытое миру понимание.

Политическая философия — начиная с пещеры Платона и до анаморфов Томаса Гоббса — в диапазоне от театра парадокса Дени Дидро до революционной фантазмагии Маркса — связана с оптическими и театральными метафорами, которые являлись неотъемлемой частью сопутствующих философии споров о свободе. Возьмем один поразительный пример, можно сопоставить *«Левиафан»* Гоббса (1651) и *«Парадокс об актере»* Дидро (1770), поскольку оба мыслителя придерживаются характерной для эпохи Возрождения концепции понимания мира как театра, в котором люди являются актерами. Гоббс создает свой труд в период английской революции 1649 года, в то время как Дидро предвосхищает события Французской революции и террора, кроме того — оба они ассоциируют политическое и художественное суждение с театральным зрелищем и с принятием вымысла, который оно предполагает.



**Рис. 3.** *Левиафан. Гравюра Абрахама Босса<sup>73</sup>, фронтиспис книги Томаса Гоббса. Левиафан, 1651*

«Левиафан» Гоббса — трактат о «материи, форме и власти государства»<sup>74</sup> — начинается с широко известной рефлексии о «человеческом искусстве», способном подражать природе и создавать рукотворных чудовищ поистине библейских масштабов: «Искусством создан тот великий Левиафан, который называется Республикой, или Государством <...> и который является лишь искусственным человеком, хотя и более крупным по размерам и более сильным, чем естественный человек, для охраны и защиты которого он был создан»<sup>75</sup>.

Такой барочный образ представляет собой любопытную двойственную конфигурацию тела государя, плоть которого сделана из его собственного народа (рис. 3). Оно/он одновременно является рукотворным зверем и народом, который его сотворил и ему подчиняется. Более того, у начертанных на этом своеобразном гербе людей, чествующих суверена, на головах надеты шляпы — едва ли являющиеся признаком поклонения перед божественным монархом, но скорее служащие атрибутом характерного поведения зрителей, что указывает на особую форму политической театральности. Фигура Левиафана или государства — это не политический символ, а амбивалентный герб, технически представляющий собой пример «катоптрического анаморфоза» — эффекта, который активно привлекает зрителей и играет на их ощущении двойного зрения. Гоббс очень интересовался теориями создания иллюзий и перспективы посредством «интерактивной оптики», которая наглядно демонстрировала, что зритель способен влиять на события видимой картины<sup>76</sup>. Катоптрическая оптика, предшествующая модернистской революции в сфере зрения, вышла за рамки изучения трехмерной перспективы, которая может являться объектом политической манипуляции, склоняющей зрителя к эмпатической проекции и отождествлению себя с видимой упаковкой иллюзии. В противовес этому, в двойственной катоптрической игре восторжествовала театральная выдумка и творческий перспективизм, сочетавший в себе изобретение и суждение<sup>77</sup>.

Иными словами, предложенная Гоббсом репрезентация изображает не только пресловутую теократию, основанную на страхе, но и *театрократию*<sup>78</sup> —



с активным зрителем, который соглашается делегировать некоторые из своих полномочий суверену в рамках отдельных положений политического контракта, а не по божественному праву. Герб, таким образом, подвергает суверена десанктификации<sup>79</sup> и в то же время наделяет его договорными обязательствами. Это пример раннемодернистской театрализованной телесной политики<sup>80</sup>.

Гоббс предлагает особую оптику для рассмотрения «парадокса об актере» Дидро как формы политического искусства. Он также связывает ренессанс и барокко с определенным типом просвещенного мышления через концепцию игры и восприятие мира как театра. Дидро работал над *«Парадоксом об актере»*, пересекая границы Европы в буквальном смысле, а именно — на пути к Екатерине Великой, «просвещенному монарху» Российской империи. Текст этого произведения сохранился в библиотеке Эрмитажа и не публиковался в течение пятидесяти лет с момента создания, что явно не прибавляло просвещенности российскому двору.

В отличие от Гоббса Дидро предлагает не трактат, а диалог между «людьми парадокса» с использованием сократического метода. Парадокс заключается в том, что «актеры, следующие природному дарованию», «пылкие, страстные и чувствительные люди», страдающие на сцене, дают представление, которое уступает игре «актера-подражателя», воссоздающего сцену на основе прошлых наблюдений. Лучший из актеров не плачет на сцене, но заставляет нас плакать, потому что иллюзия в конечном счете наша, а не его. Дидро разъясняет: «Я хочу, чтобы он [великий актер] был очень рассудочным; он должен быть холодным, спокойным наблюдателем. Следовательно, я требую от него проницательности, но никак не чувствительности, искусства всему подражать, или, что то же, способности играть любые роли и характеры», — говорит он. «Человек парадокса» — это тип актера, который отождествляет себя с «призраком»<sup>81</sup>, духом самого театра, а не с каким-то отдельно взятым персонажем, — что, по сути, ничем не отличается от анаморфа Гоббса — фигуры двойного видения, исполнителя и зрителя одновременно, за исключением лишь того, что его двойственность не только пространственная или визуальная, но и темпоральная. Великий актер сочетает в себе память и воображение — моменты возвышенного, зафиксированные в прошлом, и его исполнение на сцене — в настоящем.

Судя по современному театру, Дидро выступает за жанр трагедии, а не за «трогательную историю» или слезливую комедию. Лучший из театров пересматривает границы пространства подмостков посредством движения и действия; нас переносят туда и обратно — в пределах и за пределы сцены, но здесь никогда не уничтожают саму сцену. Чувство и чувствительность развиваются посредством эмоций, которые включают движения и перипетии. Если смотреть через призму XX столетия, то Дидро, быть может, куда ближе к физическому и интеллектуальному театру Всеволода Мейерхольда и Бертольта Брехта (за исключением дидактики), нежели к Антонену Арто. Ответ лицемерию и несправедливости кроется не в эмоциях и чувствительности, но в парадоксальной политике включения и ostraneniya<sup>82</sup>, воплощенной в отождествлении актера с «призраком» и некой экзистенциальной иронией.

В этом отношении взгляды Дидро на театр и — в более широком смысле — на свободу прямо противоположны взглядам Жан-Жака Руссо, а их диалог лежит в основе дискуссий, развернувшихся на столетия. Как сам Руссо, так и многие поколения кросс-культурных приверженцев руссоизма по всему свету разделяли антитеатральные предрассудки и рассматривали театр как зло, основанное на неискренности и несвободе. Быть может, будучи искушенным,



хотя и в некоторой степени не лишенным ресентимента наблюдателем, Руссо мог заподозрить, что он сам — не кто иной, как «актер, следующий природному дарованию», а вовсе не пресловутый естественный человек, — и именно поэтому он помышлял о запрете театра, — чтобы никто не смог раскритиковать его собственную посредственную актерскую игру?

Для Дидро пропаганда крайней искренности на социальной или политической сцене сама по себе является неискренней и лицемерной, если не в буквальном смысле манипулятивной и опасной. Одни лишь искренность и сочувствие сами по себе не несут полной ответственности за реализацию свободы суждений, возникающую в результате посредничества между опытом и рефлексией, эмоциями и познанием.

И все же, раскрывая истинный дух парадокса, Дидро не разворачивает перед нами агонистическое противостояние между актером, следующим природному дарованию, и актером-подражателем. Опыт свободы приходит, когда актер удивляет сам себя. Порой актер-подражатель прекращает играть роль, забывает о себе и, «охваченный чувствительностью»<sup>83</sup>, становится открытым для естественного удивления и изумления. И тогда «естественный человек» начинает восхвалять природу за то, что она живописна и выглядит как великолепный пейзаж, как бы подражая самому искусству. Таким образом, в момент свободы каждый актер превосходит самого себя, обнаруживает другого в самом себе и противостоит своей собственной парадоксальной внутренней множественности.

Но подлинный парадокс заключается в том, чтобы перенести театр в саму жизнь — не только посредством отождествления с чувством, но также посредством остранения и свободной игры<sup>84</sup>. Парадоксалист становится образцовым типом личности для созданной Дидро игривой версии Просвещения, не скованной привязками научного разума; он — авантюрист в зиммелевском смысле этого понятия — странник, сторонник диалога, который наслаждается игрой теней и светимостью бытия. Парадокс об актере обращается в парадокс о добропорядочном гражданине — это не обязательно революционер, но непременно — игрок на всемирной сцене, который является приверженцем призрака общемирового театра.

В XIX и XX столетиях обсуждение свободы в эпоху модерна сопровождается театром фантасмагории, который предлагает иной вид сценографии — с призраками коммунизма, бродящими по Европе (и за ее пределами), испытываемой призраками истории. Маркс, Бодлер и Достоевский размышляли над фантасмагориями урбанистической жизни эпохи модерна и их применением — в поэзии, революции и террористических движениях XIX столетия (третья глава). Арендт также описывала память об общественной свободе и общественном счастье в XX столетии как «*fata morgana*», а возвращение к открытости миру — как сверхъестественное воплощение постфантасмагорического начала.

Слово «фантасмагория» было придумано для обозначения театра оптических иллюзий, которые создавались главным образом с помощью волшебного фонаря или аналогичных ему устройств. Один из первопроходцев жанра фантасмагории, Этьен-Гаспар Робертсон<sup>85</sup>, представил свое театрализованное представление в монастыре Капуцинов в Париже в 1799 году для французской публики, которой в те времена не давали покоя революция и террор. Революционеры Жан-Поль Марат, Жорж Дантон и Максимилиан Робеспьер, а также король Луи появились в роли призраков и скелетов в фантасмагорических представлениях.

По словам Тома Ганнинга, «Фантасмагория в буквальном смысле выглядит как пространство на пороге между наукой и суеверием, между Просвещением и Террором»<sup>86</sup>. Это было также сочетание мистификации и демистификации, новых технологий и исторической жестокости, навязчивых образов и научных объяснений. Созерцая фантасмагорические представления, зрители получали возможность сосредоточиться на странных и таинственных блуждающих образах прошлого и их научном объяснении, иначе говоря — на амбивалентности и игре на подобных сопоставлениях. На протяжении всего XIX столетия фантасмагории не давали покоя художникам и политическим мыслителям, предлагая много разных оптик и сюжетов для работы с новым опытом модернизации — в диапазоне от готического романа до модернистской аллегии. Карл Маркс использует образ фантасмагории, чтобы дать описание фарса революций и политики Луи Бонапарта в своем произведении *«Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта»* (третья глава). Фантасмагория Маркса напоминает готический роман или пьесу-мистерию о «всемирно-исторических заклинаниях мертвых»<sup>87</sup>. Ключевой элемент фантасмагории по Марксу — это городская толпа, которая для него является примером грандиозного лицемерия. Толпа — это пространство, где классы смешиваются и где могут возникать спонтанные и непредсказуемые ассоциации, выходящие за рамки классовой борьбы. Фантасмагория у Маркса используется в негативной коннотации — в качестве примера искаженного восприятия, «дыма и зеркал», за которыми можно отыскать реальное и неискаженное. Театральные метафоры используются аналогичным образом — в саркастическом ключе. Бинарная оппозиция в данном случае возникает между театрализацией истории и сопутствующей ей фантасмагорической оптикой — с одной стороны, и с другой стороны — более масштабным видением исторической реальности, — той сферой, в которой Маркс обладал собственным специфическим знанием. Маркс, как и Достоевский, не любил обыденный театр повседневной жизни эпохи модерна и был готов пожертвовать им ради будущего освобождения человечества. В то время как многие политические мыслители и писатели — начиная с Дидро — нередко использовали метафору театра, говоря о революции, Маркс заявлял о «муках рождения» революции — так, словно революция была созданием природы или исторической необходимостью. Но фантасмагория проделывает непредвиденные фокусы с диалектикой Маркса и продолжает преследовать ее. В его работе *«Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта»*, равно как и в *«Манифесте Коммунистической партии»*, призраку прошлого противостоят не живые существа или реально существующие общественные движения, а «призрак коммунизма» и революционный «дух». Жутковатый характер этой диспозиции заключается в том, что порой не так-то просто отличить хороших призраков от плохих — тех духов, которые должны быть за нас, — от тех, которые против нас.

Аналогичным образом, в романе Федора Достоевского *«Бесы»* (третья глава) фантасмагория русской жизни, созданная заговорщиками-террористами, обречена на исчезновение, — но все же она предстает чрезвычайно соблазнительной и мощной. Достоевский тоже не избежал очарования готического романа и мелодрамы. Изгоняя бесов террора и раскрывая банальность всамделишных террористов, автор романа порой откровенно демонизирует опыт общественной жизни эпохи модерна, требуя взамен маскарада явлений модерна того, что свободнее настоящей свободы<sup>88</sup>, и того, что правдивее правды. Достоевский в полной мере осознает мощь



харизматического соблазнения, которое никогда не раскроет своего *modus operandi* и не позволит обнаружить принципы действия скрытого механизма фантасмагорического очарования.

Для поэта Шарля Бодлера, который ввел термин «модерн» в своем эссе «Художник современной жизни», фантасмагория уже не является негативно окрашенным словом. Она являет собой фундаментальную основу опыта урбанистической жизни в эпоху модерна, которая не может быть просто предана огласке и отменена. Нищие, калеки, ветераны войны и блудницы — все они присутствуют в городской бодлеровской толпе, которая больше не воспринимается как готический роман. Опыт урбанистической фантасмагии требует новых сюжетов, стихотворений в прозе и экспериментальных очерков, открытых для случайных встреч с непредсказуемыми последствиями. Антигероический странник у Бодлера сам по себе является фанатичным приверженцем фантасмагии. Фантасмагория способствует созданию атмосферы свободы человека и не может быть полностью искоренена во имя будущего освобождения. Споры о театральности и фантасмагии повторяются столетие спустя в переписке Теодора Адорно и Вальтера Бенямина, в которой Адорно обвиняет Бенямина в том, что он стал фантасмагорическим писателем. Фантасмагория для Адорно вновь превращается во врага революционного духа: «Глубокая и тщательная ликвидация фантасмагии может быть успешной только в том случае, если она задумана как объективная категория философии истории»<sup>89</sup>. Для Бенямина фантасмагория является неотъемлемой частью диалектического образа, посредством которого прошлое проявляется в настоящем. Несмотря на протест Адорно, он отказывается дезавуировать своего фантасмагорического странника эпохи модерна — фланера, который разыгрывает парадокс об актере непосредственно на городских улицах. Фантасмагорическая амбивалентность — это способ совместного проживания или даже совместного творчества с призраками прошлого и технологиями настоящего без предсказуемых агонистических сюжетов в духе ужасов и романтизма. Фантасмагорическая амбивалентность — вовсе не субъективная фантазия, а часть феноменологии опыта модерна, которая не может быть полностью изгнана — ни во имя объективных законов истории, ни во имя истинной народной религии (как у Достоевского). При критическом и творческом подходе фантасмагория перестает быть препятствием на пути повседневного искусства свободы и вместо этого становится его проявлением; это открывает нелинейные потенциальные возможности в сфере действия и воображения, позволяя нам принимать, а не изгонять наших собственных внутренних чужаков.

## ПЫЛКОЕ МЫШЛЕНИЕ, СУЖДЕНИЕ И ВОООБРАЖЕНИЕ

Так что же является определяющим моментом в формировании свободного мышления и как нам разработать эксцентричную методологию «исследования свободы»?

Многие из авторов, творчество которых анализируется в данной книге, были рьяными<sup>90</sup> мыслителями, которым удавалось внести вклад сразу в несколько систем мышления, но они все же предпочли не принадлежать безраздельно ни к одной из них. Они были мастерами экспериментальных эссе — в сократовской традиции диалога и в духе интеллектуальной школы перипатетиков, — которые ставили под сомнение замкнутые системы мышления, исключительность аналитической логики и научного метода как такового. Некогда само слово «эссе» означало одновременно испытание и эксперимент. Эссе представляло



собой нечто большее, нежели просто жанр, — оно было особым модусом мышления и действия, — особым отношением к истине. Эссе являет собой не просто отражение стиля мышления, но саму сущность мысли; стремление к свободе здесь — не тема и не форма писательского опыта. Иными словами, как и в случае понятия игры у Шиллера<sup>91</sup>, — это способ исследования свободы посредством самой свободы, поскольку свобода, по определению, не может олицетворять собой предательство воображения.

В определенный момент жизни почти каждому из этих «мыслителей свободы» пришлось пережить кризис суждения, переосмысление или смену парадигмы. Такие явления, как перемена взглядов и перемена чувств, вовсе не рассматривались ими как проявления слабости, но как обязательный для свободного мыслителя обряд посвящения. В случае Достоевского или Кьеркегора этот кризис совести привел к религиозному обращению или «скачку веры», в то время как Токвиля он подтолкнул к отказу от институциональной религии и направил в противоречивые объятия «новой политической науки» — критических и духовных рефлексий во имя дела «воспитания демократии». Равно как и писатели, пережившие лагеря, — такие как Примо Леви и Варлам Шаламов, — призывали встать на путь творческого остранения, любопытства и воображения — как на дорогу, ведущую к достижению минимального самоосвобождения, но они при этом не призывали обратиться к каким-либо политическим или религиозным убеждениям. Таким образом, смена парадигмы, связанная с исследованием свободы, не идет по линии, очерченной предсказуемой дугой — от атеизма к религии или наоборот, — и способна обрести форму обращения или открытого общения.

Арендт предложила провести различие между «непрофессиональным» или пылким мышлением — которое продвигается в направлении поиска смысла, основываясь на «интересе к непознаваемому», и «профессиональным мышлением»<sup>92</sup> — которое идет по пути поиска истины и основано на интересе рассудка к познанию<sup>93</sup>. Источник непрофессионального или «пылкого» мышления — это удивление и изумление, которое мы испытываем перед космосом и открытым миром. Профессиональное мышление, напротив, экзистенциально укоренено в неудовлетворенности, «возникает из разъединения реальности и выражается в разобщенности человека и мира, из чего вытекает потребность в ином мире, более гармоничном и более осмысленном»<sup>94</sup>. Пылкое мышление не покидает «мира явлений» ради самозаточения во внутренней незримой цитадели или в башне из слоновой кости. Она соединяет в себе как *vita activa*, так и *vita contemplativa* — то там, то здесь переплетая их между собой.

Небольшое предостережение: словосочетание «пылкое мышление» может быть истолковано некорректно. Речь вовсе не идет о каком-либо небрежном и нетщательном образе мышления — посредством страдания, страстей или отождествления. Мыслить «пылко» в данном случае означает поддаваться «близости» жизни, обыденному опыту, полагаться на собственное любопытство и прислушиваться к открытости мира<sup>95</sup>. Пылкое мышление — это не тот образ мышления, который утверждается посредством господства разума; фундаментальной основой подобного мышления является понимание, а не контроль. Понимание в данном случае подразумевает, что приходится поддаваться тому, что может быть неудобным и неисчислимым.

Принцип пылкого мышления включает в себя как приключение и смирение, так и размышление и *благодарение*<sup>96</sup> — в их сочетании (жизни, бытия, сущего), а также сочетание рефлексии и «благодарности за бытие»<sup>97</sup>: «Мы будем

помнить и в летейской стуже, / Что десяти небес нам стоила земля», — писал Осип Мандельштам в 1918 году<sup>98</sup>. Пылкое мышление должно быть универсальным и мобильным, поскольку оно является посредником между философским знанием и обыденным опытом, между политикой и поэтикой.

Русский поэт Иосиф Бродский, некогда ссыльный и подпольный поэт в Советском Союзе, а позднее — иммигрант в США и нобелевский лауреат, пишет о собственных затруднениях, сопутствовавших превращению из «освобожденного человека» в «свободного человека»: «Но, возможно, наша большая ценность и более важная функция — в том, чтобы быть невольной иллюстрацией удручающей идеи, что освобожденный человек не есть свободный человек, что освобождение — лишь средство достижения свободы, а не ее синоним. Это выявляет размер вреда, который может быть причинен нашему виду, и мы можем гордиться доставшейся нам ролью. Однако если мы хотим играть большую роль, роль свободных людей, то нам следует научиться — или по крайней мере подражать — тому, как свободный человек терпит поражение. Свободный человек, когда он терпит поражение, никого не винит»<sup>99</sup>. Изгнанный писатель перестает быть жертвой, постоянно ищущей козлов отпущения. Он больше не может прибегать к культуре вины или даже к политике идентичности в качестве этнографического оправдания<sup>100</sup>.

«Освобожденный человек» становится свободным в тот момент, когда пытается разорвать цепь жестокости и подневольности, когда жертва превращается в истязателя, а раб обращается в господина, — когда человеком движет нечто иное, нежели банальное чувство мести. Свободные мужчина или женщина — это те, у кого внутри есть загадочный двойник, — внутренний другой, с которым они сосуществуют, — подобно Сократу, который вел диалог со своим словоохотливым демоном. Такие люди должны уметь посмеяться над собой, но ни за что не останавливаться на этом моменте смеха. Совесть, с известной долей драматизма, можно представить себе в образе соседа или незнакомца, который позволяет человеку почувствовать себя как дома — или испытать ощущение *chez soi*<sup>101</sup>: «Совесть — это предчувствие того человека, который поджидает нас дома»<sup>102</sup>. Не столь очевидно, — является ли ваш партнер-демон хозяином или гостем, до тех пор пока возвращение домой не вызывает особой тревоги. Подобная концепция понимания совести вызывает ассоциации с парадоксальным актером у Дидро, а также искателем приключений. Внутренняя множественность может заставить нас усомниться в концепции собственного «Я» — как оплоте суверенитета и автономии, — но подобная множественность вовсе не угрожает целостности личности, скорее наоборот: лишь тот человек, который способен переменить собственное мнение, может являться свободным мыслителем. Внутреннюю множественность не стоит путать с понятием внешнего плюрализма; они, не являясь взаимоисключающими понятиями, — по сути своей, входят друг с другом в противоречие. Такого рода взаимосвязь между внутренней множественностью (отдельных личностей и целых культур) и внешним плюрализмом (одноязычным или многоязычным) также является предметом исследования, изложенного в данной книге.

Суждение — наиболее актуальная форма пылкого мышления, выполняющая функцию посредника между всеобщим и частным, теорией и практикой; это не системный рационализм и не беспочвенный волюнтаризм<sup>103</sup>, а мышление в пограничной зоне между прецедентом и беспрецедентным. Процесс суждения не является прикладным искусством; здесь мы применяем ряд существующих законов и конвенций, а другие — обнаруживаем уже непосредственно



в процессе. Здесь требуется двойственный образ действий — остранение опыта посредством самой практики мышления и остранение мыслительных привычек — в ответ на меняющийся опыт. Пространство рефлексирующего суждения подобно ленте Мебиуса, поверхность которой плавно перетекает изнутри наружу — от изведенного к неизведенному, от привычного к непредсказуемому, от достоверного к невероятному. Суждение ориентируется как изнутри — не задействуя воображение, так и извне — задействуя его.

Таинственная категория воображения еще на заре эпохи модерна являла собой ключевой элемент философской концепции свободы. Посредством воображения мы можем представить то, что наши чувства не воспринимают, — будто соединяя незримое внутри нас с незримым в мире, открывая внутренний космос, который позволяет нам противостоять космосу, простирающемуся за пределами нашей зоны досягаемости<sup>104</sup>. Воображение наводит мост над пропастью между зримым и незримым, или, если не ограничивать себя метафорой зрения, возводит переправу между различным на слух и заглушенным, между глубоко обдуманым и немыслимым. Оно способствует выработке всех видов «переноса» посредством метафоры (происходит от греческого *μετα* и *φορός*, что вместе означает перенос), — как то: сравнения, анаморфозы, аллегории и символы. Воображение служит питательным источником гипотетического — оно прокладывает свой путь сквозь прорывы, пропасти и многоточия и включается в процесс двойного видения. Только с помощью воображения можно свободно представить себе иное, думая о том, «что, если», а не только о том, «что есть». Воображение лавирует в пространстве между эмоциональным и рациональным, не обращая никакого внимания на единые законы любого рода, а зачастую — создавая свои собственные законы. Художники периода романтизма и эпохи модерна полагали, что способность воображения — это доступный человеку способ вторить самому процессу творения, — а не только уже сотворенному миру. Воображение не до конца свободно от воздействия общих мест культуры, но оно не ограничено пределами единой системы координат; оно обладает свойствами гетеронима и способно путешествовать из одной страны в другую без каких-либо визовых ограничений. Воображение соединяет не только пространственные, но и темпоральные разрывы, связывая «уже нет» и «еще нет», а также «могло бы быть» и «могло бы стать». Не случайно Кант полагал, что воображение представляет собой «схемы» для понятий — способность, которая лежит в основе разнообразных форм человеческого познания и отношения к миру. Воображение — это способность выходить за пределы психологии личности в общий открытый мир, включающая в себя способность к само-отдалению. В этом смысле я определяю воображение как то, что является внутри-человеческим в человеке, в данном случае, «внутри-» — это многозначный префикс, который имеет отношение к наличию у человека способности к самоотдалению, признанию внутреннего плюрализма, — как в собственной личности, так и в личности другого.

Но все же, какова связь между законами воображения и законами мира? Мысля образно и не навязывая аналогий, Арендт предполагает, что мерой для этих несопоставимых, индивидуальных, образных суждений, «*tertium comparationis*», является забота об открытости миру, которую мы разделяем с другими, — это «*sensus communis*», которое является фундаментальной основой космополитической архитектуры. Принимая во внимание вышеизложенное, мы можем выделить в структуре акта воображения различные тенденции, которые опять же не являются взаимно антагонистическими. В акте



воображения непременно должна присутствовать некоторая степень самоотдаления или остранения, но здесь у нас появляются разные виды остранения (они будут рассмотрены в пятой главе), а именно: остранение *от* мира и остранение *для* мира (речь здесь идет не о противопоставлении между остранением и принадлежностью или отчуждением и его преодолением, а между различными горизонтами и траекториями самоотдаления). Одна из этих форм воображения, вполне вероятно, связана с интенсивным опытом внутренней свободы и самоанализа, а другая — с непрекращающимся двойным действием, осуществляемым в пространстве между чистой энергией воображения и заботой об общем открытом мире. Мы можем условно обозначить их как «интроспективное» и «открытое миру» воображение. Потенциальная опасность интроспективного воображения, основанного на остранении *от* мира, состоит в том, что законы, по которым оно функционирует, имеют свойство обретать самостоятельную жизнь и порой — принимать форму рационального заблуждения, способствовать развитию паранойяльной причинности, которая разрывает взаимосвязи между частным и общественным миром. Все это может обернуться развитием воображения подпольного типа, которое сознательно изолирует себя от окружающего мира, — как в случае такого персонажа, как Подпольный человек у Достоевского. Опасность, стоящая за другим типом воображения, основанным на остранении *для* мира, состоит в том, что оно рискует стать излишне предупредительным и умеренным и в конечном итоге полностью отказаться от приключений индивидуального творчества.

Открытое миру воображение, по природе своей, является театральным, оно берет в работу все мировые фантомы, воспроизводя их в причудливом изобилии наслаивающихся друг на друга теней. Оно затрагивает фантазмагии, но — равно как и в случае парадоксального актера в философии Дидро — сменяет маски и углы зрения. Воображение подобного рода не осуществляет резких скачков от одного экстатического состояния к другому, но функционирует посредством перипетий. Подразумевая опыт свободы подобного рода, мы вовсе не обращаем свой взор в направлении невыразимого, возвышенного или мистического озарения, которое способно вызывать ужас и лишить нас дара речи, — но обращаемся к эстетической или творческой практике, которая, конечно, является агностической и авантюрной, но, во всяком случае, не является невыразимой. Иными словами, наиболее важной характеристикой открытого миру воображения является его перспективизм — способность переменять системы координат и переосмысливать идеи, образы и концептуальные сетки, служащие подосновой для самой жизни.

Воображение, быть может, и не является панацеей для созидания публичной сферы<sup>105</sup>, которое также опирается на коллективную солидарность, политические права и гибко функционирующие институты. Но вместе с тем полеты воображения далеко не так опасны, как об этом принято говорить; на самом деле — они необходимы для того, чтобы заново представить мир, — для того, ради чего стоит жить.

Арендт не уставала повторять, что после Второй мировой войны и всех невообразимых масштабов бесчеловечных разрушений в XIX столетии мы утратили мерила<sup>106</sup> нашего общего мира. Ответ, однако, заключается не в реставрирующей ностальгии, не в переосмыслении национальных традиций и не в ресакрализации разочарованного мира модерна. Мы не в состоянии просто вправить переломанные позвонки общего общения<sup>107</sup>, скрывая шрамы

и разрывы. Так что же делать? Арендт использует архитектурную метафору: она предлагает «мыслить без перил»[108](#). Какова взаимосвязь между этими двумя видами меры и поддержки — чрезмерно хрупкими мерилami и чрезмерно прочными перилами традиции? Могут ли перила общепринятых норм являть собой остатки утраченных мерил традиции?

В экстремальных обстоятельствах истории XX века перила в публичных местах общего пользования и привычные клише могут превратиться в *scandala*[109](#) — преткновения, которые приводят к позорным явлениям и закладывают фундаментальные основы «банальности зла». Следует отрефлексировать радикальные разрывы в традиции XX столетия, которые меняют критерии, служащие для нас мерой вещей; в противном случае то, что является перилами для одного человека, может стать колючей проволокой для другого.

Между тем мыслить без перил — не означает думать без фундаментальных основ, но скорее — мыслить без привычного реквизита. Перила, в буквальном смысле, — это ограждения с поручнями на лестнице. Порой, пропуская на бегу ступеньки в танцующей походке, мы вынуждены сохранять ориентиры в пространстве лестничной клетки (наш дом все-таки является общим) и каким-то образом балансировать между полетом и падением. В таком пороговом пространстве и приходит ощущение свободы, а мы, в свою очередь, должны не допустить того, чтобы худшие из напастей превратились в обыденное явление.

В свете истории XX столетия утраченные мерилa живой традиции не могут быть заменены утешительными предварительно изготовленными перилами-редимейдами, стилизованными под неоклассику. Мы должны «мыслить без перил», чтобы понять мир, который больше не может быть измерен привычными мерилami. Коллективная нечеловеческих размеров бесчеловечность[110](#) массовых движений двадцатого века требует контрапункта: творческой и уникальной «внутри-человечности»[111](#) человеческого воображения, которое способно раздвинуть темпоральные и пространственные ограничения настоящего момента[112](#). Суждение и воображение согласовывают между собой пространство «промежуточного» и «запредельного», коллективное и индивидуальное, прецедентное и беспрецедентное. Суждение держит воображение под контролем, а воображение расширяет возможности суждения, и потому процесс идет вперед и назад. «Промежуточное» никогда не бывает до конца ограничено привычными мерилami, равно как и «запредельное» — понятие, не синонимичное безграничности. «Запредельное» раскрывает перед нами невиданные горизонты; но именно в тот момент, когда эти горизонты трансgressируются или трансцендируются, мы утрачиваем перспективу чуда. Может быть, свобода и опасна, но она всегда интересна — в буквальном смысле этого слова, *inter-esse* — т. е. она зависает в промежутке.

## ОЧЕРТАНИЯ КНИГИ

Книга была задумана на рубеже XXI века в качестве ответа на нарративы, провозглашающие конец истории, политики и искусства, а также триумфальное торжество технологий и свободного рынка, — что само по себе вовсе не гарантировало заботу об обеспечении политических свобод.

Если же говорить о моей личной мотивации, то после написания книги «*Будущее ностальгии*» мне захотелось поразмыслить об экзистенциальном пространстве, — но не о пространстве памяти или стремления, а о пространстве приключения и непредсказуемости. Или, быть может, рассуждать о будущем ностальгии, не беря при этом в расчет размышления о свободе, попросту



невозможно. Кроме того, я поставила перед собой задачу не сводить историю к тематике памяти и попытаться заново открыть наследие свободы.

Я обнаружила следующее: несмотря на то что в канонических трудах по философии и политической теории существует обширное направление, посвященное свободе, — в современном контексте искусства и гуманитарных наук по данной тематике написано далеко не так много. Что касается общественных наук, то областью их функционирования зачастую является уровень коллективных социальных конструкций и мифологем, и они в меньшей степени сосредоточены на роли свободно действующего субъекта, на вопросах суждения и свободы. Изучая культурные различия, я намеренно старалась сочетать плюрализм с множественностью и учитывать внутреннюю несогласованность и разнообразие в рамках самой культуры, — что непременно требуется для переосмысления общественной архитектуры более широкого плана.

В данной книге рассматриваются такие эпизоды, в которых политические и художественные представления о свободе оказываются тесно переплетенными — в диапазоне от греческой трагедии до актуальной современной культуры. Отказавшись от закрепления четкого размежевания между сферами эстетики, политики, а также разнообразными культурными различиями, мы станем рассматривать свободу как изменчивое «социальное искусство», которое занимает широкую область между политическими, социальными и художественными практиками<sup>113</sup>. Мы займемся исследованием нарративной и пространственной конфигурации «третьего пути» мышления, включающей в себя архитектуру, теорию, литературу, философию и иные формы эксцентричного и экспериментального теоретического повествования, зачастую существующие на стыках и разломах между интеллектуальными жанрами, системами мышления и академическими дисциплинами. Авторы, творчество которых мы собираемся рассматривать, предлагают весьма нетрадиционные и парадоксальные геометрические начертания для придания формы подобного рода приключениям в сфере мысли: круг индивидуального пространства в потоке прогресса — у Алексиса де Токвиля, диалектика в тупике — у Бенямина, ход коня — у Виктора Шкловского, а также — зигзаг и боковое ответвление, спирали — в творчестве Владимира Набокова и Татлина, *figura serpentinata*<sup>114</sup> — у Аби Варбурга в архитектуре дома-мира коренных народов Америки региона Пуэбло и его иконология интервала, а также — диагональ свободы — у Арендт, которую она расшифровывает посредством загадочной притчи за авторством Франца Кафки. Вся эта геометрия ведет отнюдь не к построению некоей стройной системы, но скорее к формированию определенного способа восприятия жизни и искусства как своего рода неоконченного произведения — агностического проекта, который не претендует на познание абсолютной истины или достижение аутентичности, но акцентирует границы и грани вещей.

Повествование в книге не подчиняется строгому хронологическому порядку; каждая из глав посвящена какому-либо конкретному аспекту, связанному с дискуссией о свободе, — включая взаимоотношения между художественными и политическими свободами, насилием и террором, любовью и свободой другого, политическим диссидентством и ostracism, уроками тоталитаризма и потенциальными возможностями личного суждения. В каждой из встреч и в каждом из экспериментов, поставленных в пространстве свободы, неизменно присутствует элемент непредсказуемости — та пресловутая мера погрешности

или неуловимая тень, ускользающая из кадра и в конце концов преподносящая нам некий сюрприз — пусть и далеко не всегда со счастливым концом.

Выражение «иная свобода» («another freedom») позаимствовано из заочной дискуссии о демократии в Америке между Александром Пушкиным и Алексисом де Токвилем. За книгой Токвиля исторически тянется печально известный шлейф неверных толкований; если в Соединенных Штатах Америки этот труд воспринимался как предельно комплементарный жест по отношению к американской политической системе, то в России книгу Токвиля считали обвинительным вердиктом демократии, которую сам Пушкин окрестил «тиранией». Пушкин дает определение «иной свободе» в своем стихотворении *«Из Пиндемонти»*, написанном после прочтения первого тома книги Токвиля *«Демократия в Америке»* в 1836 году<sup>115</sup>. Поэт высмеивает защиту конституционных прав и демократических свобод, включая свободу прессы и свободу слова, называя их просто: «слова, слова, слова». «Иная, лучшая свобода», увековеченная в этом поэтическом произведении, является не просто политической, но анти-политической; она заключается в добровольном изгнании «от царя <...> от народа» и номадическом постижении красоты природы и искусства, которая, вероятно, не знает границ. Как это ни парадоксально, Пушкин заявляет о своей солидарности с просвещенной цензурой, но в то же время предпринимает все необходимые меры предосторожности — с тем, чтобы защитить себя от дотошного цензора, приписывая собственные стихи венецианскому поэту Ипполито Пиндемонте, — скрываясь под маской непритязательного переводчика. Так, «иная свобода» становится правом на вольность в жанре поэтического перевода — факт, который сам по себе вскрывает парадоксальность и шаткость любой формы борьбы за свободу, которая зиждется на решительном размежевании искусства и политики.

Иная, лучшая свобода, строго говоря, не определяется Пушкиным в терминах, имеющих какое-либо отношение к национальной специфике, — но тем не менее для последователей и почитателей творчества Пушкина — и Достоевского в том числе — за этими словами стоит не что иное, как радикальное освобождение России, иначе говоря — то, что «свободнее настоящей свободы», — именно это Достоевский впервые узрел в своих мечтах, отбывая наказание на каторге. Вместе с тем в своих более поздних романах Достоевский дает описание террора в России XIX столетия, демонстрируя, как легко и непринужденно мечта об абсолютной свободе может превратиться в абсолютный деспотизм и как герой-освободитель может являться обыкновенным самозванцем.

В рамках дискуссии о свободе я намереваюсь исследовать самые разнообразные формы инаковости<sup>116</sup>, не ограничиваясь исключительно сферой культурных различий. Зачастую проблема широких дискуссий о культурных различиях заключается в том, что они тяготеют к игнорированию внутренних различий и внутренней множественности культур и народов. В моем понимании, инаковость являет собой составную часть опыта свободы как такового, а именно — опыта раскрытия потенциальных возможностей или внутренней множественности, нашей способности принимать участие в сотворческом созидании мира, который все еще способен нас удивлять. Инаковость находится не в каком-либо св. Нигде<sup>117</sup>, в ином пространстве или потустороннем мире, но в вот-открытой миру<sup>118</sup> архитектуре, в непредсказуемости человеческого сотворчества с открытым миром.

В первой главе — «Свобода в сравнении с освобождением: оскверненная жертва — от трагедии к эпохе модерна» — рассматриваются фундаментальные



основы пространства свободы, отвоеванного у сакрального пространства, а затем — и у пространства исторического детерминизма. В фокусе моего внимания будут две бинарные оппозиции — между такими понятиями, как *τέλος* — конец, цель и *ἐλπίς* — надежда, — оппозиция, которая раскрывает пространство конечности человека, а также между *τέχνη* (мастерство и прометеевское искусство) и *μανία* (одержимость или дионисийское божественное вдохновение) — оппозиция, которая лежит в основе различия между искусством свободы и искусством освобождения. В античной трактовке свобода не всегда была «даром богов», а чаще оказывалась у богов украденной. Так, титан Прометей обманул Зевса, предложив ему ароматный сверток с голыми костями принесенного в жертву животного, а плоть — сберег для людей. Прометей обхитрил Зевса — но, может быть, — наоборот? Как именно в жанре трагедии проявляется такая ситуация, когда истинная природа жертвоприношения и его значение для самого полиса оказываются поставленными под сомнение? Что стало поводом для начала Троянской войны: супружеская измена Елены или военная пропаганда Агамемнона, которая включала в себя принесение в жертву его собственной дочери — Ифигении? На этот счет по-прежнему существуют разные мнения. Являлось ли совершенное им жертвоприношение актом благочестия или манипулятивным инструментом убеждения? Во второй части главы наследие этого трагического шлейфа прослеживается на примере различных культур эпохи модерна — включая рассмотрение таких произведений, как притча Кафки *«Прометей»*, стихотворение *«Ода Сталину»* Мандельштама (переосмысление мифа о Прометее в условиях тоталитаризма) и подготовленная в психиатрической лечебнице лекция Аби Варбурга *«Змеиный ритуал индейцев Пуэбло»* — которая перемещает рефлексии о жертвоприношении и освобождении из контекста европейской культуры в пространство местных традиций коренных жителей Америки — и обратно.

Во второй главе — «Политическая и художественная свобода в межкультурном диалоге» — предложена интеллектуальная база для дискуссий вокруг либерализма и эстетики в международном контексте, — фокус внимания при этом остается на демократических свободах и художественной свободе или общественных и внутренних свободах, модерне и возрождении национальных традиций. Прочтя книгу *«Демократия в Америке»* Токвиля, Пушкин пришел в ужас от того, что он назвал не иначе, как «тиранией демократии», и написал полемическое стихотворение об «иной, лучшей свободе». Несколько сотен лет спустя, накануне холодной войны, либеральный философ Исайя Берлин провел ночь (беседуя) с русской поэтессой Анной Ахматовой, воплощая в жизнь воображаемую встречу Токвиля и Пушкина. Разбор двух вышеозначенных встреч позволяет нам в этой главе провести различие между культурой освобождения и культурой свободы и проанализировать реакцию на классическую либеральную традицию в творчестве эксцентричных политических мыслителей, философов и поэтов из числа «западных маргиналов».

Третья глава — «Освобождение с березовыми розгами и банальность терроризма» — посвящена таким вопросам, как террор, жертвоприношения и телесные наказания (включая национально-ориентированную философию Достоевского с его березовыми розгами, контракт Захер-Мазоха и революционную теорию Маркса). Последовательность разбора такого феномена, как «злорадное наслаждение» от боли, прослеживается в динамике —

от каторжных воспоминаний Достоевского до его романа *«Бесы»*, — центральной темой которого является террористический заговор и в котором фигура террориста-подстрекателя преподносится в образе «мелкого беса», — человека-клише, а отнюдь не мученика-романтика. В третьей главе исследуется логика фантазмагии и банальности терроризма, риторика общения и обращения, модернизм и антизападничество, которые находят свое выражение в зарубежных поездках и столкновении с городом эпохи модерна. В 1859–1861 годах Федор Достоевский, Карл Маркс и Шарль Бодлер проходили друг мимо друга, фланируя по одним и тем же парижским улочкам, — и если Бодлер находил опыт пребывания в городской толпе поистине электризирующим и придумал слово *«modernité»*, то Достоевский осудил город эпохи модерна, окрестив его «вавилонской блудницей». Маркс, в свою очередь, узрел здесь лживый маскарад, затеянный капиталистическими эксплуататорами. Эти встречи позволяют сфокусировать внимание на радикальной критике либерализма, дискуссиях о национальной идентичности, революции и разнообразных формах «перевоплощения» модернистского опыта. Порой реакция на зарубежные поездки, урбанистическое пространство модерна и новые политические институты приводила к антизападничеству и обращению в религию народного почвенничества, порой — к созданию радикальной философии освобождения, а иной раз — все это оборачивалось предвосхищением модернизма в искусстве.

В четвертой главе — «Любовь и свобода другого» — поставлены под сомнение взаимозависимость любви и свободы и эротическая архитектура перфорированных пористых перегородок и непревзойденных [119](#) теней. После окончания тайного любовного романа с Мартином Хайдеггером Ханна Арендт написала, что романтическая любовь к единственному избраннику — это «тоталитаризм для двоих», который ставит под угрозу вынесения за скобки пространство открытого мира между ними и вокруг них. Глава посвящена любовным письмам философов и призвана подтолкнуть нас к переосмыслению экзистенциальных аспектов свободы — посредством опыта «Эроса эпохи модерна» и тех затруднений, которые сопутствуют воображению свободы другого. Мы разберем *«Дневник обольстителя»* Кьеркегора и его подлинную переписку с Региной Ольсен, а также более углубленно — письма и дневниковые записи Ханны Арендт и Мартина Хайдеггера, которые встретились впервые именно для того, чтобы обсудить творчество Кьеркегора, а впоследствии — разработали взаимопротивоположные концепции свободы и открытости миру. Как выясняется, — притчи и двусмысленности, жертвоприношения и сомнительные суждения, версии творчески-некорректного прочтения и смены настроения — все это вовсе не разрушает общее пространство нежных чувств, которое продолжает свой жизненный цикл вопреки всем разумно обоснованным разногласиям в жизни самих возлюбленных-философов.

В пятой главе — «Диссидентство, остранение и руины утопии» — рассматриваются различные формы нонконформизма, ереси и диссидентства в XX столетии, — в диапазоне от художественных экспериментов авангарда до экзистенциального бунта и гражданского неповиновения. Вместо утопизма и его неудач основное внимание уделяется творческому выживанию остранения и его преобразованию в диссидентство. Размышляя об уроках русской революции, писатель и теоретик литературы Виктор Шкловский утверждает, что только изломанная зигзагообразная линия хода является «дорогой смелых» и нужно найти «третий путь» мышления в искусстве и политике — путь через остранение. Его концептуальные умозаключения на тему архитектуры свободы



и третьего пространства перекликаются с идеями Камю и Арендт, которая, в свою очередь, развивает собственную линию — концепцию асимптотической диагонали свободы, опираясь на помощь Франца Кафки, — казалось бы, весьма маловероятного кандидата на роль борца за свободу. Далее в пятой главе рассматриваются судебные процессы над писателями и художниками — представителями диссидентского движения — в России 1960–2000-х годов (которые применяют теорию остранения непосредственно в ходе защиты на суде), также уделяется внимание конфликтным противоречиям между диссидентством и национальными мифологемами, которые приводят к практике переписывания истории и вымарывания из нее опыта свободы.

В шестой главе «Суждение и воображение в эпоху террора» продолжается исследование остранения, банальности зла и взаимосвязи между мышлением, суждением и этикой ответственности в эпоху террора. В фокусе внимания здесь — философия банальности зла и суждения, а также воспоминания и литературные произведения советских узников ГУЛАГа, отражающие возможность смены парадигмы и эксцентричного суждения даже в рамках замкнутой системы. Теодор Адорно в своем широко известном изречении поставил под сомнение саму возможность создания лирической поэзии после Холокоста. Куда меньшей известностью пользуется вторая часть цитаты, где Адорно подчеркивал, что только определенный вид модернистского искусства способен обрести собственный голос, повествуя о современных ужасах, «не предавая» их. Аналогичным образом, Варлам Шаламов, выживший узник, проведший семнадцать лет жизни в исправительно-трудовых лагерях, пишет о важности «интонации» и воображения для документирования советского террора и остранения идеологии счастья, которую насаждали советские утописты. Также в шестой главе рассказывается об арестах и радикальных преобразованиях совести, выпавших на долю двух женщин-мыслителей и писателей: Евгении Гинзбург и Арендт. В чем причина существования навязчивой «гламуризации» культурного наследия террора и авторитаризма? С какого рода фантазиями она пересекается и заигрывает? Каким образом человек изменяет собственное мнение и начинает высказывать суждения, противоречащие господствующей идеологии? Как именно суждение и воображение помогают избавиться от влияния заволаживающей несвободы, которая все еще продолжает оставаться с нами?



**Рис. 4.** Светлана Бойм. Шахматный коллаж, объединяющий фотоснимок лавки антиквариата в Венеции, сделанный автором, одну из последних известных фотографий Осипа Мандельштама из дела, заведенного на него НКВД, и фрагмент фотокарточки из архива Аби Варбурга

## ГЛАВА ПЕРВАЯ. СВОБОДА В СРАВНЕНИИ С ОСВОБОЖДЕНИЕМ ОСКВЕРНЕННАЯ ЖЕРТВА — ОТ ТРАГЕДИИ К ЭПОХЕ МОДЕРНА НАДЕЖДА ИЛИ СУДЬБА?

В трагедии Эсхила «Прометей прикованный» хор просит титана перечислить свои «преступления»<sup>[120](#)</sup>:

*Предводительница хора:* Ни в чем ты больше не был виноват? Скажи.

*Прометей:* Еще у смертных отнял дар предвиденья.

*Предводительница хора:* Каким лекарством эту ты пресек болезнь?

*Прометей:* Я их слепыми наделил надеждами<sup>[121](#)</sup>.

Надежда, *ἐλπίς*, не может помочь людям преодолеть конечность своего существования, а лишь позволяет пережить ее. И все же она закладывает невидимый фундамент пространства человеческой свободы, *ἐλευθερία*. По существу, на протяжении тысяч лет, следовавших за пьесой Эсхила, драматургия свободы будет разыгрываться между *ἐλπίς* и *τέλος* (цель, предназначение, исход). *Τέλος* — это необходимость, которая будет принимать разнообразные обличья, — в диапазоне от религиозной трактовки судьбы до невидимой руки рынка<sup>[122](#)</sup> или духа истории, в то время как *ἐλπίς* дает надежду и, кроме того, то самое чудо, которое открывает доступ к этой стихии неисчислимого и непредсказуемого в приключении человечества.

Прометей, великий трикстер<sup>[123](#)</sup>, не искушает людей обещанием вечного спасения или потустороннего рая. Он также не требует слепой веры, власти или любви к себе. Он решает наделить людей силой ради их собственного блага,



предлагая не гаджеты, а нематериальные дары из одного лишь милосердия (*ἔλεος*) и страха (*φόβος*). Дары Прометея, *τέχνη* и *ἐλπίς*, амбивалентны: *τέχνη* (мастерство, искусство) относится не к инструментам или предметам, а к искусствам и умениям, а *ἐλπίς* дает не бессмертие или безопасность, а расширенные горизонты человеческого бытия, выходящие за пределы насущных потребностей. Как и любое искусство свободы, они несовершенны и едва ли свободны от рисков. В то время как сюжеты, повествующие об освобождении из плена, могут быть в изобилии найдены в любой культурной традиции, драматические обстоятельства жизни в условиях свободы найти намного сложнее и куда труднее пережить. Связь между освобождением и свободой исследуется в ранних произведениях театрального искусства — в жанре греческой трагедии. В греческом пантеоне нет ни бога свободы, ни богини освобождения. Вместо *мифов* о свободе мы обнаруживаем здесь *сюжеты* свободы; вместо богов и богинь, которые олицетворяют новую концепцию *ἐλευθερία*, мы обнаруживаем самозванцев, полубогов и титаномытежников, которые посредничают между человеческим и божественным царствами и исследуют новые пороги потенциальных возможностей на рубежах полиса.

Греческая трагедия вводит в действие противоречия, которые окружали фундаментальные основы пространства свободы. «В трагедии город должен как признать себя, так и поставить себя под сомнение», — утверждал французский историк Пьер Видаль-Наке<sup>124</sup> <sup>125</sup>. Одновременно с развитием демократического города-государства на протяжении одного столетия расцвела и прекратила свое существование классическая трагедия, которая является определяющим фактором развития в истории западной культуры. Материал трагедии — это одновременно материал мифа и социальной, а также правовой мысли, характерной для города-государства, однако трагедия ставит эти конфликты в беспрецедентном пространстве театра. Каждая трагедия изображает одну систему справедливости, или *δίκη*<sup>126</sup>, в конфликте с другим, показывая человечество на распутье и драматизируя отношения между духовной и светской жизнью, задаваясь вопросами о том, что значит действовать<sup>127</sup> и что значит — быть человеком.

Я не концентрирую свое внимание на том, что называется «трагическим» в обыденном смысле этого слова, а именно — на несчастном случае, который зачастую не поддается контролю, а также на отсутствии счастливого конца в голливудском стиле. Тема судьбы и «трагического изъяна» (*ἁμαρτία*) персонажа, одержимого гордыней и чрезмерной уверенностью в себе, также не является магистральной в структуре моих доводов. Поучительные истории практически никогда не фигурируют в рассказах о свободе. Концепция *ἁμαρτία*, как известно, неоднозначна и переводится как «случайность», «ошибка», «недостаток» или буквально «упущенная цель» (в контексте стрельбы из лука стрелами). Непонятно, происходит ли *ἁμαρτία* изнутри или снаружи, от этики или характера главного героя, или от его *δαίμων* (того самого чужака, который обитает вместе с нами внутри и снаружи, — или неудачного столкновения обоих). На первый взгляд, сюжет трагедии побеждает любое мыслимое современное понимание свободы действий и воли. Однако меня интересует не *драма судьбы*, а *судьба драмы*, которая очерчивает пространство размышления, подражания и игры, являясь посредником между правилами полиса и религиозными ритуалами. Разница между богом и *deus ex machina* огромна; боги на сцене несравненно более диалогичны, чем те, что обитают

в храме. Пространство *ἀμαρτία*, тайна упущенной цели и амбивалентность, окружающая его интерпретации, нацеливает [128](#) нас на тот асимптотический предел свободы, который отличает трагедию от религиозного ритуала.

Даже само слово, обозначающее свободу, *ἐλευθερία*, связано с приграничным городом Элевферы [129](#) между Афинами и Фивами, а также искусством и религией, историей праздника Дионисия и возникновением классической трагедии. Павсаний сообщает, что «причина, по которой произошел исход жителей Элевферы в Афины, заключалась не в том, что они уменьшились числом из-за войны, а в том, что они хотели обрести единое с афинянами гражданство и противились фиванцам». Они несли с собой деревянную статую Диониса, который изначально не почитался в Афинах. Согласно легенде, бог из приграничных земель пришел в ярость и обрушил чуму на город Афины. Так и появился праздник Дионисия. Впоследствии это коллективное празднество открыло пространство для индивидуального творчества, преобразовав обряд в театр — место, где политическая и художественная *ἐλευθερία* положила начало диалогам о границах полиса. *Ελευθερία* — это свобода приграничной зоны — свободно выбранная «иммиграция» и включение местных и зарубежных богов, — которая также порождает поэзию и театр.

Буквальное значение слова «трагедия» — «козлиная песнь» [130](#): от *τράγος*, «козел» и *ᾠδή*, «ода, песня», что явно обнаруживает след преобразованной практики жертвоприношений. Козлы ассоциировались с сатирами, но, кроме того, в периоды празднования Дионисий, когда давались представления в жанре трагедии, люди могли слышать звуки, сопутствующие принесению в жертву козлов. «Козлиную песнь», или его крик, можно было услышать вдалеке во время театральных представлений, подобно звуку отдаленной скрипки раздора [131](#) в чеховской пьесе «Вишневый сад». Таким образом, принесение в жертву животного сосуществовало с трагедией; кроме того, во многих текстах классических трагедий мы обнаруживаем пародийное или риторическое использование ритуальных практик и языка. Более того, в произведениях в жанре трагедии присутствовали повествования о сценах жестокости, но они вовсе не преподносились зрителю в духе сенсационализма [132](#). В отличие от современных фильмов ужасов классические трагедии не позволяли насилию проникнуть на сцену и не полагались на него в погоне за эффектной театральностью. В те времена существовала специальная тележка, *εκκύκλημα*, которую можно было выкатить, чтобы выразить последствия акта насилия, произошедшего за кулисами, вне поля зрения зрителей. Содержательной функцией театрального пространства являлось преобразование жестокости в дискуссию, спектакля — в представление.

Моя трактовка — хоть и соответствует ряду аспектов аристотелевского анализа трагедии, — но все же имеет отношение к *латеральной* [133](#) поэтике. На мой взгляд, притчи о свободе идут по боковым тропам, — *vis-à-vis* по отношению к магистральным сюжетам трагедий; источником их являются моменты взаимного непризнания — между смертными и богами, между законами и действиями, между потенциальными возможностями и версиями их реализации. Диапазон свободы — это тот ее излишек, который не подвергся ни запрету, ни ресакрализации. Я сосредоточила свое внимание на двух произведениях, в которых присутствует рефлексия о связях и границах свободы и которые маркируют рождение и смерть классической трагедии: «*Прометей прикованный*» Эсхила и «*Вакханки*» Еврипида.



Исследователи жанра трагедии традиционно противопоставляют эти сказания о двух городах — Афинах и Фивах. История Афин повествует о прокладке путей к цивилизации, возведении архитектуры полиса — со всеми ее границами и измерениями, — что явно обозначает претензию на лимитированную победу над недифференцированной природой. История Фив — это путь от цивилизации вспять, — это возвращение убитого (подавленного) змея. Кадм, основатель города Фивы, убивает змея — с тем, чтобы впоследствии быть самому обращенным в змеиное отродье в финале сюжета — акте мести Диониса. В обеих пьесах главные герои сюжетов о свободе не являются ни смертными, ни богами, а представляют собой медиаторов и посредников, кризис идентичности и трудности пограничного положения которых помогают творческим смертным (трагикам) исследовать свою собственную, недавно обнаруженную и такую загадочную — свободу. Обе трагедии имеют отношение к тематике «оскверненной жертвы» и завершаются двойственным или даже «оскверненным» катарсисом, открывающим театр рефлексии и удивления [134](#).

История Прометея повествует о *τέχνη* — человеческом искусстве свободы, которое развивается из слепых надежд, а история Диониса о *μανία* — ослепительном оргиастическом безумии, которое освободит смертных от самого человеческого бытия. Первый сюжет касается гуманизации и ее тревог [135](#), второй же — дегуманизации (или божественной анимализации) и сопутствующих ей не менее тревожных трудностей. Прометей у Эсхила — могущественный титан, в совершенстве владеющий *μῆτις* (хитрость), который пытается помочь людям и оказывается временно бессильным и «прикованным» к человеческому бытию — с присущими ему страданиями. Дионис у Еврипида — не менее коварный, но кроме того — возмущенный «горделивый бог», который является в обличье смертного и пытается осквернить и разоблачить саму природу человеческой справедливости — во имя божественного отмщения и власти, а также во имя приближения краха цивилизации.

Ницше отмечал, что Прометей — всего лишь маска, за которой скрывается Дионис [136](#). Быть может, в каком-то смысле Прометей и Дионис действительно могут вторить друг другу — как лиминальные герои/боги, — «иностранцы-резиденты» [137](#) в мире смертных — персонажи, маркирующие географические границы греческой вселенной. Брат Прометея, Атлант обременен ношей стража общемировых границ — ему суждено нести весь мир на собственных плечах. Сам же Дионис — странник, скитающийся меж Востоком и Западом, — транс-вестирующая [138](#) и транс-граничная сущность [139](#). Для греков он одновременно и чужак, и земляк, возвращающийся изгнанник, претендующий на то, что он — более местный, чем сами местные. Быть может, они могут и объединиться — с тем, чтобы сформировать два лика бога порогового пространства — Януса? [140](#) Тем не менее нас интересуют не столько сами персонажи, сколько их действия и сюжет, — действия Прометея противоположны действиям Диониса. Прометей желает сделать людей со-творцами их собственного бытия — и ему невольно приходится разделить с людьми страдания; Дионис же — обхаживает смертных, соблазняя их обещанием совместного божественного блаженства, что завершается озверением. Если обещание Прометея — это героизированная версия «слишком человеческого в человеке», то обещания Диониса — это сверхчеловеческое — с эффектом мгновенного удовлетворения. Прометей — хороший диссидент, но плохой политик, как отмечал Платон [141](#). Такой субъект не пришелся бы ко двору ни в древней бюрократии, ни в современной

бюрократии<sup>142</sup>. Дионис — раскрепоститель оргиастического культа, который становится мстительным деспотом. Иными словами, прометеевская *τέχνη* ведет к *обсуждению*, а дионисийские *μανία* обещает *освобождение*.<sup>143</sup>

Разумеется, взаимоотношения между *τέχνη* и *μανία* едва ли стоит сводить к формату агонистической бинарной оппозиции. Обе концепции связаны с амбивалентностью, проявления которой можно обнаружить в истории. Греческая концепция *τέχνη* возникла из противоречия с природой (*φύσις*) и случайностью (*τύχη*) и задействовала человеческое творчество и игру, а также искусство созидания (*ποίησις*). Понятие *Τέχνη* стало олицетворять как искусство, так и ремесло — теоретические и практические навыки, ставшие основой антиутилитарного (теоретического) и утилитарного (а также технологического) знания<sup>144</sup>. Платон — в своем стремлении дискредитировать как демократию (прекрасную и разнообразную, как женская мода, но преходящую и ведущую к деспотизму), так и поэзию (подражание подражанию) — полагал, что для политики утилитарные ремесла и медицинские техники ценнее искусства или воображения. В моем понимании, *τέχνη* вовсе не ограничивается банальностью технологического протеза либо фундаментальными техническими или технократическими знаниями. В значительной мере это фундамент искусства свободы, дающий горизонт значений — будь то: до и за пределами бинарной оппозиции между производственными и непроизводственными практиками, между *искусствами* во множественном числе и *искусством* в единственном числе. Искусства свободы во множественном числе — порождают воображаемую архитектуру пространства пограничной зоны, — в противовес обнесенной со всех сторон стенами границе.

Подобно *τέχνη*, *μανία* — понятие также обоюдоострое и означает одновременно как безумие, так и божественное вдохновение: в первом случае маниакальное преодоление границ разрушает цивилизационные формы, а во втором оно может сподвигать на приключения творчества и эксперименты, изобретение новых форм и игры. *Μανία* означает быть вне себя, не в своем уме, оставаться один на один с собственными демонами. Проблематика, значимая для нашего разбора, заключается в том, какой именно специфический тип сюжета является следствием трансцендентности Диониса или трансгрессии Прометея и способен ли он вернуться в русло общей для всех людей человечности. Иными словами, принципиально важно то, чем именно все завершается: будь то мифологическое *освобождение* от мирского удела<sup>145</sup> или его *осмысление*. Амбивалентность и взаимодействие *τέχνη* и *μανία* будут подвергаться исследованию на протяжении всей книги.

В моей версии мифа ключевые персонажи этого драматического произведения — мужчины-полубоги и посредники; однако когда речь заходит о простых смертных, то персонажи-женщины зачастую более ярко проявляют себя в борьбе за свободу, входя в столкновение как с теми, так и с другими. Женщины, даже несмотря на то что были в явном виде лишены политических прав, в том числе и в афинской демократии, все же входили в число зрителей трагического театра. В трагедиях персонажи-женщины нередко брали на себя существенный риск, экспериментируя с разнообразными системами правосудия (*Ηλέκτρα*, *Αντιγόνη*), жестоко исполненными «пародиями» ритуальных жертвоприношений (*Κλυταιμνήστρα*) или в области пророчества и предупреждения надвигающихся катастроф (*Κασσάνδρα*). Что же до героев *τέχνη* и *μανία*, то здесь существует парадоксальная связь между *μανία* вдохновения и *τέχνη* театрального творчества, которая является



вехой прометеевско-дионисийского художественного «сотворчества»: в своих сюжетах о свободе и освобождении они одновременно являются как актерами, так и авторами.

Что касается экспериментов в сфере свободы, то легендарные биографии самих авторов-трагиков вносят интригующий поворот в сложное положение Прометея и Диониса, в конфликт между *τέχνη* и *μανία*, а также во взаимоотношения между театром, политикой и религией. Эсхил появился на свет в 525 году до н. э. в Элевсине — том самом городе, где некогда зародился культ Деметры и где берут свое начало знаменитые элевсинские мистерии<sup>146</sup>. По легенде, Эсхил как-то раз уснул — после того как испил восхитительного местного вина — и во сне ему явился сам Дионис, вдохновляя поэта на сочинение стихов для торжества в его честь. Эсхил творчески истолковал свое сновидение и вместо участия в культовых празднествах преобразил увиденное в созданный им первый авторский театр. *Μανία* на его долю выпало хоть отбавляй — в его случае это было вовсе не безумие, а божественное вдохновение, которое он поставил на службу своему творчеству. Несмотря на это, эпитафия на надгробии Эсхила, быть может даже сочиненная им самим, прославляет его как гражданина и воина — участника битвы при Саламине, но не содержит упоминания о его литературной славе<sup>147</sup>. Эсхил знал законы биографического жанра своего времени.

Эсхил был свидетелем подъема афинской демократии и оставался ее почитателем. Тем не менее он был обвинен в нечестивом раскрытии иноземцам тайнств из обрядов своего родного города Элевсин — элевсинских мистерий. Обвинение могло быть политическим измышлением, и Эсхил был оправдан на том основании, что сам он не являлся «посвященным», иными словами, использовал элементы ритуальных действий для своего поэтического и трагического повествования, а не в религиозных или мистических целях. Легенда также гласит, что Эсхил встретил свою смерть на Сицилии, когда большой орел принял его лысину за камень и бросил на нее черепаху. Как ни странно, в этой легенде мы обнаруживаем отсылки к сюжету о Прометее: скалу и орла, — все так, будто смертный создатель первой литературной версии повествования о Прометее сам же пал жертвой прометеевского проклятия. И вопреки его эпитафии сегодня его помнят за его трагедии, а вовсе не за его ратные подвиги.

У Еврипида, как и у Эсхила, жизнь была полна легенд и отсылок к трагедиям. Он был рожден в день битвы при Саламине и большую часть своей жизни провел в пещере в Саламине — в основном читая и сочиняя драматические произведения. Будучи ребенком, Еврипид служил виночерпием в гильдии танцоров, выступавших на алтаре Аполлона, а позже, возможно, был жрецом Зевса. Он был знаком с величайшими мыслителями своего времени, и его превозносил Сократ. Как и Эсхил, он был предан суду за нечестивое поведение, в его случае — по обвинению Аристофана, консервативного комедиографа. Предположительно, Еврипид тоже использовал свои литературные навыки, чтобы доказать, что только его герои, но не он сам, обнаруживали наличие опасных воззрений. Еврипид нередко становился мишенью для насмешек и на склоне лет покинул Афины, чтобы поселиться в Македонии — при дворе царя Архелая<sup>148</sup>. Менее чем за полтора года его пребывания там произошел трагический инцидент — его будто бы приняли на охоте за добычу, — и драматург был разорван на части царскими гончими<sup>149</sup>. Легенда о смерти поэта напоминает эпизод гибели Пенфея в его трагедии «Вакханки» — также

разорванного на куски, как зверь. Кажется, что сюжеты трагедий мигрировали в жизнь — особенно когда речь идет о смерти тех первых авторов трагедий. И все же их произведения сохранились и дошли до нас, как и их легендарные жизнеописания, — первые эксперименты в сфере литературного творчества и жизни в условиях хрупкой демократии.

## ΤΕΣΧΝΗ: ПОМЫШЛЯЯ О СВОБОДЕ

В самом начале трагедии «*Прометей прикованный*» главный герой — титан — описывает страдания человека: «Они глаза имели, но не видели, / Не слышали, имея уши. Теням снов / Подобны были люди, весь свой долгий век / Ни в чем не смысля»[150](#). В любой дискуссии о свободе неизменно должно быть уделено внимание фактору рабства. В данном случае человечество само пребывает в состоянии рабства — почти без надежды на освобождение. В подобном положении люди не являются ни авторами, ни даже толкователями собственных снов, но лишь немощными объектами сновидений обиженного и неуверенного в себе олимпийского бога, обитающего в темных пещерах.

Важно, что Прометей приносит людям не *озарение*, а *пламя*. Огонь чрезвычайно нагружен культурной символикой, посредством которой входят в соприкосновение восточные и западные религии. Он дает свет, а также тепло, метаморфозы видимых образов и расширяет возможности в сфере приготовления пищи[151](#). Так почему же настолько опасно играть с огнем?

Похищение огня связано с ритуальными жертвоприношениями и взаимоотношениями между богами и людьми. В соответствии с пересказом Гесиода после войны между богами и титанами титан Прометей жаждет примирения с новыми хозяевами и предлагает свои услуги новому правителю Олимпа, Зевсу. Он принимает на себя роль медиума, посредничая между богами и людьми. Чтобы определить, что принадлежит Зевсу, а что — смертным, он играет в свою первую игру справедливости, спрятав две половины принесенного в жертву быка, одну — эффектно прикрытую жиром, а другую, судя по всему, внешне отталкивающую. Зевс, которому предстояло первым взять свою долю, выбирает привлекательную упаковку (быть может, это самый первый, но явно не последний случай соблазнения с помощью упаковки). Внутри он обнаруживает лишь белые кости быка, ароматные, но несъедобные. Отныне кости убитого животного должны были сжигаться на его алтаре, благоухать благовониями и становиться подношением богам. Людям, в свою очередь, досталась мясистая половина быка, содержащая его плоть и потроха — все нужное им для пропитания. Хотя это и кажется справедливым — ведь боги, питающиеся амброзией, не прослыли ценителями стейков, — Зевс чувствует, что Прометей обхитрил его, и отказывается делиться своим небесным огнем с людьми. Прометей, как праведный медиум, похищает немного божественного пламени, чтобы помочь людям приготовить свою часть быка[152](#).

Мы помним, что у Прометея (предусмотрительного) есть брат Эпиметей (думающий после), и Зевс сравнивает вероломный дар Прометея, оскверненную жертву, — со своим собственным коварным подарком — прекрасной Пандорой и ее заманчивым ящиком, или упаковкой. Ящик Пандоры тем не менее не отменяет свершения Прометея, о чем и свидетельствует греческая трагедия, которая отражает меняющееся толкование жертвоприношения[153](#). Из священного ритуала, который не требует оправдания, оно становится оспариваемым актом, результатом переговоров или даже переговоров и лицемерия. Жертвоприношение — это форма коммуникации между богами



и людьми, обмен дарами, который порой оказывается вероломным. Дух оскверненной жертвы идет по пятам трагедии, словно троянский конь.

В трагедии Эсхила Гермес выступает в роли «холопствующего» медиатора, а Прометей — освободительный и творческий. Он — вестник, который разделяет ответственность за передаваемое им послание. Или, скорее, Прометей обманывает отправителя вести (Зевса), становится соавтором послания (жертвы) и инструктирует его адресатов (людей), как распорядиться им наилучшим для них образом. В этом смысле Прометей, несомненно, примеряет на себя маску Диониса; он является распорядителем театрализованного действия, соавтором драмы договорных жертвоприношений, которые совершаются «за кулисами».

Выявление *агностического пространства* и отделение его от царства сакрального было необходимым условием возникновения полиса, который закладывает основу для оценки человеческой свободы. Взаимоотношения между религией и политикой яростно оспаривались людьми — от древности до современности. У древних греков границы политической сферы не совпадали с границами атеистического пространства, но история демонстрирует, что территория свободы открывается одновременно с десакрализацией ряда областей человеческого бытия, что и преобразует архитектуру человеческого пространства. Развитие греческой литературы показывает, как пространство ритуальных жертвоприношений начинает уступать место обмену дарами и дискуссиям между людьми на агоре, в театре и на симпозиуме. Проблема в том, что нам не хватает словарного запаса — достаточно богатого, чтобы обозначить градации светского, — своего рода серой зоны асимптотической десакрализации, которая никогда не бывает тотальной.

Так где же мы можем обнаружить архитектуру свободы в трагедии «*Прометей прикованный*»? Место действия — это «холопский камень», но все диалоги и монологи посвящены освобождению. Полис в явном виде не задействован в трагедии, но являет собой ее предполагаемую аудиторию. А зрителям театра напоминают экзотическую географию дополитического мира. Свобода здесь восходит к дискуссиям, к общим местам (*τόπος*) повествования, которые и обращают миф в литературу. Слово «свобода» ассоциируется в первую очередь с Зевсом, властелином молний: «Свободен только Зевс один», — заявляет хор. Свобода Зевса, свобода Олимпа, известна всем культурам, даже тем, в которых не существует понятия политических свобод. Это исключительный случай, — когда свобода является синонимом тирании, как представил бы это Оруэлл. Такая свобода не создает больше свободы, скорее она порабощает других. Чтобы пространство человеческой свободы обрело бытие, оно должно быть в полной мере разделено с другими. Прометей и Зевс несут различные толкования справедливости, власти и свободы. Прометей бросает вызов власти Зевса, называя его «горделивым богом». Необходимость более могущественна, чем сам Зевс. Три Мойры<sup>154</sup> плетут свои ткани человеческой судьбы за сценой. Прометей, однако не Спартак, который был предводителем восстания рабов, — он не изгой и не посторонний, а скорее представитель былой аристократии, говоря анахроническим языком. Более того, в искусстве обмана Прометей и Зевс стоят друг друга, только, в отличие от Зевса, Прометей использует дары хитрости и обольщения во имя справедливости. Прометей — своего рода благородный жулик, крадущий у богатых и могущественных. Свобода Прометея заключается в наполнении светом общественного пространства и общих навыках.

Действие в трагедии не является ни агонистическим, ни антагонистическим; речь скорее идет о признании и непризнании, об обдумывании различий и способах оценки выбора и действия. Прометей окружен разнообразными alter ego и двойниками, которые отражают некоторые аспекты его действий, судьбы или характера. Зевс — соперничающий законодатель (тиран), Гермес — соперник-посланник (ментальный холоп тирана), Ио (единственная героиня-человек во всем произведении) — жертва тиранической божественной мести. Если Прометей лишается самой главной свободы — свободы передвижения, то девушка Ио наказана предельной несвободой подневольного, непрерывного движения. Интересно, что *Βία* (Насилие) и *Κράτος* (Власть) персонифицированы, а свобода и память — нет. Сюжетная линия Прометея сама по себе заключается в том, что, по мере того как она разворачивается, фабула свободы преподносится всем остальным персонажам произведения, включая осмотнительный хор. «Что ж, время, стараясь, может научить всему», — говорит Прометей Гермесу (192). «Время» здесь — это не время бессмертных и не время смертных, а, быть может, это время рассказывать истории, время выбора, действий и пора литературных сказаний, которые обессмертили их, сделав ставку на пространство общей культуры. Прометей больше не «говорит загадками» и не пророчествует. Вместо этого он действует словно падший ангел, вступающий в пространство человеческого времени. Перефразируя слова Ханны Арендт, это время надежд (и не все из них слепые) и обещаний (не все из них пророческие), что и делает возможным существование общей открытости миру. Акт «осквернения» жертвы и похищения огня (который совершается за кулисами) являлся актом освобождения — воровства и дарования (*δῶρον*) одновременно. Инсценировка сюжета о последствиях этого акта, о страданиях от кары и бесконечном покаянии становится размышлением на тему искусства свободы.

Холопство в пьесе не связано ни с физическим принуждением, ни с ограничением передвижения. Не связано оно и с социальным статусом или историческим положением рабства. В трагедии единственный, кого называют «холопом», — это Гермес, потому что он действует по-холопски: «Но на твое холопство тяжкий жребий мой / Я променять, знай твердо, не согласен, нет», — говорит Прометей Гермесу, когда тот обвиняет его в безумии и отсутствии разума. Прометей защищает свое «безумие» как осознанный выбор и доблесть. Холопство — это не состояние, а форма действия и поведения; это — составная часть души Гермеса. Прометей физически несвободен и «в ярме беды томится», но все же свободен в своем выборе действий. Это не стоическая модель внутренней свободы, но скорее форма внутреннего самоосвобождения ради разделения свободы с другими и тем самым ее обретения. В трагедии Прометей — это заболевший лекарь, поработанный освободитель, но на этом его история не заканчивается. Прометей настаивает на своем варианте сюжета и переопределяет его условия и его идеальную версию: он желал бы убедить зрителей в том, что власть всех, ею наделенных, не должна быть эквивалентом «мерзких цепей», что иногда «безумие» и глупость (в чем его обвиняет Гермес) являются проявлением храбрости и здравомыслия, а сохранение *staus quo* — формой легитимации трусости. И что еще более важно, в конечном итоге трагедия повествует вовсе не об агонистической борьбе за власть, жестокости, боли и искуплении. По сути, сюжет о Прометее — это повествование о несправедливости. Быть может, есть своеобразная поэтическая справедливость в том, что трагедия «*Прометей освобождаемый*» не сохранилась<sup>155</sup>. Ведь именно отсутствие искупительной, дидактической или дающей чувство



очищения развязки в финале первой трагедии — есть то, что неизменно вдохновляло дискутировать о ней и создавать ее новые поэтические переложения.

Одна из наиболее известных версий принадлежит перу Гете, который переписал монолог Прометея, адресованный непосредственно Зевсу:

*Быть может, ты хотел,  
Чтоб я возненавидел жизнь,  
Бежал в пустыню оттого лишь,  
Что воплотил  
Не все свои мечты?  
Вот я — гляди! Я создаю людей,  
Леплю их  
По своему подобию,  
Чтобы они, как я, умели  
Страдать, и плакать,  
И радоваться, наслаждаясь жизнью,  
И презирать ничтожество твое,  
Подобно мне!*[156](#)

Не все мечты и чаяния сбываются, но это вовсе не означает, что мы должны прекратить мечтать и рассказывать истории. В XX столетии — в ответ на множество оптимистических и утопических версий прометеевского сюжета, в котором предвидение Прометея становится эквивалентом прогресса, — у нас найдутся притчи, которые бросают вызов выживанию самой памяти о Прометее.

Прометей и Дионис обрели много дополнительных масок за минувшие тысячелетия. Если Прометей в эпоху модерна превратился в Фауста — романтика, марксиста, героя произведений в духе социалистического реализма и модернистского художника — Пикассо, то Дионис превратился в орфического стихотворца, анархиста и авангардиста, обнажающего дух самой музыки радикализма. Оба имеют отношение к делегитимизации власти и конкурирующим претензиям на справедливость, безумию и мудрости, к жертвоприношениям и их осквернению.

## MANIA: ПОМЫШЛЯЯ ОБ ОСВОБОЖДЕНИИ И ТИРАНИИ

По мнению Ницше, Еврипид был великим мастером-трагедией, даже когда он убивал [157](#) этот жанр и представлял серьезную угрозу для «Эсхиловой трагедии» [158](#). Слово «драма» (от греческого глагола *δρᾶν/πράσσω*) означает и ритуал, и театр — действие в реальном мире и действие на подмостках [159](#). Одна из последних трагедий Еврипида, «Вакханки», в которой Дионис кроваво мстит и разрушает дворец Кадма, основателя Фив, показывает, что радикальные ритуалы освобождения могут полностью упразднить театр полиса, делая неактуальными все претензии к политическим свободам и справедливости. Иными словами, доведенная до логического предела *μανία* Диониса способна уничтожить *τέχνη* свободы и поставить под угрозу выживание самого жанра трагедии и поэтов-трагиков как таковых.

Главный герой трагедии «Вакханки» — сам Дионис, одновременно бог мистического культа и покровитель трагедии. Он — мастер маскировки, властолюбивый защитник обездоленных, хитрый и авторитарный князь оргиастического освобождения. Являясь в трагедии «Вакханки» одновременно

«персонажем» и «автором», он стоит за сюжетной линией непреднамеренной (оскверненной) жертвы внука Кадма — молодого и высокомерного правителя полиса, Пенфея. Священные табу в большинстве древних религий препятствовали личному контакту с божеством. Те, кто стал свидетелем появления божества и видел священные обряды, были обречены сгореть дотла, — этих несчастных охватывал не творческий огонь Прометея, а пламя божественной мести. Но как же зрителям трагедии Еврипида удалось встретиться лицом к лицу с Дионисом и не остаться ослепленными этим божественным видением? Быть может, театральная постановка делала зрителей менее восприимчивыми к воздействию культа Диониса или являлась инсценировкой неизбежного возвращения к религиозной автократии? Чем же чреватые возвращение к множественным *μανία* освобождения и запоздалая ресакрализация агностического пространства свободы?

Пенфей бросает вызов «горделивому богу», а также вершителям его оргиастического культа и меркантильным последователям. «Видно, снова хочешь, / Вводя к фиванцам бога, погадать / По птицам и за жертвы взять деньжонок!» — спрашивает он местного слепого прорицателя Тиресия (165)[160](#). Дионис у Еврипида не наделен и малой толикой романтического или революционного очарования. Он — обиженная и неумолимая авторитарная личность, которая, подобно смертным, не может контролировать собственные эмоции. Он далеко не Дионис-Либер, культы которого появятся в более позднюю эпоху эллинизма и будут существовать на протяжении всего периода Римской империи, превратившись в отверженное верование рабов, изгнанников и обездоленных — всех тех, лишенных надежды и, следовательно, готовых принять на веру обещания обретения благоденствия в потустороннем мире. Сама трагедия Еврипида интерпретировалась по-разному, порой как вынужденное религиозное обращение изгнанного и разочарованного драматурга и принятие им божественной справедливости, а иногда и как серьезное предупреждение, выявляющее хрупкость любого цивилизованного порядка.

По словам теоретика политической науки Питера Юбена[161](#), «кара, наложенная Дионисом на дом Кадма, — это крах акта цивилизации». Обращая Кадма в змеиное отродье, бог обращает вспять акт цивилизации, так как фундаментальным событием при основании города Фивы является убийство чудовищного змея[162](#). Божество, таким образом, не только выбивает из-под ног почву — основу, на которой зиждется город, но и лишает Кадма последнего, что у него осталось: видимых признаков великих дел, репутации и идентичности. Отрицая саму возможность существования нетленной славы (*κλέος ἄφθιτον*), Дионис отвергает идею открытого миру бессмертия, которая была стимулом движения к мудрости. Крах дома Кадма — это крах Фив, крах героизма и «разобщенность самой цивилизации»[163](#).

В драматургии Еврипида сделана ставка на амбивалентность *μανία* — безумие и божественное вдохновение, а также на конфликт между свободой и освобождением, человеческой и божественной справедливостью, *ἦθος* и *δαίμων* в человеке. Фигура Диониса в трагедии «Вакханки» взывает к исследованию границ, но, кроме того, бросает вызов самому культу порогового пространства.

Исторические и географические аспекты происхождения Диониса доподлинно неизвестны. Он долгое время считался чужим божеством, чей культ мистического психического освобождения подорвал гражданскую религию греческого полиса. Дионис утверждал, что он — дитя самого Зевса, и, скорее



всего, он и был тем самым богом, — с двойным именем, написанным через дефис, — иностранцем-резидентом в греческом Пантеоне богов. Согласно одному из мифов о его происхождении, Семела, дочь Кадма, правителя Фив, очаровала ненасытного Зевса, — и он, чтобы избежать гнева Геры, под видом простого смертного, каждую ночь оставался с ней. Подобно Психее, Семела хотела увидеть своего божественного возлюбленного и дорого заплатила за это. Она взглянула на Зевса и дитя «на свет безвременно явила, / Поражена Зевесовым огнем» (155), — так описывает это Еврипид. В очередной раз тяга к раскрытию подлинного лица своего божества или собственного возлюбленного ведет лишь к драматическому краху. Семела понесла будущего Диониса, но нарушила фундаментальное табу, — представ перед божеством и узрев его, она была сожжена дотла. Когда тело ее сгорело, Зевс поднял свое еще не рожденное дитя, надрезал собственное бедро и использовал его в качестве женского чрева. Таким образом, Дионис был «дважды рожден» (мифологический образ Зевса пропитан грезами о мужской симпатической беременности — комплексе «зависти к матке»[164](#) [165](#)). После появления на свет Дионис отправляется в изгнание — во Фракию, а затем в Лидию, в степи Персии и в богатую Аравию, где он и основал свою *θίασος* (группы посвященных, культовые сообщества) — божественную свиту вакханок[166](#).

Дионис описывался в мифологии как амбивалентное божество и повелитель *μανία* в двойном значении — как недуга и как божественного вдохновения. Мистический опыт Диониса не интегрирует людей в социальную жизнь полиса, а напротив — переносит их за пределы наличного бытия — в пространство экстатического состояния. В трагедии «*Вакханки*» перед нами предстает город Фивы, захваченный странствующими азиатскими девами — последовательницами культа Диониса. Они живут в лесах, приручают диких зверей, поют и танцуют на периферии цивилизованного пространства. Они не стремятся к мирскому бессмертию посредством погони за мужественной славой и гражданскими добродетелями. Они не стремятся обладать, но готовы отдаться одержимости самим богом и принадлежать ему любой ценой. Общественная свобода и материальные блага бледнеют на фоне развращающего самозабвения оргиастического культа Диониса[167](#).

На первый взгляд кажется, что в трагедии «*Вакханки*» основной конфликт разгорается между богом Дионисом и Пенфеем — правителем полиса: они представляют две разные формы владычества — мистическую и политическую. Пенфей на самом деле был двоюродным братом Диониса — сыном Агавы, сестры Семелы, которая скептически относилась к божественной природе возлюбленного своей сестры. Пенфей — мужественный молодой грек, не обладающий особым талантом или воображением, но твердо верящий в рациональность политических институтов. По словам Пенфея, Дионис приходит в Фивы словно «какой-то чародей <...> Вся в золотистых кудрях голова / И ароматных, сам с лица румяный <...> обманщик»; таким образом, Дионис в глазах Пенфея предстает в роли божества, сеющего эпидемию, — это бог, который разносит вирус антисоциальной *μανία* по владениям правителя. Даже мать Пенфея, Агава, не имеет иммунитета против мощного влечения к оргиастическому культу.

Проблема заключается в том, что у *μανία* в пьесе отсутствует явно выраженная противоположность — нет героя-антагониста. Гражданское мужество, житейская мудрость, практический разум, любовь — все эти добродетели и человеческие эмоции в тот или иной момент раскрывают свою

маниакальную изнанку<sup>168</sup>. Пенфей и Дионис являются двоюродными братьями в целом ряде аспектов, а не только в смысле обыкновенного родства; они признают хитрость и слабость друг друга. Их встреча — это взаимный обмен дарами и угрозами. Хор и старейшины Фив — Кадм, Тиресий, Корифей — утверждают, что и самого Пенфея одолевает *μανία*высокомерия, не позволяющая ему признать легитимность Диониса. Дионис, в свою очередь, использует логические доводы и убеждения, чтобы заманить Пенфея в расставленную им ловушку. Он находит ахиллесову пяту правителя — юношеское любопытство. Дионис уговаривает Пенфея подняться в горы и своими глазами увидеть его таинственные мистерии, где собственная мать Пенфея, Агава, также исполняет ритуалы поклонения — вместе с другими вакханками. Его аргументы — скорее политические, а не религиозные, обещающие политическое примирение и окончание гражданской войны и кровопролития в Фивах. Цена этого политического перемирия — переодевание. Однажды Пенфей высмеял женоподобные манеры Диониса и попытался обрезать его золотистые кудри; теперь же ему самому предстоит надеть парик и скрыть свою мужскую внешность, чтобы присоединиться к женщинам-вакханкам.

Под властью безграничного любопытства и самоуверенности, Пенфей следует за Дионисом в горы и, расположившись среди ветвей деревьев, умудряется подслушать тайную жизнь женщин Фив. Однако невозможно просто подсматривать за оргиастическими мистериями, не став их соучастником или, что еще страшнее, объектом жертвоприношения. Находясь в состоянии экстатического аффекта, мать Пенфея принимает его за дикого зверя — и жестоко убивает собственного сына. Пенфей оказывается на коленях своей матери, возвращаясь в лоно Земли.

В заключительном эпизоде пьесы мы переносимся из пустоши в самое сердце полиса; Агава встречается со своим отцом Кадмом, который восстанавливает ясность ее рассудка и предотвращает последствия ее одержимости оргиастическим культом. «Осознание» преисполнено сверхъестественным ужасом: она охотилась на своего собственного сына. Более того, ее деяние не принимается Дионисом в качестве искупительной жертвы, соответствующей ритуалам его культа: он молодой и неумолимый бог. *Μανία* Агавы — не посвящение, а божественная кара. Она объявлена «нечестивой», а ритуала очищения нет. Ее жертва не может даже искупить богохульство ее семьи, что делает ее дважды проклятой — изгнанной из общины вакханок, а также из новых Фив, которыми теперь правит Дионис. Дионису мало признания в собственной общине посвященных — *θείας* преданных вакханок; он хочет, чтобы его признали в полисе, который он клянется ресакрализовать любой ценой. Дионис — коварный «дирижер» «нечестивого» заклания Пенфея его матерью Агавой. И все же он не принимает этот акт в качестве искупительного жертвоприношения — из-за его нечестивости, превращая поступок женщины в кощунственное богохульство — непризнание божества, и он жестоко мстит городу. «Пенфей сам становится носителем городской скверны, символическим фармакосом (одновременно отравой и лекарством), казненным в результате исполнения того самого обряда побивания камнями, которым он осмелился грозить якобы оскверняющему город божеству»<sup>169</sup>. Подобное смешение понятий — охоты и человеческих жертвоприношений — ставит под угрозу цивилизационные культурные коды и различия.



Осквернение жертвоприношения в случае Прометея и Диониса функционирует по-разному. Прометей обманывает Зевса — не ради собственной выгоды, а для расширения пространства свободы. Дионис подстраивает чудовищное убийство в качестве акта мести, чтобы повергнуть в ужас полис. Непреднамеренное убийство Агавой собственного сына становится жестокой и кровавой пародией на ритуал жертвоприношения, плоды которого само божество отказывается принять. Подобно тому как было осквернено совершенное ей жертвоприношение, оказывается оскверненным и сам катарсис трагедии, который остается незавершенным, что не дает зрителям пережить чувство утешительного освобождения от собственных страхов и эмоций. В образах обоих героев — как Диониса, так и Пенфея — присутствует определенная доля чувства запоздалости<sup>170</sup>; один из них — это снизошедшее в мир новое божество в ореоле, созданном служителями культа — его последователями-неофитами, другой же — бледная копия греческого демократического правителя — человек, жаждущий власти, но ставший откровенной посредственностью. Если в *«Прометее прикованном»* герой-титан стремился наделить людей навыками и слепой надеждой, то в трагедии *«Вакханки»* люди запоздало осознают, что они — всего лишь «смертные». Как говорит Кадм: «Нет, презирать богов не мне — я смертен». Тиресий поддерживает его: «Да, перед богом тщетно нам мудрить».

По существу, в трагедии *«Вакханки»* второстепенные персонажи представляют даже больший интерес. Старейшины, Тиресий и Кадм, тоже маскируются, но делают это без оргиастических чаяний. Их маскировка — скорее формальность — для проформы, на тот случай, если Дионис в действительности окажется божеством. Они на самом деле не верят в него, но и не имеют достаточно смелости для откровенного неверия или веры во что-либо, если уж на то пошло. В этом вся соль цинического разума<sup>171</sup>, присутствие которого характерно для поздних трагедий. Их фатализм — это лишь механизм психологической защиты, а вовсе не глубинное космическое знание. В конечном счете разум персонажей продолжает оставаться прагматическим. Кадм советует Пенфею: «Ну, хорошо, пусть он не бог, все ж богом / Признай его, Пенфей: ведь в этой лжи / Семеле честь, в ней слава роду Кадма!»<sup>172</sup> Вместо того чтобы отдаться на волю оргиастическому началу, они обращаются к оппортунизму, преподнося нам ранние образчики того, как «мудрецы» выживают при тиранических режимах, а также в эпохи религиозного или политического фундаментализма, — убеждая себя в том, что одни фикции являются более подобающими (и более удобными) с точки зрения выживания, чем другие.

Как и трагедия *«Прометей прикованный»*, *«Вакханки»* — это пьеса о жертвоприношении, маскировке и делегитимации власти. Согласно греческой концепции, человеческое создание трактовалось как существующее в напряженности между *ἦθος* (характером) и *δαίμων* (душой, внутренним демоном); они находятся в состоянии конфликта, но вместе с тем, как ни странно, являются друг по отношению к другу двойниками. Как сказал Гераклит, характер человека — есть его *δαίμων*. «Для того чтобы возникло произведение в жанре трагедии, его текст должен одновременно подразумевать две вещи: то, что человек именует демоном, — есть не что иное, как его собственный характер, и, с другой стороны, то, что человек именует своим характером, на деле — есть не что иное, как настоящий демон»<sup>173</sup>. Само по себе прилагательное *прометеевское* отсылает нас к духу солидарной ответственности за поступки человека, несмотря на всю боль и борьбу, сопутствующие таким

поступкам, в то время как *дионисийское*<sup>174</sup> — подразумевает то, что человек отдается собственному *δαίμων*, наслаждаясь процессом, — сколь бы кратковременным он ни был.

Ницше, возможно, был прав, утверждая, что Еврипид, совершив ритуальное убийство трагедии, стал ранним предшественником современной литературы<sup>175</sup>. В его пьесе нет по-настоящему трагических персонажей: Дионис и Пенфей предстают в виде пародий на самих себя или второсортных подделок; Кадм подобен осторожному флюберовскому буржуа *avant la lettre* или протагонисту в психологическом сюжете о выживании в условиях авторитаризма у Чеслава Милоша<sup>176</sup>. Здесь не осталось места ни для общих гражданских идеалов, ни для пассионарности, — лишь прагматический психологизм и предельная одержимость, которые ведут к религиозной и психологической драме, — за пределы искусства политики — в античной трактовке этого понятия.

В интерпретации французского классициста Жана-Пьера Вернана<sup>177</sup>, трагедия «*Вакханки*» демонстрирует, что полис не способен защититься от своего мистического «хтонического царства» и вместо этого вынужден его признать. Но пьеса вовсе не заканчивается добровольным признанием, а скорее — повторной насильственной ресакрализацией полиса. Это уже не дионисийский дух музыки, не освободительный потенциал оргиастического культа или бегства от времени, а покорение полиса. Его цель — месть, а не справедливость. Дионис в трагедии «*Вакханки*» не обличен ни щедростью, ни воображением; не является он ни гедонистическим философом, ни радостным Паном, ностальгирующим по утраченной Аркадии. Чувство радости или даже обыкновенного юмора ему чуждо. Он также не похож ни на карнавального шута, ни на забавляющегося художника. Дионис у Еврипида — это слишком человеческое в человеке, — в сугубо ницшеанской трактовке. Пожилой трагик подтверждает свою власть над театральными подмостками; в мире его драматургии Дионис, который, как представлялось, был полноправным церемониймейстером, продолжает оставаться под гнетом собственной обиды и прочих жестоких эмоций. В конце концов, Дионис здесь — всего лишь персонаж, которому на самом деле не хватает характера (в том смысле, который греки вкладывали в понятие *ἦθος*). Является ли в действительности сам Дионис божеством (*δαίμων αὐτός*), или он — лишь самозванец, одержимый собственными непризнанными *δαίμων*? Трагедия допускает оба этих варианта. Не обладая такой силы *ἦθος*, который бы позволил ему возобладать над самой формой трагедии, Дионис отдается власти собственных *δαίμων*.

В конечном итоге этот кинжал является обоюдоострым; жители полиса ставят под угрозу собственную систему правосудия, отбрасывая прочь все маргинальное, экстатическое и недисциплинированное. Но как только мистический церемониймейстер овладевает полисом, он также утрачивает свой соблазнительный шарм освободителя — и готовится стать тираном худшего толка. То, что поначалу воспринимается как радикальное освобождение, в конце концов оказывается радикальной формой авторитаризма. Вместо Диониса Либера мы получаем Диониса Рекса, который уничтожает последние остатки хрупкой памяти о былой политической свободе. Столкновение с освободителем лицом к лицу и поклонение ему как богу может привести к полному разрушению всех фундаментальных основ политического устройства.

Еврипид зорко надзирает за тем, как его протагонист дирижирует кровавыми жертвоприношениями и возникающим в результате эффектом оскверненного



катарсиса, оставляя своих зрителей в состоянии трепета и наводящей на размышления неопределенности. Единственный дионисийский ритуал, который он спасает, — это сам ритуал трагедии; он добивается эффекта радикальной жестокости, но в то же время, избегая его прямой визуализации, сохраняет хрупкую архитектуру трагической формы.

С точки зрения Питера Юбена, в основе трагедии как жанра лежит коллизия между приобщенностью и разобщенностью. К этому можно добавить, что еще и между разобщенностью и приобщением к памяти<sup>178</sup>. Быть может, Дионис и был богом забвения, но Еврипид, трагик, заставляет нас приобщиться к памяти о том, что оставлено в забвении, — и извлечь из этого определенные уроки.

## КАТАРСИС: СВОБОДА ИЛИ ОСВОБОЖДЕНИЕ?

Итак, *каким* образом трагедия преподносит нам эти уроки? Разделяем ли мы ее *μανία* или ее *τέχνη* или же мы, как ее отдаленный во времени зритель, воспроизводим более «цивилизованную» версию насильственного жертвоприношения — посредством катарсиса?

Яков Бернайс<sup>179</sup>, дядя Зигмунда Фрейда, говорил, что слово «катарсис» является «напыщенным выражением, которое образованный человек всегда имеет под рукой, но при этом ни один из думающих людей не будет точно знать, что это слово в действительности означает». По правде говоря, в трактате Аристотеля «*Поэтика*» есть лишь единственное упоминание о катарсисе — в несколько топорно звучащем на оригинальном греческом языке пассаже: «Трагедия есть воспроизведение действия серьезного и законченного, имеющего определенный объем, речью украшенной, различными ее видами отдельно в различных частях, — воспроизведение действием, а не рассказом, совершающее посредством сострадания и страха очищение [κάθαρσις] подобных чувств»<sup>180</sup>. Теория катарсиса, которую в своем трактате «*Политика*» Аристотель также обещает изложить, не преподносится нам и в его «*Поэтике*». Если, конечно, подобно его сочинению о комедии, трактат Аристотеля о катарсисе не был затерян в Вавилонской библиотеке<sup>181</sup> под управлением Хорхе Луиса Борхеса и в театрализованной постановке Умберто Эко.

С этимологической точки зрения слово «катарсис» восходит к очищению и, судя по всему, совмещает в себе театр, гигиену и ритуал. Катарсис можно рассматривать как форму «гомеопатии» — освобождение от агрессивных эмоций. И все же на протяжении веков он продолжает оставаться таинственным концептом, в котором ничто не может считаться само собой разумеющимся — ни подлинное содержание «страха и жалости», ни его функциональное значение для аудитории. Были и те, кто, подобно святому Августину, ставил языческий катарсис на службу христианству и видел в сочувственной жалости приятный путь к искуплению. Другие же, такие как Дэвид Юм, сопротивлялись погружению аристотелевой «*Поэтики*» в христианскую этику и утверждали, что если бы нам нравилось испытывать сочувственную жалость, то лечебница была бы предпочтительнее бального зала. Юм был убежден в существовании парадокса трагедии, который обращает агрессивные эмоции в форму эмоциональной мудрости и спокойного эстетического чувства<sup>182</sup>. Немецкий философ и драматург Готхольд Эфраим Лессинг<sup>183</sup> усматривал в трагическом катарсисе род посредничества между общественными и личными чувствами; через аффектацию достигается моральная эмоция, которая смягчает пассионарный опыт посредством рефлексии и умеренности и одновременно с этим делает общественную мораль более мудрой и творческой.

Позже, в XIX и XX веках, можно выделить тех, кто верил в важность преобразования агрессивных эмоций в эстетический опыт, и тех, кто хотел исцелять и психологизировать «страх и жалость» подобно недугу. Бернайс поставил катарсис на службу медицине, разглядев в нем лекарство от истерии и иных форм невроза. В популярной культуре катарсис был преобразован в формулу жанра для быстрого эмоционального исцеления, а в политической пропаганде — обрел форму манипуляции ради высшего блага. С другой стороны, Лев Выготский, русский теоретик психологии искусства и соратник критиков и поэтов школы формального метода, предложил радикальную трактовку катарсиса — как антагонизма между формой и содержанием, лежащего в основе литературы и искусства. Эти «мучительные и неприятные аффекты подвергаются некоторому разряду» и обращаются в форму эмоциональной мудрости, игры, терпимости и удовольствия<sup>184</sup>.

Но история катарсиса не ограничивается загадкой конкурирующих трактовок. Современная филологическая наука приняла фантастический детективный оборот. В 1954 году в Скопье, в то время — части территории Югославии, вождем которой тогда был Тито, выдающийся филолог-классик М. Д. Петрушевски<sup>185</sup> выдвинул тезис о том, что Аристотель и вовсе не использовал слово «катарсис» в определении трагедии в «Поэтике». Это смелое, но тщательно аргументированное толкование не получило значительного резонанса в современной науке, быть может, из-за эксцентричного статуса места, где данная работа была опубликована, или провинциализма классических научно-исследовательских «центров». Идея заключается в том, что подлинная формулировка в определении — это не *καθάρσις* («очищение чувств»), а *πράγματος σύντασις* («объединяющее действие»)<sup>186</sup>. Таким образом, эта строка у Аристотеля стала бы более элегантно и грамматически корректной, что переносило бы акцент на роль искусства трагической композиции, которая «посредством действия приобщает к жалости и страху». Катарсис как очищение был, по мнению Петрушевски, сферой музыки, но не трагедии.

Неужели катарсис — это опечатка или проявление гиперкорректности<sup>187</sup> чрезмерно усидчивого переписчика, который попытался скрыть «трагический изъян» в тексте Аристотеля?

Верна ли данная теория или нет — я не могу судить. Вовсе не удивительно, что подобная гипотеза об усидчивом переписчике-цензоре и вымарывании рационального искусства композиции (ради зрительских страстей) возникла именно в бывшей Югославии. На мой взгляд, трактовка «Поэтики» Аристотеля как палимпсеста заставляет основательно задуматься, ведь эмоциональная реакция вполне может сочетаться с искусством композиции. В жанре трагедии избавление является объектом пристального анализа, а маниакальное освобождение становится одним из сюжетных поворотов, что выявляет всю опасность неотрефлексированного воодушевления. В конечном счете архитектура свободы, очерченная контурами искусства трагедии, зиждется на этом фантастическом палимпсесте *καθάρσις/σύντασις* — на сосуществовании эмоционального очищения и композиционной игры, которая не затушевывает жестокости и жертвы, но преобразует их в элементы неоднозначного пространства повествования.

Теперь я хотела бы перенести наши рассуждения о *τέχνη μανία* театра в XX столетие и расширить их с помощью трех неконвенциональных трагических экспериментов, поставленных Аби Варбургом, Францем Кафкой и Осипом Мандельштамом. Каждый из них переносит обсуждение Прометея



и Диониса в пространство другого жанра: у Варбурга это критическое повествование о путешествии к поселениям индейцев в Нью-Мексико (составленное и поданное в формате терапевтической лекции), у Кафки — притча о Прометее Забытом (оставляющем на скале воспоминания), а у Осипа Мандельштама — три стихотворения о театре Эсхила и трагедии выживания в сталинское время. «Трагедий не вернуть», — писал Мандельштам, но каждый из этих экспериментов демонстрирует любопытную стойкость трагического императива и мечту о другом пространстве театра в альтернативном бытии эпохи модерна.

## ВАРБУРГ, ИЛИ АРХИТЕКТУРА ОСВОБОЖДЕНИЯ

Освобождение от кровавых жертвоприношений как сокровенного идеала очищения пронизывает историю развития религии с Востока на Запад. Змеи принимают участие в этом процессе религиозной сублимации.

*Аби Варбург*

Историк эпохи Возрождения и античного язычества, а также антрополог-экспериментатор Аби Варбург (1866–1929) полагал, что змей и обширная история его иконологии [188](#) заслуживают отдельной страницы в философии «как будто». «Как будто» в данном случае представляет собой третий способ мышления и воображения на пути в направлении модерна, который обходит стороной противостояние между прогрессом и ностальгией. Точнее, если здесь и присутствует ностальгия, то она пронизана стремлением к примитивным формам — как к чему-то равноудаленному как от очищения, так и от насилия. Если в это и вписывается некая вера в прогресс, то в такой, который определяется вовсе не как торжество технологической рациональности, а как творческая организация хаоса и человеческого достоинства.

Эксперимент, который Варбург ставит в собственной жизни и в своих размышлениях, связан с ритуалом змеиного танца — и получает продолжение в рассуждениях об архитектуре свободы в межкультурном контексте. В период личностного кризиса Варбург рефлексировал на тему собственной духовной и интеллектуальной биографии — на перекрестке между Востоком и Западом: Когда я оглядываюсь назад на свой жизненный путь, мне кажется, что мое призвание заключалось в том, чтобы служить культурному водоразделу [Wetterscheide] сейсмографом душ. Оказавшись, с самого своего появления на свет, посредине между Востоком и Западом, будучи движимым силой избирательного сродства с Италией, где в пятнадцатом столетии соединение языческой древности и христианского Возрождения обернулось возникновением принципиально новой культурной личности, я был просто обязан совершить путешествие в Америку, под властью внеличных причин, с тем чтобы познать там жизнь в ее полюсном напряжении между языческими, инстинктивными силами природы и организованным интеллектом [189](#). «Сейсмограф душ» — это творческий инструмент альтернативной техники. Пространство Варбурга — это «средина» и «водораздел», но не линия, а скорее зигзаг и интерактивная граница. Варбург не идентифицирует себя с группой «других», а скорее видит себя в роли двойственного чужака в доминирующей культуре, а также в немецко-еврейской общине; будучи остранным от нее, но вместе с тем оставаясь интегрированным в свою собственную религиозную и культурную традицию, он так и не был до конца принят представителями немецкой академической среды.

В 1923 году Варбург боролся с психическим заболеванием, пребывая в психиатрической лечебнице в Кройцлингене под надзором психиатра-

экзистенциалиста доктора Людвига Бинсвангера<sup>190</sup>. В тот период Бинсвангер как раз находился в поиске комплексного понимания человеческой субъективности — за пределами биологически заданных инстинктов — и изучал разнообразные феноменологические и художественные подходы к «самореализации»<sup>191</sup>. Он предложил своему пациенту Варбургу заключить с ним любопытный контракт, пообещав выписать его из больницы, если тот составит и прочтет научную лекцию — на тему по своему выбору. Варбург решил поразмышлять о змеиных ритуалах коренных американских индейцев из региона Пуэбло и об их обряде «освобождения от кровавого жертвоприношения», который устанавливает неожиданные связи «между Афинами и Ораиби»<sup>192</sup>, а также между «примитивными народами» и эпохой модерна. Он обратился к воспоминаниям о своем путешествии в места обитания коренных американцев на юго-западе, совершенном почти тридцать лет назад, когда ему довелось перенести дионисийские *μανία* и прометеевскую *τέχνη* в абсолютно иные координаты пространства и времени — в поисках личного, а также «внеличностного» катарсиса на нейтральной территории между разными культурами<sup>193</sup>. Как мы увидим, в его анализе *μανία* и *τέχνη* уже не являются трагически несоизмеримыми, а скорее со-присутствуют и синхронизируются в этом специфическом промежуточном пространстве, созданном посредством публичного представления.

Центральное место в исследовании Варбурга занимает символическое изображение змеи — в рисунках, архитектуре и ритуалах. Если другие писатели и антропологи эпохи модерна стремились сосредоточить свое внимание на более жестокой культуре ацтеков, которые практиковали кровавые жертвоприношения, то Варбург был очарован переходом коренных народов к языку посредничества и символизации, который являет собой альтернативу насилию. Лекция сопровождалась несколькими синхронными путешествиями — вовнутрь и вовне — сквозь время и пространство, посредством языка и образов, движения и эмоций, расчерчивая новую змеиную архитектуру посредничества между различными мультикультурными демонами. Варбург разработал собственную версию пылкого или даже «пафо-» мышления, восходящего к античной Греции и согласующегося с иконологией пафоса, — т. е. динамической кристаллизации эмоций и ритуалов. Чтение лекции стало для Варбурга своеобразным избавлением от психических страданий и открытием пути к широкому пересмотру связей между Востоком и Западом. Однако освобождение в этом случае — не экстаз отождествления и не изгнание, а признание «одухотворяющего дистанцирования»<sup>194</sup> и пространства рефлексии (*Denkraum*<sup>195</sup>), в котором может возникнуть своеобразная версия свободы. В своем дневнике того периода Варбург использует слово «катарсис», но о каком именно катарсисе он говорит — об изгнании *δαίμων* или о танце с ними в организованной творческой композиции? Геометрическая фигура, соответствующая этому гомеопатическому мимесису, — зигзаг; образ действия — языческий змеиный танец, воплощение в архитектуре — ступенчатая крыша-лестница дома-мира. Но чтобы продемонстрировать все это, я расскажу историю Варбурга с самого начала.

В 1895 году молодой Аби Варбург покинул Флоренцию, чтобы посетить семейную свадьбу в Нью-Йорке<sup>196</sup>. Разочарованный «позолоченной модерновостью», которую он там обнаружил, Варбург отправился на юго-запад США, минуя утесы Меса-Верде, которые он назвал «Американскими



Помпеями». Затем в 1896 году он продолжил свое путешествие в Нью-Мексико и Аризону, где посетил племена пуэбло в Сан-Хуане, Лагуне, Акоме и Удефонсо, встретился со старейшинами племени, посмотрел на их ритуальные танцы и поработал со школьниками хопи. Затем он провел творческие эксперименты с детьми, попросив детей хопи нарисовать иллюстрации для своего рассказа и пояснить их. Ему было интересно увидеть, как дети изобразят грозу и молнию и будут ли они использовать традиционные для хопи змеиные символы, обозначающие божество погоды — в виде зигзагов и стрел — или же они изобразят натуралистические по виду образы. К его удивлению, под влиянием американского общественного образования, двенадцать из четырнадцати детей, принявших участие в эксперименте с рисунками, изобразили молнию «реалистично», в то время как лишь двое нарисовали змеиные знаки. Более того, наблюдая за ритуальными танцами, Варбург пришел к выводу, что культура коренных американцев из региона Пуэбло демонстрирует «развитие от инстинктивно-магического сближения к одухотворяющему дистанцированию»<sup>197</sup>.

Синхронизация мифологического и логического аспектов позволяет создать символическое промежуточное пространство и исследовать «иконологию интервала» — одно из наиболее интересных научных открытий Варбурга. Некоторые из зарубежных этнографов предпринимали ностальгические попытки реконструировать традиции коренного населения, Варбург же не стремился сберечь чистоту обычаев американских аборигенов, скорее он подтвердил их гибридную (или, по его словам, «шизоидную») природу. По его мнению, необходимо сохранить не только «мифологическую душу» коренных американцев, но и их особый способ организации хаоса в мире природы посредством «одухотворяющего дистанцирования» от жестокости, которое открывает альтернативный путь к достижению человеческого достоинства. В ритуалах индейцев народностей хопи и вальпи Варбург усматривает элементы греческой трагедии. Их общим топосом является тема избавления, с той разницей, что ритуалы коренных американцев соответствуют символическим сюжетам, а не сюжетным перипетиям. Путь в направлении достоинства приводит их не к формированию политических институтов, в западном смысле слова, а к установлению избирательного сродства между человеческим, животным и божественным началами посредством символических практик и создания общего пространства.



**Рис. 5.** Рисунок Клео Юрино, изображающий змея и «дом-мир» индейцев пуэбло с примечаниями Аби Варбурга. Фото: The Warburg Institute

В основе мировоззрения коренных американцев племен хопи и вальпи лежит архитектура «дома-мира», которая одновременно является космологической концепцией и прагматической основой архитектуры их жилищ. Варбург отмечал, что ступенчатая крыша и диагональные (а не перпендикулярные) лестницы домов хопи, которые можно обнаружить как в гражданской архитектуре хопи, так и в их сакральных и ритуальных рисунках, все еще напоминают об источнике происхождения этих сооружений — деревьях, кроме того — и те и другие вторят зигзагообразному принципу передвижения змеи.

Дом-мир — менее пессимистическая альтернатива Вавилонской башне. Это не руина, а скорее фрагмент — пространство надежды и чуда. Дом-мир выглядит как перевернутый амфитеатр, из которого человеку открывается доступ к созерцанию космоса. Диагональные лестницы вторят линии движения змеи — зигзагу: это ни строго вертикальное, ни горизонтальное движение, предполагающее посредничество и открытость взамен тотальной трансцендентности. Если легенда о Вавилонской башне гласит о притязании на связь с Богом и последующем крахе всеобщего языка, то дом-мир с его зигзагообразными формами открывается в пространство иероглифического посредничества между словом и изображением. Оно не строится ни на противостоянии между ними, ни на запрете каких-либо изображений; различные способы репрезентации пребывают в данном случае не в агонистических, а скорее в сочувственных взаимоотношениях.

Собственные фотоснимки Варбурга, посвященные архитектуре дома-мира, весьма примечательны тем, что они отличаются от принятых в этнографии стандартов фотофиксации — прежде всего своими странными, нецентрированными композициями и обилием теней (рис. 6–7). Они напоминают работы фотографов начала XX столетия, в особенности Жака Анри Лартига и Эжена Атже<sup>198</sup>; на них схвачены образы движения и быстротечности времени, они отмечены модернистской чувственностью. Мы смотрим на одну из фотокарточек и узнаем образ дома-мира в простейшей хижине, сконструированной из деревьев, расположенной на заднем плане снимка; на переднем плане от фотографа убегает собака — так, будто она стремится укрыться в прохладе длинных предвечерних теней. Три сделанных Варбургом фотоснимка навязчиво не дают нам покоя обилием пустых пространств, которые зачастую располагаются на переднем плане изображения: покрытый трещинами темный фон стены храма, который зрительно разделяет зигзагообразную роспись дома-мира и лица женщин-хопи, игра теней под сенью святилища. Здесь они не маркируют меланхолию, но становятся пространством рефлексии, в котором признаются достоинства и различия, а также частью общего пространства модерна, — что и фиксируют сами фотографические карточки. Варбург добавляет собственные образы к снимкам коренных американцев, становясь соавтором их репрезентации дома-мира.





**Рис. 6.** Акома. Ступенчатая кровля-лестница, служащая украшением стены храма. Фотография Аби Варбурга. Фото: The Warburg Institute



**Рис. 7.** Ступенчатый орнамент, вырезанный из дерева. Фотография Аби Варбурга. Фото: The Warburg Institute

И все же Варбург предостерегает нас от того, чтобы рассматривать дом-мир как место спокойной космологии: ведь реальным хозяином дома-мира остается самое двойственное из существ — змей. Змей становится культурным посредником. Для Варбурга ритуал змеиного танца едва ли является примером примитивной дикости, уникальной для культуры Пуэбло. Он отмечает, что 2 тысячи лет назад «в самой колыбели нашей собственной европейской культуры, в Греции, культовые привычки были в ходу», а в оргиастическом культе Диониса Менады танцевали со змеями. Танец менад достигал своей кульминации в акте кровавого жертвоприношения, совершаемого в состоянии аффектации, в то время как в танцах моки жертва становится ритуальным посредником. Таким образом, благодаря змеиному танцу Варбург выходит за

пределы ницшеанской оппозиции Диониса/Аполлона или даже орфийских мистерий, находясь в поиске пространства посредничества — общего места. В этом пространстве Прометей Гете и Дионис Ницше могут обитать по соседству с нимфами из эпохи Возрождения и мифологическим персонажем коренных американцев Ти-Йо, формируя хитросплетение топографии мировой культуры. Именно Ти-Йо в сопровождении своей проводницы, женщины-паучихи (анималистическая версия дантовской Беатриче, если продолжать сравнение в духе Варбурга), отправляется в подземное путешествие, чтобы открыть там источник воды. Он возвращается из подземного мира с двумя девами-змеями, которые несут ему змеиных детенышей и заставляют племена сменить место своего обитания и покинуть свои территории оседлости. «В этом ритуале змеиного танца змея не приносится в жертву, а скорее посредством посвящения и суггестивной мимикрии танца превращается в посланника и отправителя, так, возвращаясь к душам умерших, она способна, обратившись в молнию, вызывать с небес грозу»<sup>199</sup>.

Какова же логика ритуала змеиного танца? Для Варбурга «танец в маске животного <...> [— это] предвосхищение»<sup>200</sup>. «Предвосхищение» здесь — это «как бы», относящееся к «логике сочувствия» иного рода: к своего рода синхронизации, которая не стремится отбрасывать противоречия, как это происходит в западной системе логики. Не так важно, *что* именно означает змея, как важно то, что она обретается здесь — *вместе* танцующим, и, говоря словами Уильяма Батлера Йейтса, не различить — «где танец, где плясунья»<sup>201</sup>. В данном случае причинность и мимикрия обитают в общем пространстве танца, позволяя ему выполнять функцию избавления.

Змей — фигура, характеризующаяся множеством противоречий, внутренних и внешних *δαίμων*: он — хозяин дома-мира и ритуальное божество-посланник, которое переходит границы и сбрасывает кожу. Он движется между небом и землей, между Востоком и Западом, между иероглифом и танцем.

Образ змея можно обнаружить в подавляющем большинстве древних культур — в диапазоне от Древнего Вавилона до греческой Античности, иудаизма и христианства. Змей воплощает противоборствующие силы — как в античном язычестве, так и в иудаизме. В греческой мифологии для менад и змей, жертвой кары которых стал Λαοκόων, символическим искуплением служат змеи, благодаря которым научился врачевать Ἀσκληπιός и о которых перед смертью вспоминал Сократ. В Ветхом Завете Моисей повелел народу Израиля в пустыне исцеляться от укусов змей, выставив штандарт в виде медного змия — для поклонения. Поскольку это деяние оказалось в должной мере неопределенным, что способствовало появлению множества толкований, змей представляет собой важнейший образ, оставшийся от культуры древних евреев, у которых было запрещено поклоняться изображениям и идолам. Наконец, в современной философии Жак Деррида кружился в собственном деконструктивистском змеином танце, в своей интерпретации сочетая стихи и философские тексты — Платона и Стефана Малларме. Сакральное пространство змеиного танца не разрушается в момент приобщения к нему внешнего зрителя; скорее оно воплощается в виде апории различий —

«фармакона», являющегося одновременно и отравой и лекарством — как укус змеи<sup>202</sup>. В трактовке Платона понятие «фармакон» восходит к самому искусству письма, которое одновременно и разрушает и сохраняет культурную память<sup>203</sup>. Поэтому если бы нам пришлось выбирать среди обитателей животного царства



существо, олицетворяющее свободу, то им оказалась бы кружащаяся в зигзагообразном танце, лишь частично прирученная гремучая змея<sup>204</sup>.

Когда дело касается амбивалентности змея, то среди мировых религий максимальная степень немилосердности по отношению к этому существу обнаруживается в христианстве. В христианской традиции змей оказался неразрывно связанным с фигурой дьявола-искусителя, ответственного за изгнание из Рая. Змей искушает невинных людей на совершение первородного греха. (Разумеется, если мы не будем придерживаться предубежденных воззрений на феномен «Дерева познания добра и зла», то сможем воспринимать змея и как воспитателя первой пары, а не только как искусителя<sup>205</sup>, но подобное толкование уже не будет каноническим.) В своем межкультурном исследовании змеиной темы Варбург описал доминирующее христианское обращение со змеем, которое отрицает амбивалентность, предлагая вместо этого неканоническое модернистское толкование, сочувственно объединяющее эллинистическое и ренессансное язычество с Хаскалой, гуманистической традицией иудаизма, и путевыми заметками о ритуалах коренных американцев на рубеже XIX и XX столетий.

В данном случае модерн стоит отличать от банальной «модернизации»; это критика модернизации, но не с антимодернистских позиций, а с определенной модернистской гуманистической точки зрения, которая допускает синхронность, посредничество и совместное существование различных темпоральных и символических систем. К тому же зигзаг — это геометрическая фигура, хорошо известная в мире модернистского искусства и литературы, — форма удара кисти Винсента Ван Гога, ход шахматной фигуры коня у Виктора Шкловского, воплощающей его приверженность третьему пути — тернистым извилистым тропкам неразрешенных парадоксов. В альтернативной генеалогии Варбурга пространство ненасильственного ритуала — это «пространство поклонения, которое развивается в пространство рефлексии». Варбург делает «одухотворяющее дистанцирование» хопи центральным аспектом своей концепции — *Denkraum* эпохи модерна, — пространства рефлексии, пространства достоинства, — своеобразный очерченный вокруг личности круг, который предоставляет свободу выносить суждения и действовать. Синхронность «фантастической магии» и «трезвой целеустремленности» проявляется как симптом расщепления; для коренных американцев это не шизоидность, а скорее освободительный опыт безграничной коммуникации между человеком и окружающей средой<sup>206</sup>. Таким образом, линия зигзага разграничивает агностическое пространство, в котором может возникнуть свобода. В какой-то момент в своих дневниковых заметках к лекции Варбург пишет о «художественных» практиках коренных американцев, но затем стирает слово «художественный», ловя себя на использовании анахронизма. Именно модернистское искусство, а не логика модерна или технология, быть может, — единственное в своем роде пространство, где эта амбивалентная связь между синхронностью и сочувствием поэтически сохраняется. Фактически, наличная связь с выжившими языческими культурами дает Варбургу понимание европейского модерна, а также интересный метод самописи, который мы наблюдаем на его фотографиях коренных американцев и в его автобиографических схемах миграций семей с Ближнего Востока в Испанию, Германию и Турцию, а также схемах его собственных путешествий в Нью-Мексико, напоминающих детские рисунки хопи<sup>207</sup>. Автобиографические схемы Варбурга, полные зигзагов и пересечений границ, предлагают еще одно

сопоставление культурных различий и дискурсов о свободе и освобождении. Освобождение для него — это не освобождение *от* цивилизации и сопутствующих ей разнообразных тревог [208](#), но освобождение *для* обращения к другому виду толкования потенциальных цивилизационных возможностей. Варбург не превозносит чистоту или жестокость примитивных народов, потому как не считает себя абсолютно «другим» по отношению к ним, и он разделяет их желание организовать (но не подчинить) хаос эмоций. Будь то: противостояние Ницше и Канта, борьба рационального против иррационального, конфликт между цивилизационными запретами и освобождением инстинктов, — ничто из перечисленного не нанесено на интеллектуальную карту Варбурга. На практике же он находит «иррациональное» в самой европейской культуре — в своем автобиографическом описании немецкого антисемитизма и возвращении дионисийских *μανία* в облачении театрализованного авторитаризма Бенито Муссолини, а позднее — Адольфа Гитлера. Историк Майкл Стейнберг описывает воспоминания Варбурга о митинге Муссолини как о поразительном «неоязычестве Рима» [209](#). Подобное возрождение массового ритуала стало для Варбурга опасной ностальгической выдумкой традиции, обреченной на возрождение страстей по мировому господству, обряженных в одеяния *Диониса-Рекса*. Но отнюдь не на обнадеживающей ноте завершается лекция Варбурга. Он оставляет нас наедине с пугающим пророческим образом американского Прометея, который огульно поставил свою *τέχνη* на службу технологическому прогрессу. «Одухотворяющему дистанцированию» и пространству рефлексии угрожают как жестокая *μανία* Диониса, так и новая фаустово-прометеевская технология:

Сегодня американец больше не опасается гремучей змеи. Он убивает ее в любом случае, он ей больше не поклоняется. Молния, заключенная в провод, — покоренное электричество — породило культуру, в которой нет места язычеству. Что же пришло на его место? Силы природы больше не рассматриваются в их биоморфном обличье, но видятся скорее бесконечными волнами, послушными одному лишь человеческому прикосновению. Этими волнами культура эпохи машин разрушает то, чего с таким трудом достигали естественные науки, ведущие свое происхождение от мифов: пространство поклонения, которое в свою очередь развилось в пространство, необходимое для рефлексии. Прометей и Икар эпохи модерна, — Франклин и братья Райт — это те зловещие разрушители ощущения дистанции, которые угрожают ввергнуть планету обратно в хаос [210](#).

В своем драматическом взгляде на американский технологический прогресс Варбург создает собственную версию иероглифов Пуэбло. В электрических волнах он видит альтернативу линии зигзага. Зигзаг являлся медиатором между человеческим и божественным; волна — это созданная человеком репрезентация физического явления. Если народ региона Пуэбло в повествовании Варбурга предстает «шизоидным», то сторонники прогресса и счастливые модернизаторы — это практически варвары. Электричество, как и змеиный яд, можно рассматривать как «отраву и лекарство» модернизации. Практически в то же самое время, когда Варбург осуждал разрушительное всемогущество электроэнергии, Владимир Ленин прославлял электрификацию как оружие Всемирного Коммунистического интернационала, который непрерывно стремился к новейшим достижениям в области технологий — от радио до электрификации, покорения космоса, а позднее — гонки ядерных вооружений. Писателям полагалось стать «инженерами человеческих душ» [211](#) на службе



у страны в эпоху ее индустриализации. Варбург был крайне пессимистично настроен по отношению к техноутопии подобного рода. Электрифицированный или цифровизированный «дом-мир», по его мнению, едва ли сможет обеспечить налаженную космическую коммуникацию между культурами. И все же мы помним, что изначально он идентифицировал себя — если не как инженера, то как «сейсмограф» души, — вовсе не стремясь уйти в сторону от технологий эпохи модерна. В конечном счете версия модернистской сейсмографии Варбурга оказалась его атласом памяти, который сохранил реликтовую карту аффектов эпохи модерна.

Варбург разработал свою версию пылкого мышления, став одним из первопроходцев в области исследования «формулы пафоса»<sup>212</sup> на материале греческой Античности и европейской эпохи Возрождения, а также иных культур, не относящихся к западной традиции<sup>213</sup>. Исследуя змей и менад, нимф и меланхоличных ученых, Варбург разработал собственную концепцию «фоссилизации»<sup>214</sup> аффекта — передачи эмоций и пафоса через культурную память. Скульптурные складки в одеянии американской статуи Свободы в процессе вечной метаморфозы сохраняют пафос античных языческих нимф и богинь. Для Варбурга «формула пафоса» являлась особым способом сохранения амбивалентности и пространства интервала, что позволяло разглядеть форму в бесформенности и узреть патетическое начало в эстетическом.

Фрейд полагал, что причиной невроза является неспособность выносить состояние двойственности. Для Варбурга, как и ранее для Сократа, танцы с его собственными *δαίμων* были дорогой в направлении самоосвобождения — путем к признанию опасного внутреннего плюрализма и терпимости к плюрализму культурному. Самоосвобождение было необходимым первым шагом к бытию в свободе, которое может иметь место в агностическом и асимптотическом пространстве жизненного приключения<sup>215</sup>. Тот самый катарсис, которого Варбург добивался, готовясь к прочтению своей лекции, стал *κάθαρσις-σύστασις*, который дал представление о шизоидной компоненте человеческого начала посредством искусства композиции и творческой организации хаоса.

## КАФКА, ИЛИ ПОЧВА ИСТИНЫ

В качестве ответа на многочисленные оптимистические и утопические версии сюжета о Прометее, в котором предвидение Прометея становится эквивалентом прогресса, XX век преподнес притчи, поставившие под сомнение саму необходимость поддержания этой памяти о Прометее. В притче Кафки Прометея нет вовсе — ни прикованного или раскованного, но есть Прометей позабытый. Прометей

О Прометее идет речь в четырех сказаниях:

Согласно первому, за то, что он предал богов людям, его приковали на Кавказе, и боги наслали на него орлов, чтобы те глодали его не прекращавшую расти печень.

Согласно второму, от боли, наносимой ему внедряющимися клювами, Прометей все глубже вжимался в скалу, пока не стал ее неотделимой частью.

Согласно третьему, многие тысячелетия спустя его вина забылась, забыли боги, забыли орлы, забыл и он сам.

Согласно четвертому, от того, что стало беспочвенным, устали. Устали боги, устали орлы, усталая рана закрылась.

Остались необъяснимые скалистые горы. — Сказание пытается объяснить необъяснимое. Но поскольку оно исходит из почвы истины, то его конец — в необъяснимом<sup>216</sup>.

Притча Кафки о модернистской хандре, усталости, которая скрывает раны, стирая различия между τέχνη и μανία. Мы пребываем в эпохе модерна, когда, как отмечает Ханна Арендт, общие критерии традиции уже невозможно принимать как должное. На первый взгляд кажется, что притча имеет циклическую структуру — начинающуюся и заканчивающуюся необъяснимым, или буквально «неосвященным». Она практически не повествует о свободе, скорее рассказывает о небытии, которое обращено куда-то за пределы диалектики памяти и забвения.

Почему же здесь четыре разные легенды, а не какая-то одна, определенная? Каждая из версий легенды несет с собой различную темпоральность: первая имеет циклическую темпоральность мифа, вечное возвращение наказания, но не в ницшеанской трактовке, а скорее в трактовке Достоевского — как «дурная бесконечность». Вторая версия строится на мифологическом сюжете метаморфозы. Прометей, подобно преследуемой нимфе, обращается в камень, чтобы избежать страданий. Третья и четвертая версии легенды повествуют о модерне: модерн в период после эпохи Просвещения впечатывается в традицию, подобно тому как Прометей вжимается в скалу. Так, история о Прометее превращается в притчу о рассказывании историй.

Кафка стирает границу между мифами Древней Греции, которые существуют в нескольких версиях, и иудейской традицией хасидских сказаний и мидрашей<sup>217</sup>. Те, кто их рассказывает, на протяжении столетий компенсируют нехватку реальных политических свобод относительной свободой в толковании. Трагический сюжет освобождения и свободы перемещается в пространстве и времени и становится кросс-культурной басней.

Прежде чем мы поспешим предаться типичным рассуждениям о кафкианском и необъяснимом, давайте попробуем прояснить, что именно здесь служит источником повествования: пережитки истины и света и памятное место на скале.

Перечитывая текст, мы начинаем отмечать повторения, связанные с корнями: дело, которое «стало беспочвенным», исходит из «почвы истины»; по аналогии, то, что остается «неосвященным», — это то, что вызывает к прояснению. Иными словами, притча побуждает нас противостоять нашим ограничениям и прояснять то, что нам не ясно. «Почва» в данном случае — это явно не сцена театра, а пространство долгосрочных культурных толкований. Но каким же образом сквозь нее просвечивает истина?

Понимание взаимосвязи между истиной, светом и театром вытекает из одного из афоризмов Кафки:

Наше искусство заключается в том, чтобы быть ослепленным правдой: истинным является только обнаженный свет на гримасничающем лице, ничего более! (Unsere Kunst ist ein von der Wahrheit Geblendetsein: das Licht auf dem zurückweichenden Fratzensgesicht ist wahr, sonst nichts!)

Всю свою жизнь Кафка интересовался идишским театром эпохи модерна, в котором используются маски и игра теней. Здесь входят в соприкосновение маски идишского театра и греческой трагедии. На театральную маску падает свет истины, отбрасывая короткие тени. Свет ослепляет, но не обеспечивает полной засветки: в творческой вселенной Кафки претензия на тотальное обладание истиной стала бы проявлением авторитарной лживости. В лучшем случае мы можем лелеять пространство светимости и кьяроскуро<sup>218</sup>, так как



истина является соотносительной, а не относительной<sup>219</sup>. Огонь Прометея продолжает пылать, попутно создавая межкультурные притчи. Остается одна лишь игра теней агностической истины — единственное, что нам доступно в мире притч. Перечитывая притчу, мы расковышиваем ее «пессимистическую» циклическую структуру, проявляя параболическую спираль, в которой каждое из толкований пере-означивает предшествующее, предвещая предстоящее, но при этом остается исключительным. Желает того Кафка или нет, но он продолжает Прометеев труд, рассказывая свои истории в мире, который цветет на почве устаревания и забвения. Его Прометей-рассказчик и Сизиф Камю — это близнецы-братья.

## МАНДЕЛЬШТАМ, ИЛИ ТЕАТР ТЕРРОРА

Другая притча XX века о Прометее, которого преследует *μανία*, восходит к Осипу Мандельштаму (1892–19?)<sup>220</sup> и переносит нас в Советский Союз 1930-х годов. Трагическое пространство здесь преисполнено диалогом между творчеством и жизнью поэта и его собственной оскверненной жертвой. То самое место, где расположена скала Прометея, — на далеком Кавказе — существует на самом деле — и является местом рождения «великого вождя народов» —

Иосифа Сталина, а также местом изгнания римского поэта Овидия. В 1937 году Мандельштам не мог позволить себе сочинить притчу о забвении и усталости, поскольку он обитал в стране радикального забвения, где Кафка стал былью<sup>221</sup>.

Авторитарные и тоталитарные режимы отдают предпочтение ресакрализации общественной сферы. Именно поэтому литература и искусство обязаны находиться под строгим контролем, потому что они преподносят конкурирующие дискурсы и ценности, носителями которых являются те самые «неофициальные представители народа» — писатели и художники. Их несанкционированные выступления в жизни и в искусстве ставят под сомнение ставшие вновь сакральными границы грандиозного, но недифференцированного государственного пространства, которое конституирует «тоталитарное возвышенное», скрепленное опьяняющими массовыми празднествами и потаенными пространствами страха. В таких обстоятельствах прояснение почвы истины является маловероятным, но необходимым императивом.

Осип Мандельштам вовсе не собирался становиться мучеником, дотошно рассчитывающим собственное самопожертвование — будь то ради рая, в который он не верил, или ради потомков. По большому счету, он желал быть поэтом «без биографии», стихотворцем, чья биография была бы библиографией — «списком прочитанных книг» и которого будут помнить — в отличие от Эсхила, желавшего прославиться военной доблестью, — за его стихи и его тоску по мировой культуре. Коллега-писатель Иосиф Бродский видел в Мандельштаме русско-еврейского «бездомного поэта»<sup>222</sup>, грезившего о «мировой культуре» — где Данте и дадаисты могли бы обитать в общем пространстве.

Поэт едва ли являлся реальным кандидатом на роль открытого оппозиционера власти советского лидера. И все же первое упоминание о «кремлевском горце» появляется в его стихотворении «Эпиграмма на Сталина» еще в 1933 году. Мандельштам, имевший репутацию поэта для поэтов, устранившегося из политической сферы, стал одним из тех избранных, у кого чувство гражданского долга<sup>223</sup> оказалось развито в той мере, чтобы написать меткую эпиграмму на сталинскую эпоху:

*Мы живем под собою не чуя страны,  
Наши речи за десять шагов не слышны,*

*А где хватит на полразговорца, —  
Там помянут кремлевского горца.  
Его толстые пальцы, как черви, жирны,  
И слова, как пудовые гири, верны,  
Тараканьи смеются усища,  
И сияют его голенища.  
А вокруг него сброд тонкошеих вождей,  
Он играет услугами полулюдей.  
Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет,  
Он один лишь бабачит и тычет.  
Как подкову, дарит за указом указ —  
Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз.  
Что ни казнь у него — то малина  
И широкая грудь осетина<sup>224</sup>.*

«Мы» в данном случае — это гражданское «мы» — общественность, формирующая *πόλις*, а не мифический «народ» на социалистических транспарантах. В этом стихотворении Мандельштама едва ли найдется хотя бы одно чисто советское выражение, в нем проверенная временем традиция политической эпиграммы соединяется с фольклорными анималистическими образами и криминальным лагерным жаргоном<sup>225</sup>. Пользуясь прометеевской метафорой, можно сказать, что Мандельштам «похитил огонь» и в порыве озорства прочел эпиграмму пятерым своим близким друзьям. Дальше — известная история: один из друзей донес на него, и началось преследование Мандельштама<sup>226</sup>. Сначала был проведен обыск в доме поэта, затем — арест, допрос и ссылка в Воронеж, где Мандельштам проживал в ужасающих условиях — опустошенный и отрезанный от мира, страдающий от астмы и сердечных расстройств и опасющийся новых доносов и повторных арестов. Там в 1937 году, в разгар Большой чистки он написал «Оду Сталину» — поэтический гимн в традиции пиндарийской оды<sup>227</sup> великому вождю советского народа, отцу-Громовержцу с Кавказа<sup>228</sup>. Едва ли этот поступок стал беспрецедентным актом в истории взаимоотношений тирана/императора/великого лидера и стихотворца, — и он уж точно не являлся уникальным даже в подобных обстоятельствах. Когда стихотворение впервые появилось в печати, будучи анонимно переданным для публикации в американский журнал в 1976 году, — оно, казалось, нарушало образ поэта как мученика-диссидента, но это было связано с нерелексивующим подходом к истории со стороны его читателей. На мой взгляд, нет необходимости почитать мартирологию, которая обычно приобретает подтекст христианского искупления; более важно понять трагическое измерение свободы и оценить нюансы истории, а также градации мужества и ответственности. В своих воспоминаниях супруга поэта Надежда Мандельштам рассказывает о необычном процессе сочинения стихотворения. Вопреки привычке Осипа Мандельштама сочинять стихи на ходу и вслух декламировать строки, он уединился, чтобы «сознательно поддаться общему гипнозу и заморозить себя словами литургии, которая заглушала в наши дни все человеческие голоса. <...> Взвинчивая и настраивая себя для „Оды“, он сам разрушал свою психику»<sup>229</sup>. Впрочем, стихотворение не следует воспринимать ни как нечто принципиально чуждое прочим произведениям Мандельштама, ни как целостную и неотъемлемую составляющую его потаенной мифологии. Я предлагаю скорее рассматривать его как трагическое подношение вождю и русской гражданской традиции,



принявшей гротескную форму в эпоху сталинских чисток. Стихотворение завершается оскверненной жертвой поэта, похожей по структуре на жертвоприношения в греческой трагедии — жанре, который он хорошо знал и ценил.

Когда б я уголь взял для высшей похвалы —

Для радости рисунка непреложной, —

Я б воздух расчертил на хитрые углы

И осторожно и тревожно.

Чтоб настоящее в чертах отозвалось,

В искусстве с дерзостью гранича,

Я б рассказал о том, кто сдвинул мира ось,

Ста сорока народов чтя обычай.

Я б поднял брови малый уголок

И поднял вновь и разрешил иначе:

Знать, Прометей раздул свой уголек, —

Гляди, Эсхил, как я, рисуя, плачу!

Я б несколько гремучих линий взял,

Все моложавое его тысячелетье,

И мужество улыбкою связал

И развязал в ненапряженном свете,

И в дружбе мудрых глаз найду для близнеца,

Какого не скажу, то выраженье, близясь

К которому, к нему, — вдруг узнаешь отца

И задыхаешься, почуяв мира близость.

И я хочу благодарить холмы,

Что эту кость и эту кисть развили:

Он родился в горах и горечь знал тюрьмы.

Хочу назвать его — не Сталин, — Джугашвили!

В этом «маниакальном» состоянии Мандельштам сочиняет странный текст — оду в сослагательном наклонении, в которой поэт надеется достичь — даже больше чем примирения — близости с самим великим вождем. Древесный уголь в стихотворении — это прометеевский инструмент: Мандельштам признается, что не умел рисовать, он мог лишь грезить. Так что здесь поэт-мастер представляет себя в роли начинающего художника. Он обращается к самому Эсхилу, так хорошо понимавшему хрупкость трагического театра и границы политической свободы, как к своему далекому адресату, чтобы тот засвидетельствовал его слезы.

Если эти стихи и звучат несколько неуклюже и выглядят не слишком понятными на английском языке, то это не из-за неуклюжести [230](#) перевода: русский язык Мандельштама [231](#) сам по себе еще более странный, чем любая странность, которая доступна в английском языке. Его стиль порой напоминает «заумный» язык, который встречается в более ранних одах Мандельштама и в поэзии Велимира Хлебникова. Как ни парадоксально, странность заключается именно в том, что поэт не желает быть странным. Он хочет отказаться от остранения; в последнем приступе астмы он прилагает все усилия, чтобы почуять «близость» — к вождю и к советскому миру, перейти от тоски к принадлежности. Здесь просматривается искреннее отчаяние. Слова, относящиеся к «близости», повторяются чрезмерно, так что они начинают звучать как заклинание («близнеца <...> близясь <...> близость»). Поэт пытается вызвать в воображении близость — точку асимптотической тавтологии.

По традиции принято сокрушаться о драме остранения, но здесь мы имеем ужасающий пример драмы принадлежности — попытки сближения с вождем.

Загадка таинственного «близнеца», личность которого поэт не раскрывает, занимает странное место в середине текста оды. В произведении Мандельштама присутствует поразительное множество двойников: Прометей-Зевс, Мандельштам-Сталин, Сталин-Джугашвили (настоящая фамилия Сталина), Сталин и его двойник, сотворенный «Одой». Мандельштам даже оспаривает собственное отцовство — как создателя оды — и настаивает на том, что подлинным эпическим певцом эпического вождя должен быть «Народ-Гомер»<sup>232</sup>. Подобная ситуация стала бы самоубийством писателя<sup>233</sup>, упраздняя за ненужностью роль поэта как самостоятельной личности<sup>234</sup>, владеющей прометеевской *τέχνη*; он превратился бы в банального «автора-продюсера», которого можно было в любой момент запретить в этой не-слишком-платоновской<sup>235</sup> республике.

Быть может, загадочный «близнец» у Мандельштама — это писатель-самозванец, франкенштейновский отпрыск этой невозможной поэтики близости? В конечном итоге ода так и не позволила поэту обрести близость с вождем, но она породила двойников и чудовищ, подобных тем, что изображены на рисунках Гойи, в которых поэт с трудом узнавал самого себя. Тем не менее это не просто из ряда вон выходящее стихотворение, написанное по случаю. Посредством трагической мимикрии стихотворение подражает *μανίε*с времени и воспроизводит описанное Надеждой Мандельштам состояние гипноза — состояние, предшествовавшее действию массового заклятия и торжеству эйфории принадлежности. Мандельштам пытался раздвинуть границы искренности — с тем, чтобы прикоснуться к тому, что он называет самой «правдивой правдой», которая может полностью исключить потребность в поэзии: «Правдивей правды нет, чем искренность бойца». Проблема здесь в том, что почти каждое из «правдивых» предложений является либо цитатой из классических произведений русской поэзии, либо из лозунгов Сталина. Любая самая «правдивая правда» напоминает о трюизмах той эпохи.

Будто погружая себя в состояние гипноза, Мандельштам становится поэтической машиной социалистического реализма, которая декламирует, крича и задыхаясь, готовые предложения, устоявшиеся эпитеты и рифмы, такие как *клятва* и *жатва*, без четкой причинно-следственной связи между ними, — все это, удивительным образом, дает нам понять — как на самом деле выглядит оргиастический *ποίησις* социалистического реализма. Неуместность или даже логические противоречия — такие же характерные черты эстетики социалистического реализма, как и телеологическая — основной сюжет<sup>236 237</sup>. Это была неуместность, основанная на страхе. Именно поэтому порой «Ода Сталину» воспринимается как посредственное сочинение Мандельштама, а иногда — как шаманское заклятие или мантра, сотканная из клише «банальности зла». Вспомним тот афоризм Кафки, где обнаженный свет истины падает на гротескную маску трагического или комического актера. В заключительной части «Оды» мандельштамовская самая «правдивая правда» и его предельная искренность продолжают оставаться не менее таинственными, чем у Кафки.

Поэтический ландшафт стихотворения выглядит эпическим и советским — преобразованным в соответствии с образом грандиозного великана-вождя, способного двигать горы. В реальности же едва ли что-то разделит вождя и его народ. Подобный тип широкомасштабного социального ландшафта был описан



Ханной Арендт как разрушение театральной архитектуры общественной сферы. По мнению Арендт, тоталитаризм начинается с уничтожения пространства общественной свободы со всеми его крошечными перегородками, разделяющими гражданское общество, и со всем множеством каналов коммуникации: «Убрать все преграды закона между людьми, как это делает тирания, — значит отнять у человека его законные вольности и разрушить свободу как живую политическую реальность»<sup>238</sup>. Тоталитаризм, по описанию Арендт, состоит в «объединении людей „железом и кровью“ террора, уничтожающего всякое их многообразие и превращающего многих в неколебимого Одного»<sup>239</sup>. Все это выливается в особую форму *сближения с террором*<sup>240</sup>.

Здесь стоит вспомнить о том, что Арендт различает изоляцию (разобщенность, в которой индивид пребывает в тоталитарном обществе эпохи модерна или на закате эпохи империй, — состояние, которое уничтожает внутренний плюрализм личности и не позволяет вступать во внутренний диалог) и одиночество, которое является состоянием, необходимым для активизации жизни ума и конфликта между совестью и сознанием, а также прочими внутренними *δαίμον*. Это и есть внутренняя драма стихотворения: силясь вырваться из состояния изоляции посредством обретения близости и принадлежности, поэт ставит под угрозу собственное поэтическое одиночество, внутренний плюрализм и диалог с мировой культурой<sup>241</sup>. Так, стремление к радикальной принадлежности приводит к радикальному отчуждению.

Дж. М. Кутзее пронизательно писал об особом типе отчуждения, который создает «Ода» Мандельштама: «Результат, которого достиг Мандельштам посредством того, что я называю остранением, а его жена называла разрушением психики, является поистине вопиющим: он смог изготовить пустую оболочку тела Оды, не вдохнув в нее жизнь»<sup>242</sup>. По словам Кутзее, поэт вопреки всему пытался «не отдать инструмент» — прометеевский уголь — пытается удержать свою *τέχνη*, несмотря на собственную *μανία*. Кутзее обращается к остранению Шкловского, но, на мой взгляд, форма отчуждения, с которой мы здесь имеем дело, является полной противоположностью поэтике остранения, существующей во имя мирового чуда. Бездомный поэт чувствует себя как дома в пространстве художественного остранения и космополисе мировой культуры. Его психическое и экзистенциальное отчуждение вызвано страхом утратить пространство для остранения поэтического.

Трагедия — это не только один из подтекстов «Оды»; она привносит в произведение другое пространство памяти мировой культуры — пространство, в котором обсуждались границы полиса и власти вождя. Пространство трагедии очерчено стихами 1937 года и обстоятельствами жизни и смерти поэта в 1937–1938 годах. Трагический герой здесь — не Прометей, а сам поэт, который, несмотря на свое жертвенное рвение в «Оде», не попадает в цель. «Трагический изъян» кроется не в характере самого поэта, не в стихотворении, а во взаимоотношениях между человеком и государством и в трудностях тоталитарного бытия, которое стремится полностью исключить любую возможность негосударственного театра. Поэт использовал все свои прометеевские навыки, технику рисунка углем и все гипнотические силы, присущие *μανία* Диониса, — но так и не смог достичь поставленной цели. Надежда Мандельштам пророчески сказала (не зря ее называли Кассандрой), что стихотворение не спасло Осипа Мандельштама, но, возможно, помогло спасти

ее. Она могла уничтожить «Оду», но сберегла текст произведения, — чтобы рассказать о жизненных трагедиях, во власти которых тогда оказались люди, и о множестве смертей, которые им угрожали.

Оглядываясь назад, мы не удивляемся, что «Ода» не спасла Осипа Мандельштама. Кажется, что сама идея попытки Мандельштама убедить тоталитарного вождя в его любви к нему не могла быть эффективной, потому что, как всегда, были другие «тонкошеие вожди» — более сталинские, чем сам Сталин. Вернувшись из ссылки в Москву, Мандельштам посещал многих деятелей литературы и появлялся в Союзе писателей, читая свою «Оду Сталину» и прося реабилитации и помощи или, по крайней мере, возможности вести относительно нормальную жизнь. Ему мало кого удалось убедить. Официально признанный писатель Павленко<sup>243</sup> заключил, что в стихотворении хоть и было несколько хороших и искренних строф, но этого было явно недостаточно<sup>244</sup>. Генеральный секретарь Союза писателей донес на поэта Николаю Ежову<sup>245</sup>, наркомун НКВД (тайной полиции), заявляя, что «в части писательской среды весьма нервно обсуждался вопрос об Осипе Мандельштаме». Мандельштама снова арестовали. Сталин позвонил Пастернаку, лично задав вопрос, является ли Мандельштам «мастером», но Пастернак оказался настолько ошеломлен телефонным звонком, что попросил Сталина обсудить жизнь и смерть вообще, а не жизнь и деятельность Мандельштама в частности<sup>246</sup>. Мандельштаму, возможно, было бы лучше спрятаться где-нибудь в глубокой провинции, как это сделал Михаил Бахтин, и просто держаться подальше от посторонних глаз в период политических чисток. Но ни сам поэт, ни многие люди его круга не обладали подобной дальновидностью. Осип Мандельштам скончался на пересыльном пункте ГУЛАГа в 1938 году, один из примерно 18 миллионов человек<sup>247</sup>, прошедших через лагерь. Поэт был увековечен в народной песне узников ГУЛАГа: «А нам читает у костра Петрарку / Фартовый парень Оська Мандельштам»<sup>248</sup>.

Тоталитарные режимы не жаловали произведения трагических жанров и предпочитали моралистические романы и веселые мюзиклы. «Жить стало лучше, жить стало веселее». Жертвы были реальными, но происходили за кулисами зрелищной театрализованной постановки в духе социалистического реализма.

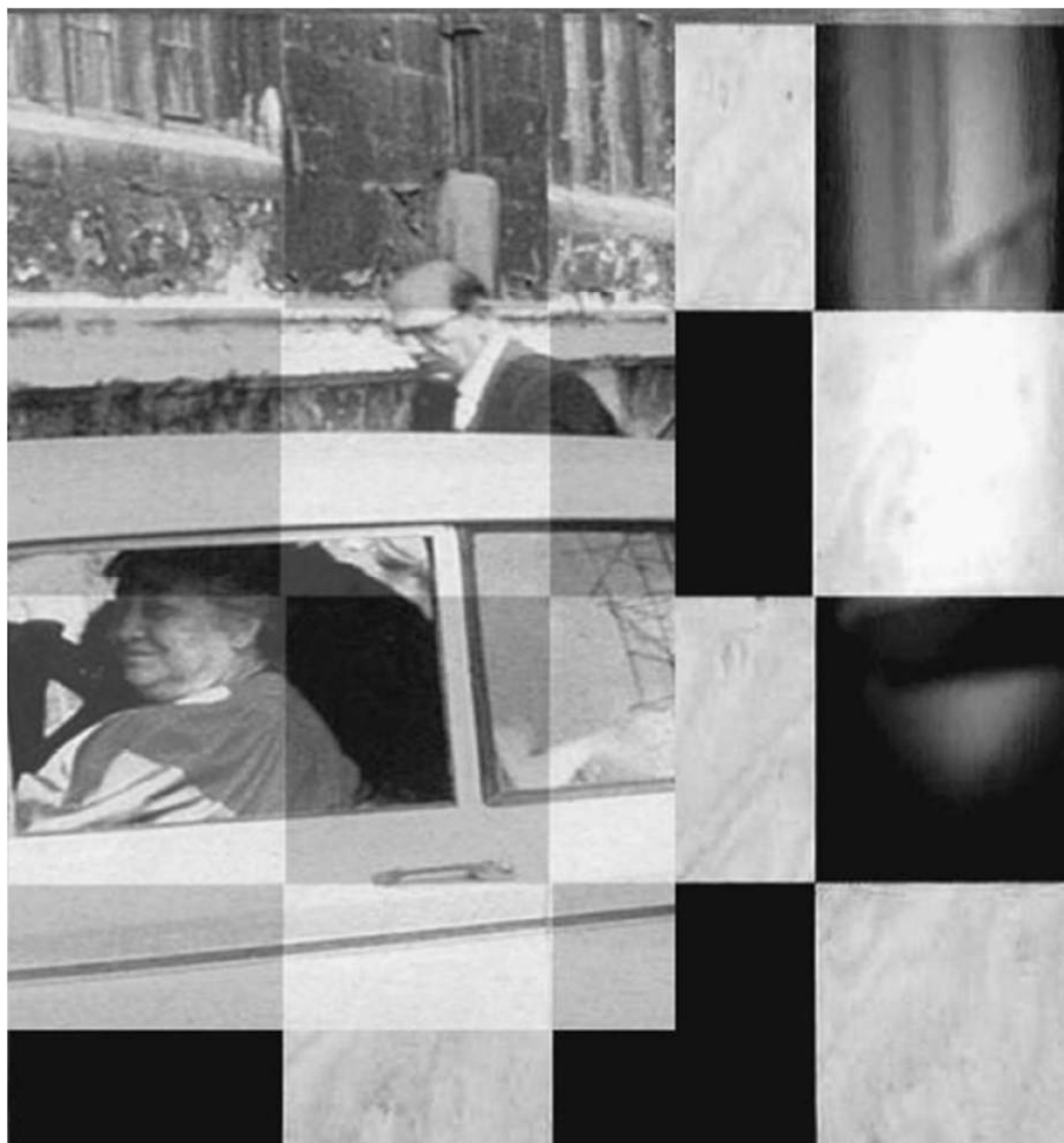
Надежда Мандельштам считала, что отчуждающий эксперимент Мандельштама в поэтике советской близости не прошел даром. Она заметила, что «есть цикл, маткой которого была насильственная „Ода“, но она не выполнила своего назначения и не спасла О. М. Из „Оды“ вышло множество стихов, совершенно на нее непохожих, противоположных ей, как будто здесь действовал закон об отдаче пружины»<sup>249</sup>. Метафора Надежды Мандельштам об отдаче пружины напоминает нам о зигзагах Варбурга и змеином танце, а также о набоковском образе спирали, которая есть «одухотворение круга», открывающее путь к со-творческим произведениям — в противовес очередным повторам. Для Набокова фигура спирали является ключом к пониманию концепции мимикрии — не как коллаборационизма или тавтологии, а как таинственной маскировки и творческого обмана законов природы и истории<sup>250</sup>. В других своих стихах 1937 года Мандельштам переносит свою мимикрию и *μανία*в пейзаж мировой культуры. Стихотворение «Где связанный и пригвожденный стон?...», написанное в тот же период, что и «Ода», повествует о том, что осталось от голоса Прометея.

*Где связанный и пригвожденный стон?*



*Где Прометей — скалы подспорье и пособие?  
А коршун где — и желтоглазый гон  
Его когтей, летящих исподлобья?  
Тому не быть — трагедий не вернуть,  
Но эти наступающие губы —  
Но эти губы вводят прямо в суть  
Эсхила-грузчика, Софокла-лесоруба.  
Он эхо и привет, он вежа, — нет, лемех...  
Воздушно-каменный театр времен растущих  
Встал на ноги, и все хотят увидеть всех —  
Рожденных, гибельных и смерти не имущих<sup>251</sup>.*

Поначалу может показаться, что здесь мы пребываем в мире забвения Кафки, но сама диалогическая форма стихотворения возвращает нас к внутренним диалогам поэта, а также к теням и жестам другого — еще не советского — трагического театра. Императив «наступающих губ» не дает поэту умолкнуть. Советской риторики и «Народа-Гомера» в этом стихотворении нет. Скорее мы вернулись к хрупкой архитектуре мировой культуры, построенной из воздуха и камня, которая присутствует в большинстве поэтических произведений Мандельштама. «Воздух» напоминает нам о другой метафоре Мандельштама: поэзия при авторитарном режиме — это либо «мразь», либо «ворованный воздух»<sup>252</sup> — воздух свободного города или *Respublica literaria*. Театр Эсхила сохраняется в ворованном воздухе воображения поэта в последний год его жизни. Панегирик трагедии у Мандельштама, как ни удивительно, более оптимистический, чем у Кафки. Он признает, что «трагедий не вернуть», но не допускает разрушения ее хрупких театральных подмостков. Диалогические голоса стихотворения воссоздают пространство громких отголосков и реликтовых трагических образов. Нечто большее, чем просто скала, — сама память о театре — продолжает оставаться единственным местом, где «почву истины» можно узреть сквозь призрачные тени.



**Рис. 8.** Светлана Бойм. Шахматный коллаж с фрагментами единственного сохранившегося снимка, на котором изображены Исайя Берлин и Анна Ахматова, сфотографированные в Оксфорде неизвестным автором в 1962 году

Последнее стихотворение Мандельштама с воспоминанием о Прометее повествует вовсе не о похищении огня, а о краже воздуха для поэзии. Глядя назад — сквозь призму Мандельштама — на Сизифа Камю и Прометея Кафки, мы приходим к пятой версии притчи: в «темные времена» непроясненность — это далеко не обыкновенная тьма; это пространство может оказаться территорией сияния и новаторской игры теней, — пока оно способно генерировать истории. Повторять эту версию вновь и вновь, — совершать это подобие сизифова труда, возможно, — последняя оставшаяся надежда для поэта, обитающего в кафкианском мире, созданном сталинским воображением. Быть может, представить себе счастливого Сизифа — это наш собственный долг перед Мандельштамом.

## ГЛАВА ВТОРАЯ. ПОЛИТИЧЕСКАЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СВОБОДА В МЕЖКУЛЬТУРНОМ ДИАЛОГЕ МНОЖЕСТВЕННОСТЬ ИЛИ ПЛЮРАЛИЗМ? СВОБОДА/ВОЛЯ/FREEDOM

О чем мы вечно грезим и что помогает нам выживать: духовная, художественная или политическая свобода? Можно ли соединить воедино красоту и свободу? Всегда ли для этого нужны прилагательные, указывающие на национальную принадлежность, — такие, как русская красота и американская свобода, — или они неподвластны этим прилагательным и при переводе на другой язык только выигрывают?[253](#)



«Не должно <...> представлять себе область культуры как некое пространственное целое, имеющее границы, но имеющее и внутреннюю территорию. Внутренней территории у культурной области нет: она вся расположена на границах, границы проходят повсюду, через каждый момент ее», — писал русский философ и литературовед Михаил Бахтин<sup>254</sup>. Бахтин, таким образом, предлагает нам воспринимать нашу собственную культурную почву как пограничную зону, пространство сотворчества и живую коммуникационную среду, а не замкнутую, самодостаточную систему. Ибо здесь есть разница между границей, понимаемой как линия разграничения, и границей, которая является скорее зоной соприкосновения. Искусство свободы — это не только умение превратить границу в рубеж, но и признать архитектуру внутренних ограничений, которые невозможно просто отменить. В этой главе рассматриваются вопросы культурного плюрализма и внутренней множественности — посредством рассмотрения дискуссионных вопросов, касающихся России и Америки, а также посредством погружения в более глобальные вопросы, касающиеся критики Просвещения и взаимоотношений между свободой и освобождением.

Почти за сто лет до начала холодной войны французский философ и политик Алексис де Токвиль<sup>255</sup> сделал пророческое высказывание о двух великих нациях, которые определяют ход истории и судьбу свободы в эпоху модерна. В настоящее время в мире существуют два великих народа, которые, несмотря на все свои различия, движутся, как представляется, к единой цели. Это русские и англоамериканцы. <...> Американцы преодолевают природные препятствия, русские сражаются с людьми. Первые противостоят пустыне и варварству, вторые — хорошо вооруженным развитым народам. Американцы одерживают победы с помощью плуга земледельца, а русские — солдатским штыком. В Америке для достижения целей полагаются на личный интерес и дают полный простор силе и разуму человека. <...> В Америке в основе деятельности лежит свобода, в России — рабство. У них разные истоки и разные пути, но очень возможно, что Провидение втайне уготовило каждой из них стать хозяйкой половины мира<sup>256</sup>.

Русские писатели и мыслители, прямо или косвенно отвечая графу Токвилю, сформулировали дискурс о русской «другой свободе», которую должно искать не в политической системе страны, а в ее творческом и духовном наследии. Эти суждения выросли до размеров масштабной рефлексии о взаимоотношениях между гражданскими свободами и внутренней свободой индивидуума, свободой и освобождением, а также между классическим либерализмом и национальной культурой; все это получило самые широкие международные последствия.

Элементы русской культурной мифологии, связанной с национальной идентичностью, часто базируются на словах, которые традиционно считались непереводаемыми. В русском языке, к примеру, есть два отдельных слова для определения понятия «truth»: правда, связанная с праведностью и законом, и истина — более правдивая правда, связанная с внутренней сущностью бытия, — слово, которое, по выражению Владимира Набокова, «ни с чем не рифмуется»<sup>257</sup>. Точно так же есть два слова для обозначения понятия «freedom»: свобода и воля. Слово «свобода», как представляется, куда ближе к западному «freedom», в то время как слово «воля», как утверждается, служит для обозначения радикального освобождения и символизирует то, что «свободнее настоящей свободы»<sup>258</sup>, — вольницу, рифмующуюся с безграничностью степи и жестокими чаяниями мятежников и бандитов. Реальные данные об этимологии

этих слов не соответствуют вышеозначенным культурным оппозициям и раскрывают транснациональные исторические пересечения и общее происхождение. Слово «свобода» может использоваться во множественном числе, тогда как воля (термин, который применялся в период освобождения русских крепостных крестьян) существует только в единственном числе<sup>259</sup>. Согласно одному из первых историков российской концепции свободы, Георгию Федотову<sup>260</sup>, свобода в основе своей может подразумевать то, что Джон Стюарт Милль<sup>261</sup> называл «свобода другого»<sup>262</sup>, в то время как воля — это, как правило, освобождение от социальных обременений лишь для себя одного. В этом смысле «она не противоположна тирании, ибо тиран есть тоже вольное существо»<sup>263</sup>. Часто бывает так, что воля радикального разбойника (в роли которого в русской истории порой появляется царь-самозванец) вторит радикальному волюнтаризму абсолютного монарха, которому все дозволено. В русской культурной мифологии существует любопытная со-зависимость между преступником и самодержцем-автократом: «Разбойник — это идеал московской воли, как Грозный — идеал царя», — пишет Федотов<sup>264</sup>. Иными словами, бессильные зачастую подражали нравам сильных мира сего, разделяя с ними мечтания о контроле и господстве над массами.

В своих трудах, написанных в конце Второй мировой войны и на пороге холодной войны, Федотов задается вопросом о преемственности в теории и практике свободы в Российской империи и Советском Союзе. Станут ли народы, входящие в Россию, «участниками самого свободного и счастливого общества в мире» или же страна вернется к своему геополитическому предназначению гигантской нации на пороге между Европой и Азией?<sup>265</sup> Некоторые русские и советские патриоты того времени, а также евразийцы видели в этой уникальной судьбе ключ к российской стабильности, величию и международному признанию, в то время как другие осуждали национальную «склонность к деспотизму» и «народнические» или протофашистские тенденции, которые повторяются на протяжении всей ее истории в эпоху модерна<sup>266</sup>.

Существуют очевидные исторические и географические причины, объясняющие различия между отношением русских и западных европейцев к свободе. Географически Россия лежала на пороге между Европой и Азией и занимала огромные и малонаселенные территории: леса и степи, которые нужно было контролировать и защищать от иноземных захватчиков. Что касается религии, то средневековая Русь заимствовала восточное христианство из Византии, которая была теократической и где Церковь не была отделена от государства. Исторически Россия была вынуждена изгонять вторгавшихся иноземцев — от монголов, иго которых продолжалось в течение трех столетий, до Адольфа Гитлера, вторжение которого длилось четыре года. В политическом отношении Россия была абсолютной монархией и империей на протяжении большей части своей истории, и лишь в течение одиннадцати лет она являлась конституционным государством (что преимущественно оставалось на уровне деклараций). Крепостное право было отменено в России в 1861 году, всего за год до того, как рабство было отменено в Соединенных Штатах Америки, но влияние крепостного права на русское население сохранялось вплоть до XX столетия. Российская склонность к авторитарной политической организации — часто воспринимаемая как нечто естественное, неизбежное и почти священное — пронизывала каждый из жизненных принципов: от социальных иерархий до отношения к закону и собственности, личных



взаимоотношений и концепций личности и общества. Присутствует заметный дефицит исторической памяти о независимой судебной власти или равенстве перед законом. Правовое сознание в России никогда не было сильным, ни до, ни после революции. В русской политике и в русской творческой мысли путь к преодолению несправедливости виделся через радикальный бунт, а вовсе не через реформы, — часто посредством культивирования индивидуальной харизмы и пророческой идеологии.

Политическая культура «нации на пороге» способствовала появлению всевозможных двойных агентов, самозванцев и гибридных идентичностей. В эпоху Средневековья великие московские князья постоянно сотрудничали с монгольскими и татарскими захватчиками, часто предавая других русских князей, и создавали консолидированную и централизованную власть посредством уловок и беспринципного произвола — стратегии, которая достигла совершенства в конце XIX столетия с появлением внутренних двойных агентов — личностей, которые были одновременно членами революционных тайных обществ и сотрудниками царского Охранного отделения. История советского ГУЛАГа и сохранение инфраструктуры советской тайной полиции в постсоветской России наглядно демонстрируют живучесть этой московской модели власти (в Ленинграде/Санкт-Петербурге все это можно обнаружить в аналогичном Москве количестве, и на данный момент это уже не свойство места, а форма мышления).

И все же российская история едва ли соответствует концепции русской судьбы и русской души в том виде, какой ее представляли себе славянофилы и мыслители-евразийцы с XIX по XXI столетие. Согласно Федотову, средневековая Киевская Русь «имела все предпосылки, из которых на Западе в те времена всходили первые побеги свободы»[267](#). Новгородская республика на севере России была формой свободного города-государства со своим народным вече — вплоть до того момента, как Новгород был жестоко покорен Московским государством. В русской культуре есть и другие герои: диссиденты, писатели, реформаторы, мечтатели, мыслители третьего пути и радикальные новаторы, а также «не чисто русские», которые нередко либо вычищаются, либо попросту вымарываются из российской истории. Федотов обращает внимание на то, что только ко времени правления Ивана Грозного развился особый московский тип «тяжести»[268](#) — сочетание беспощадности, беззакония и либерационизма[269](#), — которое в значительной степени доминировало, но, к счастью, не определяло ход русской истории. Приравнивать культурную мифологию страны к ее реальной истории — означает превращать мифологию в самосбывающееся пророчество[270](#).

Если российское политическое наследие не вызывает восхищения, то русское художественное наследие, несомненно, его вызывает. Писатели, к примеру, предлагали совершенно другие варианты работы под прикрытием — пути культурного посредничества и перевода. Если и есть хоть один неоспоримо положительный результат российско-западного взаимного оплодотворения, то это рождение классической русской литературы. Писателей часто считали «иностранцами на своей земле», и все же, начиная с Александра Пушкина, в России — больше, чем где бы то ни было, — они также играли роль неофициальных народных представителей[271](#).

Представители нескольких поколений энтузиастов-последователей Пушкина называли его не иначе как «наше все». По словам литературного критика Виссариона Белинского, русская национальная идентичность возникла на основе

сообщества читателей произведений русской литературы, в особенности Пушкина. (Эта инклюзивная открытая концепция национальной культуры, увы, просуществовала недолго.) Поэтому вовсе не удивительно, что в России критика крепостного права, а также продвижение идей свободы и освобождения развивались куда более тонко именно в литературе, нежели в философии, политической теории или юриспруденции. Таким образом, граница между Россией и «Западом» отражает также взаимоотношения между искусством и политикой.

Вместе с тем межкультурные контакты и путешествия за границу часто как раз подтверждают культурные стереотипы, а не опровергают их. Русские, совершавшие путешествия в Европу в конце XVIII столетия и в XXI веке, часто воспринимали политические свободы Запада, а также саму идею общественного договора, коренящегося в политических институтах, в лучшем случае — как наигранное притворство, а то и как чистой воды лицемерие и принуждение. В свою очередь, западные наблюдатели нередко поражались необъяснимому сосуществованию мечтаний об освобождении в русской литературе с авторитарными политическими режимами, к которым некоторые великие писатели относились с какой-то своеобразной фаталистической неизбежностью — подобно тому как относятся к неважной русской погоде. В то же время русская традиция социального, художественного и порой политического диссидентства предлагала мощные творческие стратегии и использование «негативной свободы», которая вдохновляла западных философов свободы, включая таких, как Исайя Берлин<sup>272</sup>.

Готовы ли мы принять аргумент культурного различия в качестве твердого алиби, служащего оправданием того, что иностранец может воспринимать как отсутствие свободы? На чем основаны межкультурные диалоги: признание и терпимость к трагической несоизмеримости культур и людей или вера в общую границу, где все еще остается место для дискуссии?

В этой главе в центре внимания будут взаимоотношения между *свободами* во множественном числе и *свободой* в единственном числе, с акцентом на «иной свободе» — уникальном поэтическом и духовном искусстве, впервые сформулированном в стихах Александра Пушкина. Я буду разбирать межкультурные диалоги о свободе между русскими поэтами и западными либеральными мыслителями, сосредоточив внимание на Пушкине и Токвиле, — оба они творили в эпоху после Французской революции, поражения революции 1830 года, восстания декабристов, а также уделяю внимание Берлину и Ахматовой, которые встретились накануне холодной войны. Ахматова позволила себе поэтическую вольность, утверждая, что их ночной разговор положил начало холодной войне, косвенно ссылаясь на Токвиля, труды которого ее интересовали. Каждый из писателей и политических философов предлагает собственную версию архитектуры свободы и своеобразную вариацию концепции диалогической встречи, которая способствует свободе высказывания: будь то поэтическая игра со «словами, словами, словами», позаимствованными у других писателей (Пушкин); практика обдумывания и «воспитания демократии» (Токвиль); импровизированная и запретная близость с «гостями из будущего» в условиях закрытого общества (Ахматова); а также культурный плюрализм и свободный разговор, несмотря ни на что (Берлин).

## «ИНАЯ СВОБОДА» И ИСКУССТВО ЦЕНЗУРЫ

Гордый правнук Абрама (Ибрагима) Ганнибала<sup>273</sup>, абиссинца, взятого Петром Великим из неволи у османского императора и обученного, чтобы стать



образцовым «человеком эпохи Просвещения», — Пушкин получил известность как русский поэт — певец свободы. В молодости он был дружен с мятежниками-декабристами, которые устроили героическое, но увенчавшееся провалом, восстание против царя в 1825 году, он также стал автором знаменитой оды «Вольность», за которую был отправлен в ссылку на юг России. Меж тем к 1830 году вольнодумец и либертин<sup>274</sup> был уже остепенившимся человеком, камер-юнкером при дворе царя Николая I, обязанным водить свою молодую супругу на царские балы, и автором произведений в жанре исторической прозы. За год до трагической гибели на дуэли Пушкин выступил с поэтическим манифестом «иной свободы» в форме короткого стихотворения, озаглавленного «Из Пиндемонти» (1836), которое он подал как скромный перевод с итальянского языка<sup>275</sup>:

*Не дорого ценю я громкие права,  
От коих не одна кружится голова.  
Я не ропщу о том, что отказали боги  
Мне в сладкой участи оспаривать налоги  
Или мешать царям друг с другом воевать;  
И мало горя мне, свободно ли печать  
Морочит олухов, иль чуткая цензура  
В журнальных замыслах стесняет балагура.  
Все это, видите ль, слова, слова, слова\*.  
Иные, лучшие мне дороги права;  
Иная, лучшая потребна мне свобода:  
Зависеть от царя, зависеть от народа —  
Не все ли нам равно? Бог с ними.  
Никому  
Отчета не давать, себе лишь самому  
Служить и угождать; для власти, для ливреи  
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи;  
По прихоти своей скитаться здесь и там,  
Дивясь божественным природы красотам,  
И пред созданиями искусств и вдохновенья  
Трепеща радостно в восторгах умиленья.  
— Вот счастье! вот права...*

\* Гамлет (сноска в оригинале)<sup>276</sup> <sup>277</sup>

Стихотворение начинается с серии отрицаний, предполагающих, что путь к «иной свободе» — это *via negativa*. Здесь обобщенно намечены общие места европейского дискурса о свободе — от политических лозунгов французской и американской революций до стоических и элегических понятий художественной свободы<sup>278</sup>. На первый взгляд кажется, что произведение основано на противопоставлении *свобод* во множественном числе, — т. е. демократических прав и *свободы* в единственном числе, — но поэтический идеал определяется как «иная свобода» («another freedom»). Первая часть стихотворения написана как сатира, обличающая нравы всех тех, кто увлечен демократическими правами, в особенности «литературных дельцов», злоупотребляющих свободой слова. Высмеивая новую журналистику, Пушкин сам применяет язык политического фельетона с его разговорной речью, использованием настоящего времени и полемической формой коммуникации. Вторая часть стихотворения преподносит нам личную декларацию независимости поэта и элегический манифест «иной свободы»<sup>279</sup>. Он переносит

нас в виртуальное пространство и время поэтического мира грез. Пейзаж здесь едва ли выглядит русским, но скорее представляет собой идеализированную версию греко-римского или итальянского пространства, что служит напоминанием о тех местах, куда не отпускали Пушкина. Как ни странно, поэт — только что вернувшийся из ссылки, куда он был направлен, будучи наказанным за свое чрезмерное увлечение практикой искусства свободы, а позднее помилованный указом императора Николая I, — жаждет нового изгнания, на сей раз по собственному выбору. Во фразе «иная свобода» слово «иная» связано с нездешним характером происхождения, вероисповедания или образа мышления<sup>280</sup>. Вопреки последующему представлению Достоевского о Пушкине, эта «иная свобода» — вовсе не нечто типично русское. По большому счету, ее идеал — это перипатетизм<sup>281</sup>; Аркадия, где поэт может практиковаться в своем искусстве освобождения, не коренится в родной земле или даже в родном художественном воображении, восходящем к поэзии Горация, относящейся к золотому веку Римской империи.

Мечта об этой «иной свободе» представлена через серию инфинитивных конструкций, раскрывающих виртуальное измерение «иной свободы» как формы «инобытия» (иная свобода — как инобытие)<sup>282</sup>. Этот вид «счастья *sub specie infinitiva*»<sup>283</sup> дает приостановку общепринятой темпоральности политического дискурса, открывая другие перспективы, где странствия и чудеса выходят за пределы как прагматического настоящего, так и светлого будущего.

В духе более поздней поэзии Пушкина, стихотворение «Из Пиндемонти» написано весьма прозаическим языком — без особенного обращения к метафорам или иным поэтическим тропам. Его нервы — это сами рифмы: они кристаллизуют центральный конфликт поэтического произведения, разворачивающийся между словами и правами — слова/права. В первой части стихотворения обе эти сущности представляются в равной мере дискредитированными — лишь затем, чтобы подвергнуться ostracism, а затем переосмыслению в грезах об иной свободе. Если при первом упоминании политические права появляются как «видите ль, слова», то в конце концов слова, как представляется, обеспечивают стихотворцу его неотъемлемое человеческое право — обещание грядущего счастья. Конституционные свободы, парламентские системы, позволяющие оказывать воздействие на войны между царями, участие в публичной политике, а также иные формы социальных «контрактов» предстают здесь в обличье банального лицемерия: в собственной декларации независимости поэта провозглашается освобождение от царя и от народа и прославление уникальной свободы изгнанника, наслаждающегося природой и культурой.

Тем не менее это стихотворение далеко не такое простое, каким может показаться на первый взгляд. Здесь присутствует детективная линия, повествующая о противоречии между самим стихотворением и его многочисленными контекстами и интертекстами, — благодаря развитию которой обнаруживаются улики, дающие ключ к пониманию драматической истории свободы в России на протяжении столетий<sup>284</sup>. Первая часть стихотворения воспринимается как переоценка поэтом собственной более ранней версии проекта свободы. В ранних стихах Пушкин весьма игриво отмечает прелести греческой богини свободы Эллеферии и представителей ее гедонистического окружения — Вакха и Венеры. Свобода в ранней поэтике Пушкина — это социальное искусство в том смысле, который вкладывался в это слово в XVIII столетии, — игра эротизма, дружбы, досуга и грез о гражданской



свободе. В одном из стихотворений слово «Эллеферия» даже зарифмовано со словом «Россия»<sup>285</sup> — правда, в семантической структуре стихотворения данная пара представляет собой отрицание. Поэт приглашает свою богиню свободы переселиться к нему на юг, так как им обоим трудно выживать в холодном российском климате<sup>286</sup>. В стихотворении «Из Пиндемонти» Пушкин превращается в своего рода отступника, отрекающегося от культа богини свободы, о которой он писал ранее. Используя дискурс как Американской декларации независимости, так и Французской революции, Пушкин превращает демократический проект в пародию, разворачивая более широкую политическую дискуссию в литературной общественной сфере.

Когда Пушкин сочинил это стихотворение, он как раз читал французский оригинал первого тома книги «Демократия в Америке»<sup>287</sup>. (Книга Токвиля о демократии в Америке была запрещена в России в эпоху царствования Николая I, равно как и текст американской Конституции.) В письме Петру Чаадаеву Пушкин раскрывает свой глубоко укоренившийся страх перед провиденциальным маршем демократии: «Читали ли вы Токвиля? Я еще под горячим впечатлением от его книги и совсем напуган ею»<sup>288</sup>. Однако вместо того, чтобы писать непосредственно о книге, Пушкин решил рассмотреть мемуары Джона Таннера, которые в общих чертах совпадают с критикой Токвиля в аспектах осуждения рабства и условий жизни афроамериканцев, а также коренных народов Америки. Данная тематика была исключительно близка сердцу Пушкина, так как он безмерно чтит собственного деда-африканца Ибрагима/Абрама Ганнибала, в судьбе которого принял деятельное участие император Петр Великий, дав ему образование, чтобы он смог стать новым примером просвещенного русского аристократа. И все же складывается впечатление, что демократия пугала Пушкина практически в той же мере, что и рабство: «С изумлением увидели демократию в ее отвратительном цинизме, в ее жестоких предрассудках, в ее нестерпимом тиранстве. <...> такова картина Американских Штатов, недавно выставленная перед нами»<sup>289</sup>.

Если бы нам не было известно о Токвиле ровным счетом ничего, из замечаний Пушкина мы могли бы сделать вывод, что французский путешественник выступал с язвительной критикой Америки. Как ни парадоксально, но неоднозначная и сложная книга Токвиля в Соединенных Штатах рассматривается как панегирик Америке, а в России — как ее радикальная критика. Порой кажется, что Пушкин читал какую-то другую книгу — отличающуюся от той, что досталась его американским современникам, полностью игнорирующим многостраничные рассуждения Токвиля про американские собрания горожан и политические институты.

Растревоженный токвилевским описанием демократической жизни, Пушкин предлагает отделить свободу творчества от политической и социальной свободы, принимая грезы о внутренней свободе в ее стоическом и романтическом изводе<sup>290</sup>. Стоическое представление о «внутреннем полисе» является отражением упадка публичного полиса; концепция свободы в этот период интернализуется, заточается в пространство «внутренней цитадели» индивида. Философская концепция «внутренней свободы» развивалась в эпоху империи, когда греческие демократические идеалы пребывали в состоянии упадка. Как и в случае с римскими стоиками, грезы о внутренней свободе сосуществуют с фаталистическим принятием политического абсолютизма. Что же до политической ситуации, то здесь поэт внутренней свободы следует совету Эпиктета и принимает status quo абсолютной монархии. По Эпиктету, это

означало жить, желая и принимая «то, что есть» и, я бы, пожалуй, еще добавила: время от времени связывая воедино то, *что есть*, с тем, *что должно быть*<sup>291</sup>.

Именно в контексте постепенного принятия status quo политической жизни Российской империи мы можем проанализировать эволюционировавшие взгляды Пушкина на цензуру в России и Западной Европе, которые в значительной мере изменились в период с 1820-х по 1830-е годы<sup>292</sup>. Говоря прямо, Пушкин едва ли когда-то принадлежал к числу сторонников «Первой поправки», скорее он полагал, что Россия (в отличие от Западной Европы или США) должна принять «просвещенную цензуру». Подобно другим выдающимся поэтам того времени, он стремился стать для цензора просветителем и литературным советником. В своих дневниках 1835–1836 годов Пушкин полемизирует с русскими приверженцами Просвещения. В записях 1836 года Пушкин заходит настолько далеко, что высказывает предположение, будто Александр Радищев (чья отчасти вдохновленная Американской революцией ода «Свобода», ставшая прообразом для собственной оды Пушкина 1817 года на ту же тему) пользовался свободой слова сверх дозволенной меры<sup>293</sup>. Своей борьбой за политические свободы и своей радикальной критикой крепостного права Радищев довел свою критику властной инстанции (якобы) просвещенной императрицы Екатерины Великой до чрезмерной степени, — таким образом, в соответствии с полемической позицией Пушкина, по крайней мере отчасти писатель несет ответственность за собственное политическое преследование и трагическую судьбу. Вовсе не случайно, что критика крепостного права и критика цензуры в Российской империи XIX столетия шли рука об руку, равно как и критика прав человека и условий жизни обычных граждан и подавление свободы прессы в XX веке — в Советской России и постсоветской — в XXI столетии. Российская история показывает, что споры о цензуре никогда не ограничивались исключительно дискуссиями о правах самовыражения журналистов. В XVIII столетии Радищев был одним из первых русских авторов, которые писали об истории цензуры, прослеживая ее генезис — вплоть до Святой инквизиции. Пушкин согласен с тем, что цензура могла быть порождена Инквизицией, но, в отличие от Радищева, он вовсе не считает Инквизицию досадным отклонением от верного исторического курса: Радищев не знал, что новейшее судопроизводство основано во всей Европе по образу судопроизводства инквизиционного (пытка, разумеется, в сторону). Инквизиция была потребностью века. То, что в ней отвратительно, есть необходимое следствие нравов и духа времени. История ее мало известна и ожидает еще беспристрастного исследователя<sup>294</sup>. Таким образом, Пушкин расценивает Инквизицию как отражение «духа времени», который следует рассматривать с точки зрения его исторической неизбежности<sup>295</sup>. В итоге он бросает тень на европейскую юриспруденцию как один из примеров практики инквизиции, что удивительным образом согласуется с воззрениями Жозефа де Местра<sup>296</sup> и других критиков концепции права эпохи Просвещения, и, разумеется, подобная точка зрения едва ли является отражением исторической достоверности: при том что европейская юриспруденция и Инквизиция действительно тесно взаимосвязаны, европейская система права восходит к Римской империи, которая, в свою очередь, впитала элементы правовых систем греческих городов-государств и древних средиземноморских империй. В своих запоздалых спорах с певцом свободы Радищевым Пушкин заходит настолько далеко, что ставит под сомнение критику Радищевым крепостного права и условий наличной практики подневольного



рабского труда в России. Пушкин, с куда меньшей критикой относившийся к русскому крепостничеству, чем к американскому рабству, в зрелые годы в своих дневниках отмечает, что условия жизни русского крестьянина, существующего в системе крепостного права, по качеству могут в конечном итоге превзойти таковые у английского или американского рабочего мануфактуры, с которыми Пушкин никогда не сталкивался лично и о положении которых судил исключительно по книгам<sup>297</sup>.

И все же, прежде чем мы признаем, что Пушкин являлся вероотступником просвещенной свободы, нам следует вернуться к его стихотворению, которое предоставляет нам альтернативные варианты толкования. В этом поэтическом произведении есть как минимум два аспекта, противоречащих нашему предшествующему тематическому и контекстуальному прочтению, — оба они находятся в пределах текста и переданы словами других авторов. Первый момент — это приписывание «оригинала» стихотворения Пиндемонте, второй же — сделанное Пушкиным примечание, которое отсылает нас к шекспировскому «Гамлету». Эти межкультурные диалоги придают дополнительную сложность политической трактовке произведения.

Пушкин не желает представляться автором стихотворения об «иной свободе». Он выдает себя за переводчика с итальянского — языка, которым он на самом деле не владел. Существует научный консенсус по поводу того, что стихотворение не принадлежало перу Ипполито Пиндемонте (1753–1828), тем паче что в ранней версии оно приписывалось французу Альфреду Мюссе<sup>298</sup>. И все же этот протоборхесовский жест ложного приписывания позволяет нам разглядеть множество любопытных иронических отголосков между Пушкиным и Пиндемонте. Ипполито Пиндемонте (к настоящему времени практически забытый поэт из Вероны) был известен в свое время благодаря *poesie campestri* — пасторальным стихам о свободе и уединении в потерянной Аркадии — царстве грез. В отличие от Пушкина, которому царь напрямую запретил пересекать российскую границу с целью посещения Западной Европы, Пиндемонте в молодости много путешествовал и проживал за границей. Сисмонди, благодаря книге<sup>299</sup> которого Пушкин узнал об итальянском стихотворце, отмечал, что воспоминания Пиндемонте об экзотических местах были бы более уместными в устах американского писателя<sup>300</sup>. Тем не менее поэзия Пиндемонте в меньшей мере вдохновлена жаждой странствий, а скорее ностальгией по отечеству и его золотому веку. Одно из стихотворений Пиндемонте, которое, вероятно, было известно Пушкину, касается неудовлетворенности отъездом за границу: «Oh felice chi mai non pose il piede Fuori della natia sua dolce terra» («Счастлив тот, кто никогда не покидал своей сладостной родной земли»)<sup>301</sup>. Здесь мы снова видим, что путь к счастью пролегает сквозь череду отрицаний и сослагательных наклонений, — но вместо того, чтобы раскрывать новые горизонты, они лишь расставляют знаки с надписью «Вход воспрещен» на рубежах Отечества.

Любопытно, что в настоящее время Ипполито Пиндемонте больше известен как переводчик, нежели как поэт. Среди прочего его помнят как заурядного переводчика «Одиссеи» — эта итальянская версия гомеровской эпопеи почти так же трудна для чтения, как и греческий оригинал. В XX столетии Антонио Грамши<sup>302</sup> упомянул именно Пиндемонте, когда говорил о настроениях итальянских *literati* в фашистскую эпоху и их безразличии к политике. По словам Грамши, во времена восстания Муссолини многие итальянские писатели чувствовали себя ближе к Ипполито Пиндемонте, чем к потребностям

собственного народа<sup>303</sup>. Здесь имя Пиндемонта как нарицательное становится образчиком «забытого поэта», автора эскапистской поэзии — заурядной версии искусства для искусства. В российском же контексте стихотворец из Вероны был увековечен фиктивным пушкинским переводом. Виртуальный интертекстуальный диалог между Пушкиным и Пиндемонте более примечателен присущими ему парадоксами и фигурами умолчания, чем очевидными отсылками. К примеру, Пиндемонте никогда не писал ни слова о демократических правах, налогах или цензуре. Эта часть стихотворения — вымышленный диалог с современниками Пушкина, в том числе с Токвилем. Таким образом, политические (или, скорее, антиполитические) отсылки в пушкинском стихотворении — это вольные переложения с несуществующего оригинала<sup>304</sup>. Тут поэт частично снимает с себя ответственность за авторство. Защищая чутких и просвещенных цензоров, Пушкин притворяется обыкновенным переводчиком спорного стихотворения, с тем чтобы ввести в заблуждение своего не слишком чуткого и куда менее просвещенного царя — Николая I.

Проблематика перевода сама по себе связана с историей цензуры, а также с историей Инквизиции. В своих размышлениях о цензуре Майкл Холквист<sup>305</sup> обращает внимание на тот факт, что одно из дел в истории испанской Инквизиции было возбуждено против поэта Фрая Луиса де Леона<sup>306</sup> — новообращенного христианина — за перевод Еврейской Библии. Луис де Леон был наказан не за сам факт перевода, а скорее за использование «оскверненного подлинника»<sup>307</sup>. В случае Пушкина мы имеем дело с оскверненным подлинником другого рода. Пушкин, судя по всему, интернализировал цензуру или, иначе говоря, задействовал ее в качестве поэтического приема, апроприируя ее ограничения — с тем, чтобы выкроить пространство для своих поэтических вольностей. В 1970-х годах был введен в научный обиход своеобразный пушкинистический неологизм, который приобрел популярность в рамках неофициального языка нового поколения советских переводчиков. Переводчики нередко говорили о *pindemontias*, которые они включали в свои произведения. Поименованная в честь пушкинского стихотворения, «пиндемонтя» стала обозначать единицу поэтической вольности в искусстве перевода и способ иносказательного разговора о политических проблемах. Таким образом, превращаясь в апологета просвещенной цензуры и абсолютной монархии, Пушкин также оказался одним из отцов-основателей эзопова языка, который процветал в XX столетии. Следовательно, помимо тематического толкования, искусство свободы, образ которого проиллюстрирован в стихотворении, — это не просто бегство от политики, но и форма игры, посредничества между политической и поэтической сферами.

Проблематика эзопова языка также связана с цитированием Пушкиным известного замечания Гамлета о «словах, словах, словах». Неужели Пушкин, в гамлетовской манере, ставит под сомнение слова — свой поэтический медиум? Можно ли утверждать, что повторение: «слова, слова, слова» обесценивает слово, завершая диалог? Я бы предостерегла читателей от такого толкования стихотворения, которое побуждало бы воспринимать его как метапародию. По сути, подобное прочтение будет базироваться на интерпретации гамлетовского выражения «слова, слова, слова» как обозначения «пустословия» — т. е. неправды или неискренности. Это было бы «осквернением» шекспировского подлинника.



Пушкин ссылается на действие 2, сцену 2 пьесы — это встреча Полония и Гамлета. Видя, что Гамлет читает книгу, Полоний завязывает разговор.

*Полоний:* ...Что вы читаете, мой принц?

*Гамлет:* Слова, слова, слова.

Гамлет здесь говорит правду в буквальном смысле слова (он действительно читает слова на странице) — правду, которая в то же время функционирует как нарушение социальных контрактов, полностью дезориентируя несчастного Полония. Разговор Гамлета и Полония — с присущей этому диалогу взаимосвязью маскировки и брутальной откровенности, последовательности и безумия<sup>308</sup> — производит эффект толковательного головокружения<sup>309</sup>. Гамлет отказывается играть роль в чем-либо чужом конвенциональном спектакле. «Слова, слова, слова» — это признание одновременно как буквальной правды, так и права на амбивалентность. Гамлет предстает эдаким посттрагическим плутом-трикстером, который играет словами и бросает вызов предусмотренным конвенциям — с тем, чтобы выявить оскверненные жертвы раннего опыта модерна<sup>310</sup>, который станет подлинным испытанием для множества языковых и поведенческих кодексов и расширит границы пространства свободы. Быть может, «трагическим изъяном»<sup>311</sup> Гамлета является скрывающийся за образом этого персонажа намек на грядущее наступление эпохи модерна.

В стихотворении Пушкина слова Гамлета (*слова*) рифмуются с правами (*права*). На первый взгляд, рифма *слова—права* представляется сатирическим комментарием на тему увлеченности демократическим дискурсом, но на самом деле это еще и декларация главного права поэта — права на двойственность. В стихотворении с гамлетовской виртуозностью инсценирована его амбивалентность, которая не позволяет уложить его в прокрустово ложе чисто политического или исторического дискурса. В то же время стихотворение не позволяет нам забыть об основном контексте шекспировского «Гамлета», а именно — том факте, что Дания является тюрьмой и вокруг творится «полное безумие»<sup>312</sup>. Личность принца Гамлета — трактованная в образе меланхоличного денди-трикстера, облаченного в черное, шифра и иероглифа, — станет принципиально важной составляющей фигуры поэта — в диапазоне от Малларме до Пастернака и Набокова («Под знаком незаконнорожденных»)<sup>313</sup>. «Слова, слова, слова» служат утверждением как лингвистического скептицизма, так и поэтического права *par excellence*, представляя антиполитическую внутреннюю свободу, не вписанную ни в одну из конституций. Вовсе не случайно, что в последней строке стихотворения Пушкин проявляет вольность по отношению к поэтическому языку как таковому, обрывая строку посередине и, таким образом, нарушая шаблон рифмического рисунка. Стихотворение остается неоконченным отрывком, а заключенные в нем диалоги и блуждания — нескончаемыми.

## СВОБОДА В РОССИИ В СРАВНЕНИИ С ДЕМОКРАТИЕЙ В АМЕРИКЕ? ПУШКИН И ТОКВИЛЬ

Давайте теперь обратимся к Токвилю и проследуем по пути пушкинского творчески-некорректного прочтения, которое может пролить свет на обоих авторов, равно как и на межкультурную дискуссию о свободе. Пушкин и Токвиль — оба происходили из старых аристократических родов, и оба с восторгом и трепетом отреагировали на Французскую революцию. Тем не менее к 1830 году их представления о духе времени радикально разошлись. В то

время как Пушкин, создававший свои произведения на фоне Польского восстания<sup>314</sup>, полагал, что судьба России в девятнадцатом столетии состояла в том, чтобы сохранить монархию и империю<sup>315</sup>, Токвиль разглядел судьбоносный потенциал именно в развитии демократии. Он был убежден, что демократия не только неизбежна, но и является единственной формой правления, соответствующей принципам законности<sup>316</sup>. Тем не менее его раннюю версию либерализма не следует путать с современным неолиберализмом: Токвиль никогда не выступал в защиту *laissez-faire*<sup>317</sup> капитализма или республики, основанной на этом принципе; вместо этого он лелеял (в известной степени) утопическую надежду на «воспитание демократии» посредством практики соучастия граждан и сохранения плюрализма культурных ценностей — в противовес растущей коммерциализации, которую он имел возможность наблюдать в Америке. Приводя подробное описание американских устоев и институтов, Токвиль признает, что он видел в Америке не только Америку, но и «образ самой демократии»<sup>318</sup>. Его путь стал путешествием сквозь страхи, идеалы и призрачные образы потенциально возможного будущего Европы, а также путешествием сквозь настоящее Америки. Токвиль надеялся спасти демократию от самой себя — во имя ее же блага, демонстрируя как ее блага, так и ее пороки. Поэтому Токвиль выбирает для себя своеобразную точку зрения — где-то между ностальгией и прогрессом, между развалинами прошлого и бездной будущего: «<...> оказавшись на стремнине быстрой реки, мы упрямо не спускаем глаз с тех нескольких развалин, что еще видны на берегу, тогда как поток увлекает нас к той бездне, что находится у нас за спиной»<sup>319</sup>. Чтобы избежать, с одной стороны, ностальгического взгляда супруги Лота, жаждущей Ancien Régime, с другой — некритического принятия «диких инстинктов» демократии, Токвиль в конце книги преподносит нам поэтический образ геометрии свободы: «Провидение сделало так, что род человеческий не совсем независим, но он и не так уж закабален. Провидение очерчивает, это верно, каждому человеку некий фатальный круг, из которого он не может выбраться, однако в широких границах которого человек свободен и всемогущ»<sup>320</sup>.

Чтобы проявить межкультурный диалог еще более рельефно, стоит отметить, что лучшим толкователем французского интеллектуального контекста, на который реагирует Токвиль, был русский революционный мыслитель и эмигрант Александр Герцен, который писал о французской постреволюционной культуре в период после роспуска революционных движений 1848 года: Нет в мире народа, который сделал бы столько подвигов, который пролил бы столько крови за свободу, как французы, и нет народа, который бы менее понимал ее <...> Французы — самый абстрактнейший и самый религиозный народ в мире, фанатизм к идее идет у них об руку с неуважением к лицу, с пренебрежением ближнего. <...> тираническое *salus populi* и инквизиторское, кровавое «*pereat mundus et fiat justitia*» равно написано в сознании роялистов и демократов<sup>321</sup>.

Герцен, подобно многим русским мыслителям, не избежал обобщений и условных стереотипов касательно французской нации в целом, тем не менее он обращает внимание на важнейший интеллектуальный провал во французской революционной мысли: ее зависимость от абстракций о свободе для человечества без конкретной культурной рефлексии и какого-либо уважения к мировому опыту. В противовес этому Токвиль выступил с предложением, заключавшимся в том, что «совершенно новому миру необходимы новые



политические знания», чтобы исследовать вышеозначенную границу круга человеческой свободы. Эта новая гуманистическая политическая наука объединила анализ политической системы децентрализованной демократии с культурной антропологией современной Америки (на примере северной части Соединенных Штатов), таким образом предвосхитив, как минимум на полсотни лет, развитие множества будущих научных дисциплин и междисциплинарных исследований<sup>322</sup>. Токвиль был добуржуазным мыслителем, который создавал свои труды в эпоху до научного разделения труда и подразделения исследований на отрасли. Токвиль заявлял об «искусстве быть свободным» как о социальном искусстве XVIII столетия, в котором одновременно изучаются как политические законы, так и социальные «*mœurs*»<sup>323</sup>. Работы, написанные именно в этом инновационном жанре французского Просвещения, повествующие об искусстве свободы, плохо переводятся как в России, так и в Америке. В то время как ранние американские переводчики Токвиля, как правило, игнорировали культурную составляющую его описания демократии, рассматривая ее как «гуманитарную науку» старой Европы и сосредотачивая внимание на изучении поселений Новой Англии и иных форм политической культуры, русский поэт узрел в трудах Токвиля выражение антропологического презрения, упуская из виду рассмотрение Токвилем успешной системы американских законов и гражданского соучастия, что для Пушкина являлось синонимом демократической заурядности и социальной условности. В действительности недавнее изучение пушкинского экземпляра издания книги «*Демократия в Америке*» Токвиля из его библиотеки<sup>324</sup> показало, что страницы, посвященные политическим институтам демократии, так и остались неразрезанными; поэт так и не удосужился, а быть может, попросту не успел прочесть все это в тот короткий период жизни, который оставался ему до безвременной кончины<sup>325</sup>.

Это упущение не может быть случайным. В то время как Пушкин осознавал собственную снижающуюся роль в просвещении монархии, Токвиль верил в «воспитание демократии»; иными словами, его идеалом была именно просвещенная демократия, а вовсе не просвещенный деспотизм. Более того, будто, таинственным образом, давая ответ Пушкину, Токвиль отличал эгоизм от индивидуализма, — в то время как в русской мысли XIX столетия эти понятия нередко смешивались. Слово «индивидуализм» не имело для Токвиля негативной окраски: «Эгоизм — это страстная, чрезмерная любовь к самому себе, заставляющая человека относиться ко всему на свете лишь с точки зрения личных интересов и предпочитать себя всем остальным людям. Индивидуализм — это взвешенное, спокойное чувство, побуждающее каждого гражданина изолировать себя от массы себе подобных и замыкаться в узком семейном и дружеском круге. Создав для себя, таким образом, маленькое общество, человек охотно перестает тревожиться обо всем обществе в целом»<sup>326</sup>. Здесь снова возникает круг, но в данном случае это круг «индивидуализма».

В то же время пушкинское толкование указывает на одну из идей Токвиля в его рассуждениях о «тирании большинства», выявляя некоторые парадоксы «повседневной жизни великого демократического народа», которые могут помешать рефлексирующему суждению и индивидуальному творчеству. Токвиль писал: «Я не знаю ни одной страны, где в целом свобода духа и свобода слова были бы так ограничены, как в Америке. <...> В Америке границы мыслительной деятельности, определенные большинством, чрезвычайно широки. В их пределах писатель свободен в своем творчестве, но горе ему, если

он осмеливается их преступить. <...> Именно поэтому в Америке до сих пор нет великих писателей. Гениальным литераторам необходима свобода духа, а в Америке ее не существует»[327](#).

Метафора преграды переключается с определением свободы, предложенным Локком (как «ограда» вокруг объекта частной собственности), однако здесь данная ограда — сдерживающий, а не стимулирующий фронт. Токвиль был одним из первых, кто раскрыл американский парадокс: передовая и либеральная политическая система на севере Соединенных Штатов Америки существовала здесь в сочетании с социальным конформизмом (в XX веке и Арендт и Набоков — оба будут размышлять над этим). В Америке, отмечает Токвиль, люди не склонны к гипотетическим рефлексиям: «Американцы никогда не читают работ Декарта <...> но они следуют этим правилам потому, что тот же тип общественного устройства естественным образом подготавливает головы людей к их восприятию»[328](#). По сути, это можно истолковать как похвалу американской самодостаточности. Действительно, Токвиль высоко ценил «свободные нравы»[329](#), которые он наблюдал в Новой Англии; однако он ясно видел и пределы подобной самодостаточности — в том, что она способна ослабить общественную дискуссию и коллективное воображение. Токвиль начинает раскрывать свой парадокс: «С одной стороны, существует свобода прессы, а с другой — большая поверхностность мнений и великое упрямство, с которым люди цепляются за них, не из-за веры и убежденности, но из-за единственного убеждения, что „мое мнение не хуже вашего“. Человеческое мнение сводится к интеллектуальной пыли, разбросанной по всем сторонам, неспособной собираться воедино, неспособной объединиться»[330](#). Токвиль был одним из первых мыслителей, начавших размышлять об опасности «приватизации мнений», которая ведет к отторжению от общественной жизни, а также от дискуссий и творческой солидарности, пересекающей границы политических убеждений. Таким образом, он предвосхитил дискуссии XXI века о блогосфере и передовых технологиях самовыражения, которые зачастую превращаются в толчение воды в ступе и сведению кругов общественной коммуникации к эффекту самовозвеличивающейся эхо-камеры[331](#). Для рефлексизирующих мыслителей, по мнению Токвиля, диалог с другими людьми является «спасительной подневольностью», который ведет к более полной реализации свободы. Именно в этой привычке «приватизировать мнения» Токвиль видел «умеренный деспотизм демократии». (Эта концепция развивается во второй книге, которую Пушкин прочесть не мог, а мы, в свою очередь, не будем предполагать, как это делал Чаадаев в свое время[332](#), что Токвиль «украл» проницательные мысли Пушкина.)

В корне данной проблематики и в самом сердце ее разрешения для Токвиля лежит американская концепция свободы как «повседневного дела демократии». Токвиль восхищался этим явлением, коль скоро оно вело к повседневному соучастию в политической жизни, но в то же время опасался того варианта, когда подобное означало принятие свободы как должного, что сводит демократию к экономике и «диким инстинктам» индивидуальных потребностей. Даже в трактовке XX века американская мечта, в отличие от мечты французской или русской, является удивительным повседневным занятием — утопией, достигаемой здесь и сейчас[333](#). Лишь только свобода начинает восприниматься как нечто само собой разумеющееся — она утрачивает присущую ей инаковость и вдохновляющую нереальность, становясь обыденной привычкой к набору социальных практик и политических институтов. Разумеется, такие привычки



необходимы для реализации практики общественной свободы, тем не менее общественная свобода вовсе не сводится к подобным обычно-правовым практикам. Задача свободы, заключающаяся в расширении потенциальных возможностей человеческого воображения и действия, там, судя по всему, отсутствует.

Хотя Пушкин и Токвиль отталкиваются от одной и той же концепции социального искусства свободы XVIII века, а также отмечают некоторые сходные моменты касательно стоящих на пути демократии трудностей и оба испытывают глубокое отвращение к рабству — они приходят к противоположным выводам о взаимосвязи между демократией и свободой. Для Пушкина *свобода* в единственном числе противоположна *свободам* во множественном числе; поэт был против распространения гражданских прав на зарождающийся средний класс и отождествлял демократию с заурядностью, филистерством и свободой прессы с сопутствующей ей журналистской разнузданностью<sup>334</sup>. Более того — едва ли Пушкин с симпатией относился к поддержке Токвилем децентрализованного правительства и федералистской системы власти; Пушкина ни в малейшей степени не заботили ни демократические и гражданские политические институты, ни повседневная практика демократии. По сути, он поддерживал царскую политику имперской централизации, включая подавление Польского восстания, которое в 1830-х годах оказалось переломным моментом в российском политическом сознании. Пушкин был противником польской национально-освободительной борьбы за независимость от Российской империи. Для Токвиля, напротив, две концепции свободы: демократических прав и свободы духа — должны были дополнять друг друга. В этом отношении Токвиль согласен с высказыванием Камиля Демулена, сделанным в разгар Французской революции, о том, что разнузданность прессы должна быть защищена подлинной свободой печати, а не ее подавлением. По словам Токвиля, проблема Америки заключается не в избытке свободы, а в отсутствии защиты от тирании, которая должна исходить как от политического соучастия граждан, так и от воспитания свободного мышления.

Этот аспект межкультурного диалога Пушкина и Токвиля выходит за рамки личностных особенностей обоих авторов и выявляет наличие различающихся культурных и политических концепций свободы — в России, Европе и Америке, равно как демонстрирует и существенные различия между культурой освобождения и культурой свободы. Кэрил Эмерсон проницательно отмечала, что русские интеллектуалы нередко больше заботятся о том, чтобы чувствовать себя свободными, чем о том, чтобы действовать в условиях свободы<sup>335</sup>. Таким образом, в России свобода рассматривается как мечта о побеге и радикальном освобождении благородного разбойника или бывшего заключенного, который строит из себя претендента на престол — такого, как Стенька Разин или Емельян Пугачев, чей бунт являлся одним из излюбленных предметов исследования Пушкина. Это объект ностальгического или футуристического вождения, а вовсе не свод правил повседневного поведения в настоящем времени. Освобождение зачастую представляет собой нарушение границ, преступление или трансцендирование<sup>336</sup>, а не балансирование между игрой и ответственностью на границе закона. В то же время некритическая практика развития *свобод* во множественном числе в сочетании с тиранией большинства может породить конформизм и ограничить воображение. Американская демократия не может стать декларативной версией судьбы для всего мира. Свобода нуждается в собственной инаковости, в собственном творческом

индивидуальном измерении, отраженном в литературе, философии и нетрадиционных форматах бытия. Таким образом, вымышленный диалог между Пушкиным и Токвилем раскрывает политические аспекты мышления Пушкина и поэтические аспекты мышления Токвиля, а также сложные взаимосвязи между свободой индивидуального воображения и политическими рамками, которые оформляли художественные мифологемы.

Быть может, то, что больше всего отпугивало Пушкина в американской демократии, — это не тот факт, что она не работала, а тот факт, что она могла бы начать работать. Все так, будто он с ужасом предвидел собственное исчезновение — уже после физической смерти, — в десакрализации самой поэзии. На территории «равных условий» поэту уже не требуется быть «вторым правительством». Для нерукотворного памятника, который Пушкин воздвиг себе, в новом мире не нашлось бы места.

## ДВЕ КОНЦЕПЦИИ СВОБОДЫ ПО ТУ СТОРОНУ ХОЛОДНОЙ ВОЙНЫ: БЕРЛИН И АХМАТОВА

Если представить себе, что перед нами кинофильм, а не текст, то в этом месте картинка бы постепенно погасла и появилась бы заставка с титрами: *сто лет* спустя... В 1946 году произошла еще одна встреча, которая с новой силой драматизировала диалог между *свободами* во множественном числе и *свободой* в единственном числе. Между эстетикой, героизмом и демократическими императивами. Главными действующими лицами являются Исая Берлин и Анна Ахматова: он изучает либеральную традицию Константа<sup>337</sup>, Милля и Токвиля, она же является великой поэтессой XX века и нетрадиционной пушкинисткой, которая дала ответ на многие стихотворения классика, в том числе «Из Пиндемонти»<sup>338</sup>. Более важно то, что, словно вторя знаменитому токвилевскому предсказанию о будущем противостоянии России/СССР и Америки, их встреча случилась в самый разгар холодной войны. Ахматова, которая, по словам Берлина, всегда видела себя актрисой на мировой исторической сцене, считала, что именно их встреча и положила начало холодной войне. «Мы с ним такое заслужим, Что смутится Двадцатый Век», — написала Ахматова в отрывке «Поэмы без героя», посвященном ее встрече с Берлиным<sup>339</sup>. Берлин же заявил, что встреча с Ахматовой стала одним из наиболее важных событий в его жизни. Говорили они о жизни, об искусстве и обо всем остальном. Быть может, сама концепция политической, художественной и экзистенциальной свободы и не являлась основным предметом их диалога, но точно стояла за всем, что было сказано, и за тем, что так и осталось невысказанным. Я бы предположила, что данная встреча (в ряду других событий) вдохновила Берлина на создание собственной теории позитивной и негативной свободы, а также стала одним из источников его представлений о культурном плюрализме.

Встреча с Берлиным возымела для Ахматовой трагические последствия; она находилась под постоянным наблюдением, а та самая ночь, проведенная ею за разговором с Берлиным, спровоцировала ярость самого Сталина. «Значит, наша монахиня принимает у себя английских шпионов!»<sup>340</sup> Сталин, как утверждалось, обратился непосредственно к А. А. Жданову, на которого он возлагал ответственность за советскую культурную политику. В знаменитом постановлении<sup>341</sup> Жданова Ахматова именовалась «полумонахиней, полублудницей» и клеймилась как представитель старой петербургской, а не ленинградской культуры<sup>342</sup>. Вскоре после принятия постановления ее сын был



арестован и отправлен обратно в ГУЛАГ<sup>343</sup>. 1946 год ознаменовался значительными изменениями в советской политике, началом холодной войны и последней волной чисток, на сей раз против врачей-евреев, которых называли космополитами и «сионистскими фашистскими» коллаборационистами<sup>344</sup>. Родственники Берлина, которых он посетил в Москве, также были арестованы<sup>345</sup>. Вполне очевидно, что никто не мог предсказать капризы поздней политики Сталина, а визит Берлина, скорее всего, был лишь одним из многих поводов для политической паранойи конца 1940-х годов в Советском Союзе.

Берлин вспоминает, что Советский Союз зимой 1945/46 года был трагической «иллюзией рая» в подвешенном состоянии — между победой над фашизмом, которая обещала новую открытость по отношению к военным союзникам СССР, англичанам и американцам, и грядущей холодной войной. В 1945 году Берлин оказался в Советском Союзе в качестве переводчика и секретаря посольства Великобритании в Москве, где не хватало русских переводчиков. Это было первое возвращение Берлина в страну, где он вырос, и в город Ленинград — Санкт-Петербург, где в детстве он стал свидетелем разразившейся русской революции. В публикации, сделанной в 1980 году, Берлин описывает, что заглянул в книжный магазин писателей на Невском проспекте и по чистой случайности был приглашен в «Фонтанный дом» Анны Ахматовой на скудный торжественный ужин, состоявший исключительно из вареной картошки<sup>346</sup>. Она проживала в великолепном особняке на Фонтанке, который был разделен на дюжину коммунальных квартир, составляющих своего рода коллективный паноптикум. Посреди разговора случился любопытный инцидент. Берлин вспоминает, что услышал, как из двора дома Ахматовой его окликали по имени. Это был Рэндольф Черчилль, сын Уинстона Черчилля и однокурсник сэра Исаяи по Оксфорду, хотевший купить в Ленинграде икры и нуждавшийся в услугах Берлина, который смог бы помочь ему с переводом. Рэндольф Черчилль действовал как подвыпивший «студент», не обращая внимания на обстоятельства<sup>347</sup>. И все же появление сына Черчилля во дворе дома Ахматовой стало причиной будущих нападок на Ахматову со стороны обвинителей.

Данная встреча характеризуется рядом любопытных элементов театральности, которые имеют непосредственное отношение к вопросу о свободе и ее социальной инсценировке. Берлин, в соответствии с его собственным описанием, выступает в роли застенчивого, несколько сдержанного англичанина, играющего в пьесе, сценарий которой он не до конца понимает. Эта встреча отмечена глубокой близостью, а также своего рода разобщенностью и несоизмеримостью. Первая же из происходящих трансгрессий затрагивает время и пространство. Берлин видит в Ахматовой образ Кристины Россетти<sup>348</sup> или «изгнанной королевы», в то время как для нее он «гость из будущего» и одновременно звено, связывающее с прошлым. Ахматова, будучи отрезанной от всего мира, с единственным сыном под арестом<sup>349</sup>, не могла не ощущать, что эта встреча была ее связью с внешним миром — нитью Ариадны, указывающей выход из ее клаустрофобического бытия. Вечер продолжается до позднего утра, попирая все возможные устоявшиеся принципы светской беседы, — это был даже не роман, но нечто куда более интригующее.

Более того, русская и английская концепции государственного и частного пространства четко различаются. Ахматова в своем заточении предстает царственной особой. Она — узница в пространстве своей коммунальной квартиры и царица фантомного мира собственного воображения. Берлин же для нее — одновременно чужестранец и земляк. Сначала она декламирует

байроновского «Дон Жуана» на немыслимом английском с такой страстью, которая смутила его. Берлину приходилось смотреть в окно — только чтобы не встретиться с ней взглядом. Стиль ахматовской декламации — такой, будто она обращается со стихами к стадиону, полному зрителей, — не соответствует той камерной обстановке, которая их окружает. Все так, словно только в частном порядке, в нерабочее время, она может воссоздать свой идеальный публичный мир, где царит тоска по мировой культуре<sup>350</sup>.

Ни одно из привычных толкований культурных различий не позволит сделать более понятной эту непривычную встречу. Ахматова беседует с Берлиным об эпохе Возрождения и о мировой культуре, по которой она и Мандельштам тосковали. Она представляет, как они исполняют свои роли на подмостках всемирного театра. Ахматова не разделяет Россию и Англию, а скорее сообщает Берлину, что он пришел из «мира людей», к которому некогда принадлежала и Россия. Иными словами, ни национальная, ни гердеровская модель<sup>351</sup> культуры в данном случае не применимы. Если он поначалу воспринимает ее как русскую/советскую поэтессу, то она делает все, чтобы развеять это ощущение, говоря о языческом и «нерусском» мире ее детства в Крыму и своей приверженности космополитическому идеалу, подобному тому, который Гете именовал «мировой литературой»<sup>352</sup>. Исая Берлин для нее идеальный адресат — ее согражданин свободного мира культуры. Ахматова читает Берлину свою «Поэму без героя», которую он находит загадочной и наводящей на воспоминания, и просит ее прокомментировать и раскрыть интертекстуальные отсылки, намеки и личные аллюзии. Она, в свою очередь, отказывается это сделать. Она, по ее словам, создала это произведение для «вечности». Ее концепция диалога выходит за рамки современности, отдавая дань поэтическому представлению Осипа Мандельштама о собеседнике<sup>353</sup> — идеальном космополитическом и лирически гермафродитическом<sup>354</sup> адресате<sup>355</sup>. Ахматова пишет для читателей без границ — временных и пространственных, — а вовсе не для неких грядущих фактоискателей.

Беседа длиною в ночь между Ахматовой и Берлиным внезапно оказывается подлинным проявлением близости. Для нее это практически любовный роман *via negativa*, платоническая любовь — не с первого взгляда, но с первого разговора<sup>356</sup>. Момент близости наступает, когда он сравнивает ее с Донной Анной в «Дон Жуане», перемещая туда-сюда свою швейцарскую сигару, очерчивая мелодию Моцарта в воздухе между ними. Позже она вспомнит этот момент в стихотворении о визите Энея к Дидоне в разрушенном войной Карфагене<sup>357</sup>. Берлин был сильно смущен таким сравнением и даже пожаловался на это Иосифу Бродскому. «Он и правда был непохож», — отметил Бродский<sup>358</sup>. Тем не менее Бренда Трипп, коллега Берлина, сопровождавшая его в поездке, вспоминает, что после встречи с Ахматовой Берлин бросился на кровать в своей комнате со словами «Я влюблен, я влюблен»<sup>359</sup>. (Много лет спустя, когда Ахматова узнала, что Берлин женился, она в своей обычной едкой манере поинтересовалась, как ему живется «в золотой клетке»<sup>360</sup>.) Итак, ретроспективно, их разговор — это немыслимая встреча плененной царицы и либерала в золотой клетке. Он всего лишь буржуазный профессор, в конце концов, он слишком осторожен в своих свободных искусствах. Таким образом, в социальном искусстве свободы оба как преуспевают, так и терпят неудачу. Из них двоих именно она больше рисковала, заплатила более высокую цену и больше поставила на карту.



В дискуссии о литературе они одновременно сходятся и расходятся во мнениях. Он любит Тургенева и Чехова, самых «британских» русских писателей, известных своей утонченностью, нюансами и умеренностью, весьма нехарактерной для русской культуры в целом. Она предпочитает Пушкина, Кафку и Достоевского, которых он почти не переваривает<sup>361</sup>. (Могло ли это являться проявлением флирта с ее стороны, призывом уйти от умеренности в направлении более рискованной близости, который он упустил из виду?) В своих предпочтениях Берлин в конечном итоге скорее человек XIX века, который воспринимает литературу либо как сестру-близняшку интеллектуальной истории, либо как повествование о нравственности творческих личностей. Образ мысли Берлина восходит к тому периоду в XIX столетии, когда и либералы и романтики разделяли ценности творческой и самопреобразующейся индивидуальности. Ахматова как поэтесса не была склонна придерживаться принципов романтической эстетики; не случайно еще в юности она была близка к одной из наиболее антиромантических литературных школ XX века — акмеизму. Создавая свои произведения в формате личного дневника, она тем не менее не была склонна к отождествлению жизни и текста. Как отмечал Виктор Шкловский в своих ранних критических заметках о ее творчестве, когда элементы жизни становятся искусством, они остраиваются, они становятся литературными приемами, а не биографией; но Берлина вовсе не беспокоили вопросы литературного воображения эпохи модерна.

Ахматова для Берлина — идеал целостности, присутствие которой он неизменно отмечал у русских мыслителей; она не произносит ни одного антисоветского слова и кажется скорее патриотичной, но весь ее литературный труд — обвинительный акт в адрес советской системы. Ахматова, не принадлежавшая к числу политических диссидентов, была носителем внутренней свободы пушкинского образца, которая в условиях Советского Союза приобретала политическое значение. Одно из ранних стихотворений Ахматовой иллюстрирует удивительную концепцию личной свободы: «Есть в близости людей заветная черта, Ее не перейти влюбленности и страсти»<sup>362</sup>. Эта черта, подобно контуру круга провидения и свободы, не разрушает, а скорее делает возможными любовь и поэзию. Собственная поведенческая модель Ахматовой, так или иначе, воплотилась в данном поэтическом произведении и одновременно оспорила его.

На мой взгляд, именно встреча с Ахматовой оказалась фундаментальным условием появления концепции свободы и плюрализма «цели жизни»<sup>363</sup> Берлина. В интервью Стивену Люксу<sup>364</sup> Берлин описывает себя скорее как приверженца политики «Нового курса» Рузвельта, а также ряда вариантов европейского социализма, нежели сторонника либертарианского и экономического определения свободы Хайека<sup>365</sup>. Тем не менее он остается принципиальным антимарксистом и антигегельянцем. Его визит в Советский Союз подтвердил его фундаментальную антипатию к любой форме детерминистской идеологии, которая рассматривает людей как полезный человеческий материал для построения светлого будущего. Хотя Берлин в куда большей степени, нежели иные либеральные мыслители, симпатизирует стремлению к национальному признанию, в разговоре с Ахматовой дискуссия о свободе вовсе не ограничивается пределами национальной или культурной тематики. Во всяком случае, участники диалога выявляют своеобразные отличия

внутри самих себя, собственные множественные виды принадлежности и порой даже их чуждость по отношению к собственной натуре.

В своем эссе *«Две концепции свободы»* Берлин выступает с критикой «позитивной свободы». Тем не менее его концепция весьма далека от формата бинарной оппозиции. Позитивная свобода неразрывно связана с понятием самодисциплины и самообладания, которое ведет к коллективному исправлению «кривой древесины человечества», столь любезной сердцу Берлина. Негативная свобода определяется в первую очередь как свобода от принуждения и вмешательства государства в частную жизнь индивида, но она вовсе не ограничивается этим вариантом англо-американской концепции и проникнута позитивным креативным потенциалом. Еще один межкультурный диалог существует между строк — в его зачастую парадоксальном описании. Берлин заявляет, что негативная свобода не является обязательным условием демократии. Здесь Берлин продолжает критику тирании большинства, которую вели Токвиль, Милль и Герцен. Для Берлина величайшим русским мыслителем свободы являлся вовсе не Пушкин, а именно Александр Герцен, которого он ставит где-то между Токвилем и Марксом. Герцен развивает творческие аспекты свободы личности, которые, по его мнению, ни в коем случае не должны приноситься в жертву ради демократического конформизма или революционного братства. Вот одна из любимых Берлиным цитат Герцена: «Почему, собственно, свобода числится драгоценной? Да просто-напросто потому, что свобода — это свобода: самодавлеющая цель. И жертвовать ею чему-либо другому означает, в сущности, совершать людские жертвоприношения»<sup>366</sup>. Герцен оказывается между двумя противоположными берегами: русское богатство личности и воображения в условиях отсутствия политических прав и растущее «мещанство» и конформизм среднего класса, которые он имел возможность наблюдать в более демократических режимах на Западе. В конечном итоге, несмотря на собственное толкование русской истории и разочарование в романтизме, Герцен восхищается русской крестьянской общиной в куда большей степени, нежели западными гражданскими сообществами представителей среднего класса, которые восхваляли многие западные либералы<sup>367</sup>. Что же до самого Берлина, то он предпочитает не выбирать между своим любимым Герценом, чью романтическую личность и ясное мышление он лелеет, и более трезво мыслящим Миллем, чьи политические воззрения, быть может, куда ближе его собственным. Берлин принципиально не согласен с Миллем в том, что гений может выжить только в демократическом обществе<sup>368</sup>. Ахматова и другие русские творцы — весомое доказательство обратного. Они имеют высочайшую планку оценки минимальной личной свободы как самоцели. Негативная свобода Берлина существует в масштабе, который не сводится к политическим правам; это непременно должна быть и свобода потенциальных возможностей (а не просто рациональных вариантов выбора) — и тех неисчислимых невероятностей, из которых складываются лучшие моменты человеческой жизни. Примерно через три десятилетия после написания эссе *«Две концепции свободы»* Берлин искреннее разъясняет свою позицию: «Негативная свобода заключается в том, сколько дверей перед вами открыто, позитивная свобода заключается в том, кто вами правит»<sup>369</sup>. Здесь мы становимся свидетелями любопытного хиазма: негативная свобода у Берлина понимается как стимулирующая и «позитивная» в своем потенциале, в то время как позитивная свобода имеет отношение к сфере власти, которая ограничивает людей и удерживает их на своем месте. Более того,



метафора об открытой двери заимствована непосредственно из поэтического цикла Ахматовой «*Cinque*», заключительная часть которого была посвящена их встрече: «Но живого и наяву / Слышишь ты, как тебя зову. / И ту дверь, что ты приоткрыл, / Мне захлопнуть не хватит сил»<sup>370</sup>. В стихотворении Ахматовой дверь лишь приоткрыта, но поэтесса самоотверженно отказывается ее захлопнуть. «Негативная свобода» Берлина не является автоматической гарантией демократии<sup>371</sup>, но в то же время, что становится совершенно ясным из текста примечания к эссе «*Две концепции свободы*», — так это то, что Берлин воспринимает как должное обеспечение основных политических прав и прав человека, даже если его собственное толкование свободы к ним и не сводится. Примечание несет добавочный и противоречивый смысл по отношению к основной части текста; что и делает отчетливо заметным различие между возможностями выбора в тоталитарных обществах и демократических, не уменьшая при этом возможности потребительского выбора.

В каждом конкретном случае бывает очень трудно оценить степень «негативной свободы». На первый взгляд может показаться, что для нее важна лишь возможность выбора между, по крайней мере, двумя альтернативами. Однако не всегда, выбирая, человек располагает одинаковой свободой или вообще обладает свободой. Если в тоталитарном государстве я предаю друга под угрозой пытки или даже из страха потерять работу, то я могу с полным основанием утверждать, что я не действую свободно. <...> Простое наличие альтернатив, следовательно, еще не достаточное условие, чтобы мой поступок был свободным в обычном понимании этого слова <...> На мой взгляд, степень моей свободы зависит от того, а) сколько возможностей открывается передо мной <...>; б) насколько легко или трудно осуществить каждую из этих возможностей; в) насколько важны эти возможности с точки зрения моих жизненных планов, моего характера и обстоятельств, в которых я нахожусь; г) в какой мере сознательные действия других людей могут воспрепятствовать осуществлению этих возможностей; д) какую ценность приписывает этим разнообразным возможностям не только сам человек, но и общее мнение сообщества, в котором он живет<sup>372</sup>.

Концепция негативной свободы Берлина не является продолжением пушкинской «внутренней свободы». Хотя Берлин и любил пушкинскую лирику, но он не отдавал поэту ведущую роль в русской интеллектуальной истории, как это делают многие русские мыслители и писатели. В своем эссе о Белинском Берлин описывает отношение Пушкина к формирующейся, все более демократичной литературной культуре и говорит о присущем поэту «„высокомерии“ <...> его неоднократных попытках выставлять себя аристократическим любителем словесности, а вовсе не профессиональным литератором», и о том, как он «успешно уклонился от личного знакомства» с Белинским, которого он считал «невыносимым» и оскорбляющим чувства «изысканного аристократа»<sup>373</sup>.

В эссе «*Две концепции свободы*» Берлин не отождествляет негативную свободу с внутренней свободой. Он, судя по всему, скорее рассматривает стоическую и христианскую модель внутренней цитадели как форму радикального самообладания и оборотную сторону позитивной свободы, которая может сосуществовать с политической несвободой. Берлин обращает вспять высказывание Эпиктета о внутреннем освобождении. В ответ на утверждение Эпиктета, что можно заковать его ногу, но его свободу воли и Зевс не может одолеть<sup>374</sup>, Берлин предлагает свою притчу: «У меня на ноге рана. Существуют два способа избавиться от боли. Один — лечить рану. Но если лечение слишком

тяжело или ненадежно, то есть и другой способ. Я могу избавиться от раны, ампутировав ногу»[375](#). Эпиктет, бывший раб, мог чувствовать себя более свободным, чем его хозяин, но созданная им концепция самоосвобождения была полной противоположностью политической свободе. Скорее это был лишь способ выживания сохраняющего собственное достоинство несвободного человека в эпоху империи. Равно так же внутренняя свобода и личная неприкосновенность, культивируемые Ахматовой, были формой сопротивления в предельно гнетущих условиях, но идеализация или романтизация этого стали бы не только неуважением по отношению к ней, но и увековечиванием самого угнетения. Берлин не разделяет пагубную веру в то, что цензура всегда способствует появлению хороших поэтических метафор.

Урок, который Берлин извлекает из встречи с Ахматовой, — это потребность в плюрализме жизненных целей — вместе со всеми его ограничениями. Ограничение же — это вопрос политических прав, без которых романтика внутренней свободы (когда это не единственно возможный выбор или вопрос абсолютной необходимости, как в случае с Ахматовой) может превратиться в молчаливое согласие с политической несвободой. Хотя Берлин и делает акцент именно на понятии *свобод* во множественном числе, включая и поэтическую свободу, при этом он не упраздняет различия между *свободой* и *свободами*. Когда слово «свобода» претендует на единственное число, какое бы прекрасное прилагательное ни предшествовало ему, оно превращается в угрозу для плюрализма. Более того, в его концепции *свобода* и *система* являются антонимами. (Это определение восходит к Бродскому, который рассматривал эссе Берлина не как произведение философского творчества, а как следствие «физиологического отвращения»[376](#) к жестокости XX столетия.) Тем не менее Берлин не предлагает — подобно Токвилю или даже Миллю — воспитывать демократию. Порой агонистический либерализм Берлина — его концепция несоизмеримости различных культур и отдельных «целей жизни» — оставляет нам больше вопросов, чем ответов, однако его собственная диалогическая форма письма и речи всегда приглашает к дальнейшему обсуждению.





**Рис. 9.** Светлана Бойм. Шахматный коллаж, сочетающий в себе фотографии памятника Достоевскому в Омске, Россия, и памятника Марксу в Москве, Россия, с карикатурой XIX века на Захер-Мазоха и «диалектику взаимоотношений господин — раб»

Встреча Берлина с Ахматовой, несмотря на ее трагические последствия для поэтессы, имела другое измерение, которое было дорого им обоим. Это было великое приключение, безмерно невероятное для Ленинграда образца 1945 года. По сути, оно передвинуло пороги времени и пространства и, несмотря на многочисленные элементы несоизмеримости, стало одним из тех совершенных моментов человеческой спонтанности и диалога — ночью свободы. В одном из своих весьма позитивных, на мой взгляд, определений негативной свободы Берлин преподносит нам другую версию открытого межкультурного диалога с множеством потенциальных возможностей, который не видится в качестве культурной несоизмеримости. Очевидно, что свобода — это далеко не всегда счастье, а нередко и вовсе нечто совершенно ему противоположное, но порой двое совпадают в счастливый момент встречи и «*bon-heur*»<sup>377</sup>. Это, по поэтическому описанию Берлина, момент незапланированного «*douceur de vivre*»<sup>378</sup> «свободы и терпимости», «пустой болтовне, праздному любопытству, бесцельному стремлению к чему-то неодобренному свыше — самая „явная потеря времени“ — может спонтанно привести к индивидуальному своеобразию (за которое данный человек должен в конечном итоге нести полную ответственность) и всегда будет стоять больше, чем точнейший данный свыше образец»<sup>379</sup>.

# ГЛАВА ТРЕТЬЯ. ОСВОБОЖДЕНИЕ С БЕРЕЗОВЫМИ РОЗГАМИ И БАНАЛЬНОСТЬ ТЕРРОРИЗМА

## МОДЕРН/АНТИМОДЕРН: ДИАЛОГИ ДОСТОЕВСКОГО

Политическая свобода есть мнимая свобода, худший вид рабства; она лишь видимость свободы и поэтому в действительности — рабство<sup>[380](#)</sup>.

Фридрих Энгельс<sup>[381](#)</sup>

В самом деле: провозгласили вскоре после него: *Liberté, égalité, fraternité*. Очень хорошо-с. Что такое *liberté*? Свобода. Какая свобода? Одинаковая свобода всем делать все что угодно в пределах закона. Когда можно делать все что угодно? Когда имеешь миллион. Дает ли свобода каждому по миллиону? Нет. Что такое человек без миллиона? Человек без миллиона есть не тот, который делает все что угодно <...> Поймите меня: самовольное, совершенно сознательное и никем не принужденное самопожертвование <...> есть, по-моему, признак <...> высочайшего самообладания, высочайшей свободы собственной воли.

Федор Достоевский<sup>[382](#)</sup>

Что же получается, когда мы представляем себе политическую свободу как завуалированное порабощение и полагаем, что модернистский опыт сам по себе является карнавалом неискренности и фантасмагории? Как далеко мы готовы зайти в погоне за радикальным освобождением и какое количество насилия и жертв потребуется для достижения этой цели? Какова цена неоскверненного жертвоприношения<sup>[383](#)</sup> и оправдывает ли цель средства? И, в конечном счете, как эта борьба во имя радикального освобождения и против демократических политических свобод и публичной сферы связывает тех, кто, казалось бы, меньше всего похож на потенциальных союзников: представителей левого и ультраправого флангов — тех самых провозвестников социалистического атеизма и пророков новообретенной религии, обитающих в произведениях Ф. М. Достоевского?

Некоторые из этих вопросов кажутся сугубо современными, но на самом деле они широко обсуждались еще в середине XIX столетия. После краха революций 1848 года в Европе многие политические деятели, писатели и интеллектуалы испытывали разочарование в лозунгах Французской революции, *liberté, égalité et fraternité*, та же участь постигла и идеологию общей либерализации. В то время как основные преобразования в сфере политической либерализации: отмена крепостного права в России (1861) и отмена рабства в Соединенных Штатах Америки (1862) произошли с разницей во времени всего лишь в один год, появилось новое понимание того, что одни лишь голые политические свободы еще не задают систему координат счастья. Так, более радикальная версия свободы появилась у всех: от левых до правых, — освобождение человеческого рода посредством окончательного спасения в раю: у одних — на земле, а у других — на небесах. Пространство этой свободы перестало быть частью общественной или частной сферы, а стало принципиально иным миром. Пресловутые политические права, едва лишь обретенные и обеспеченные в ряде европейских стран, внезапно стали казаться буржуазными, недостаточными и почти устаревшими; казалось также, что преграды и перегородки, из которых состояла хрупкая архитектура публичной сферы, вот-вот рассыплются, подобно карточному домику — символу азартных игр буржуазии. В Российской империи



сложилась поистине впечатляющая ситуация, поскольку там радикальные дискурсы борьбы за освобождение варьировались в диапазоне от анархизма до популизма, от социализма до славянофильского утопизма, — и все эти направления развивались в контексте абсолютной монархии. Если в случае Европы можно говорить о кризисе либерального мышления, разочаровании в политике парламентаризма и развитии индустриального капиталистического общества, то в России критика демократических свобод имела место в значительной степени в долиберальном обществе (с весьма ограниченным набором гражданских прав, предоставленных после реформы 1862 года). В то же время русские писатели, а впоследствии и отдельные политики помышляли об использовании этой местной отсталости в своих интересах и видели себя в авангарде европейского либерализма. Они поступали так во имя творческого возмездия и с характерным комплексом превосходства-и-неполноценности. В конечном счете они мечтали догнать и перегнать Запад и освободить Запад от самого себя. Подобные чаяния все еще продолжают жить и в XXI столетии.

Ядром моего исследования станет концепция, которую Достоевский называл тем, что «свободнее настоящей свободы», — то, что он представлял себе на каторге и развил затем в литературное и политическое подполье, в которое вошли писатели, политические радикалы и те, кто в XIX веке именовали себя террористами. Временами, то, что «свободнее настоящей свободы», оказывается своего рода фотонегативом архитектуры открытости миру и публичной свободы; оно наделено властью божественного закона и несет «злорадные ощущения наслаждения» страданиями. Поиски свободы будут включать в себя пересечение границы между Востоком и Западом и пересмотр культурных различий. Путешествуя с Достоевским на восток в Сибирь, а затем на запад в Европу (через подполье), мы встретим странных попутчиков — Карла Маркса, Шарля Бодлера, Леопольда Захер-Мазоха и Михаила Бакунина, которые предлагали различные образы фантазмагии модерна, диалектики взаимоотношений господин — раб и мечты об освобождении. Заранее представляя себе актерский состав наших персонажей, а также по-своему восхитительный и взрывной характер каждого из них, — можно вообразить, что их реальное столкновение друг с другом в городской толпе или в поезде едва ли обернулось бы чем-либо кроме взаимного раздражения. Соответственно, мы сосредоточимся исключительно на виртуальных встречах, что и даст нам возможность обозреть плацдарм радикальной свободы эпохи модерна с различных точек зрения.

По мнению русского критика и философа Михаила Бахтина<sup>384</sup>, романы Достоевского открывают для нас уникальную литературную форму и вместе с ней образ особого состояния человека, в котором диалог является не средством для достижения цели, а самоцелью, формой нескончаемого и творческого человеческого общения. Этот диалог освобождает, потому что речь идет о том, чтобы быть вместе с другим, совместно переживать радость и удивление<sup>385</sup>. Множественность голосов или гетероглоссия<sup>386</sup> у Достоевского возникает не просто на уровне персонажа, но входит в глубинную архитектуру языка и общения, раскрывая внутреннюю словесную множественность, которая является глубоко антиавторитарной<sup>387</sup>. Творческое прочтение Достоевского Бахтиным звучит именно как философия свободы. Но какова природа личного диалога философа с Достоевским? Не является ли анализ текстов Достоевского лишь предлогом для свободолобивой полемики самого Бахтина?

Замечания Ханны Арендт о природе творческого метода Достоевского, основанного на диалогах, идут по пути иного толкования. Отрывистые заметки

к лекциям о романе *«Бесы»* — это буквально все, что мы знаем о ее прочтении Достоевского, тем не менее они невероятно суггестивны:

Пожалуйста, помните об уникальной форме диалога в этих романах [Достоевского]: будто оголенная душа говорит с оголенной душой. Это близость, достигающая телепатии, то есть упразднение любых расстояний; на любую высказанную реплику следует ответ: я уже знал это <...> По сравнению с близостью подобной силы, западное цивилизованное общество выглядит лицемерным, полным лжи; все внешние проявления здесь незамедлительно приводят к сокровенным глубинам души. Внешний облик, ни при каких обстоятельствах, не является фасадом.

Тем не менее важнее всего здесь следующее: мир как объективная система координат здесь каким-то образом отсутствует. У него нет описания, он — не предмет для обсуждения; следовательно, множество точек зрения, с которых можно было бы обозревать это пространство (Бальзак), попросту отсутствует. Темой здесь является не мир, а некая высшая конечная цель.

Близость может достигаться только по отношению к своему собственному народу<sup>388</sup>.

Там, где Бахтин увидел уникальную творческую «архитектонику» диалога, в центре которой находится человек, Арендт обнаружила телепатическое, интимное общение, которое может привести к утрате открытости миру и общественной сферы. Она заметила, что у Достоевского есть две стороны «близости», в частности, когда она достигается «по отношению к своему собственному народу» (т. е. русскому народу, в данном случае), такая близость создает интенсивные и мощные отношения между людьми, но может также поставить под угрозу открытую миру архитектуру фасадов, площадей и общественных пространств во имя достижения «конечной цели».

Телепатическое общение может стать монологической проекцией; растворяя расстояния, оно способно в конечном итоге ликвидировать различия, отбрасывая как внутреннюю множественность, так и плюрализм. Ее краткие заметки бросают вызов основательно укоренившейся западной традиции XX столетия — от экзистенциалистов до Эммануэля Левинаса, если обращаться к недавнему времени, — всем тем, кто почитает Достоевского как великого гуманиста и мыслителя с выраженной этической позицией<sup>389</sup>. Вот, быть может, и пришло время осмыслить радикальную национально-освободительную этику?

Бахтин считал Достоевского-романиста Прометеем эпохи модерна, который позволил героям своих сочинений свободно вступать в диалог с самим автором и ему противоречить: «Достоевский, словно Прометей Гете, создает не немых рабов, как это делает Зевс, а свободных людей, способных занять место рядом со своим создателем, не соглашаясь с ним, а также отворачиваться от него»<sup>390</sup>.

Как мы помним, Прометей — персонаж античной трагедии и стихотворения Гете — учит людей мимолетным искусствам свободы. Греческий титан превратил ритуал жертвоприношения в дебаты, которые бросают вызов божественному началу, а не слепо ему подчиняются. И все же в своих произведениях, не относящихся к жанру романа, особенно в журнале *«Дневник писателя»*<sup>391</sup>, Достоевский посягает на прометеевские свободы человека эпохи модерна, выступая за добровольное смиренное подчинение и новую форму жертвоприношения, которая искупает всю растленность секулярного века. Более того, в своих политических взглядах Достоевский является сторонником абсолютной монархии и царя/Зевса и разыгрывает совершенно иной сценарий власти. Есть ли тогда противоречие между многоголосыми романами



Достоевского и его явными идеологическими позициями, изложенными в *«Дневнике писателя»*? Иными словами, возникает вопрос — наличествует ли здесь продуктивный и содержательный диалог между (свободной) литературной формой и (консервативно-освободительной) политикой и религией? Или более значительный внутренний диалог, являющийся глубинной частью личности Достоевского, — ставит под вопрос диалогическую терпимость как таковую? Какова взаимосвязь между риторикой общения и риторикой обращения<sup>392</sup>, между нескончаемым диалогом и бесконечной круговертью ресентимента, между открытой миру человеческой театральностью и высшими идеалами абсолютной близости в рамках национального сообщества?

Более того, в своих книгах (особенно в романе *«Бесы»*) Достоевского куда более увлекают дионисийские мании и оргии, нежели прометеевский опыт. Творчество и жизнь самого Достоевского не остались в стороне от трагических противоречий: он был одним из самых модернистских писателей XIX столетия, новатором европейского романа, расширившим его физическое пространство и метафизический диапазон и поставившим спектакль кризиса личности эпохи модерна в декорациях разочарованного мира тревожных идеалов. Вместе с тем он является и откровенно антимодернистским писателем, который в последние годы своей жизни искренне восхищался утопическим образом русской общины и превозносил абсолютную, дарованную Богом царскую власть. Достоевский — антимодернист эпохи модерна, одновременно склонный к диалогу и авторитарный. Он мастерски использует формы европейского романа, чтобы разжигать войну между Россией и Европой — с тем, чтобы навсегда изменить Запад, прокручивая его туда и обратно сквозь сознание своих незабвенных персонажей. Его по праву можно считать одним из величайших антизападников в западной традиции.

В центре моего повествования будут заметки и рассказы Достоевского, в частности трилогия *«Записок»*: *«Записки из Мертвого дома»* — реализованное в формате художественной литературы повествование писателя о его жизни в сибирском остроге<sup>393</sup>; *«Зимние заметки о летних впечатлениях»* — театрализованное автобиографическое путешествие в Европу через русские культурные мифы; и *«Записки из подполья»* (1864), откровенно вымышленное повествование о размышлениях петербургского парадоксалиста<sup>394</sup> по поводу его добровольной самоизоляции.

У меня получилась своего рода драма в семи актах с повторяющимися темами. Я сосредоточу внимание на альтернативной архитектуре — той, что «свободнее настоящей свободы», — о которой грезили в остроге и в подполье, и на том, как она формирует отношение к закону, политике и насилию (где порой исчезают различия между телесными наказаниями и домашним насилием, наслаждением болью от членовредительства и деятельностью пенитенциарной системы Российского государства). Среди последствий возведения подобного рода архитектуры будет рассмотрена роль физического насилия в творчестве Достоевского с последующей трансформацией политического насилия в философию страданий, которая становится свидетельством аутентичности и фундаментом, на котором зиждутся моральные авторитеты. Особое место в рассмотрении этих вопросов принадлежит извращенному восхвалению порки и «злорадных ощущений наслаждения», связанных с болью, что сближает Достоевского с Захер-Мазохом. Совершая путешествие вглубь и вверх, в поисках того, что «свободнее настоящей свободы», мы будем продвигаться в западном направлении и исследовать точки соприкосновения Достоевского,

Бодлера и Маркса с городским пространством эпохи модерна, а также их размышления о модернистской театральности и фантасмагории. Наконец, мы рассмотрим политические последствия злорадных ощущений наслаждения, связанных с болью, и столкнемся с героями «романа-памфлета» Достоевского *«Бесы»*, в котором дается беллетристический взгляд на такое историческое событие, как суд над самопровозглашенным террористом Сергеем Нечаевым — учеником известного анархиста Михаила Бакунина — и демонстрируется анатомия заговора радикального освобождения. В романе с отголосками *«Вакханок»* Еврипида автор выстраивает впечатляющий образ террориста — человека, представляющего собой вдохновенное клише, «мелкого беса», а вовсе не великолепного полубога, который тем не менее способен нанести грандиозный ущерб. Подобный вдохновенный образ повседневной мелочности подстрекателя-террориста может, в свою очередь, стать вдохновляющим образцом для автора-романиста XXI столетия.

В последние годы жизни Достоевский возвращается к своим истокам и заново переписывает то, что свободнее настоящей свободы, и свои переживания в *«Записках из Мертвого дома»*, «вспоминая» собственное обращение в религию русской общины через своего персонажа — мужика Марея<sup>395</sup>. Он обещает примирение, лекарство от модернистского острашения и искоренение трагических противоречий бытия в эпоху модерна.

## В ОСТРОГЕ КАК-ТО СВОБОДНЕЕ НАСТОЯЩЕЙ СВОБОДЫ

«Вот конец моего странствования: я в остроге! — повторял я себе поминутно, — вот пристань моя на многие, долгие годы, мой угол, в который я вступаю с таким недоверчивым, с таким болезненным ощущением... А кто знает? Может быть, — когда, через много лет, придется оставить его, — еще пожалею о нем!...» — прибавлял я не без примеси того злорадного ощущения, которое доходит иногда до потребности нарочно беречь свою рану, точно желая полюбоваться своей болью, точно в сознании всей великости несчастья есть действительно наслаждение. <...> вследствие мечтательности и долгой отвычки свобода казалась у нас в остроге как-то свободнее настоящей свободы, то есть той, которая есть в самом деле, в действительности<sup>396</sup>.

*Федор Достоевский. Записки из Мертвого дома*

Можно ли тосковать по ставшему домом острогу и воображать свободу, которая «свободнее настоящей свободы», находясь в положении ограничения и изоляции? *«Записки из Мертвого дома»* — это парадоксальная проза, которая представляет собой впечатляющее осуждение российской пенитенциарной системы и анатомию «злорадного ощущения наслаждения» — удовольствия, которое превращает исправительную колонию в духовный дом, который свободнее настоящей свободы.

Достоевскому выпала особая участь — пережить смерть несколько раз. Он был арестован как участник кружка петрашевцев — группы, участвовавшей в полемике о европейском социализме, демократических реформах и отмене крепостного права в России, члены которой были помещены в Петропавловскую крепость в Санкт-Петербурге, а затем приговорены царем к «гражданской казни» (т. е. лишению всех прав гражданина и члена дворянского сословия), за которой должна была последовать реальная смерть — расстрел. Писателя и его товарищей привезли на Семеновский плац в Санкт-Петербурге, где их заставили встать на колени перед своими палачами, которые переломили над их головами



шпаги, совершая ритуал гражданской казни. Достоевский, стоявший во второй группе осужденных, видел, как солдаты подошли к столбу и вскинули винтовки, готовясь стрелять в заключенных. В самый последний момент, когда над Петербургом взошло солнце, случилось нечто невероятное: посланец царя прибыл на место казни, объявив об императорском помиловании. Царь с самого начала и до финала лично дирижировал этим постановочным зрелищем «невоплощенной казни», получая возможность вселить ужас и извращенную благодарность в сердца своих избранных бывших противников. После фальшивой казни последовало фальшивое воскресение, дарованное царем. Приговор писателя был заменен на каторжные работы в сибирском остроге<sup>397</sup>.

В письмах своему брату Михаилу Достоевский выражает глубокую тревогу по поводу еще одной потенциальной смерти после его «гражданской казни», а именно — смерти как писателя: «Если нельзя будет писать, я погибну. Лучше пятнадцать лет заключения и перо в руках». Достоевский пишет, что в его сознании — множество неосуществленных проектов и «еще не воплощенные» (не полностью воплощенные) образы. Так, опыт невоплощенной казни сопровождался этой невоплощенной смертью писателя. Как замечает Нэнси Руттенбург<sup>398</sup>, писатель оказался в состоянии «глубокого остранения» — «*conversio interrupta*, при котором процесс перерождения становится затяжным и бессрочным»<sup>399</sup>. «Записки из Мертвого дома» являются беспрецедентным примером документальной прозы, которая стремится обратить вспять гражданскую казнь писателя через процесс написания и публикации текста. Композиция «Записок» является формой самоосвобождения и писательского воскрешения. Они оформлены в виде повествования от лица двух вымышленных рассказчиков: учтивого дворянина, слова которого предваряют основной текст, и непосредственно автора тюремных воспоминаний — Горячникова, который, в отличие от самого Достоевского, является вовсе не политическим заключенным, а обыкновенным убийцей, виновным в лишении жизни собственной супруги. Манера письма Горячникова прямая, искренняя, но не сентиментальная, без парадоксального юмора и диалоговых экспериментов, характерных для более позднего романического стиля Достоевского. Обилие многоточий и разрозненность воспоминаний Горячникова отражают саму природу остранения и ужас тюремного опыта. Летописец здесь выступает вовсе не в роли человека ресентимента, каким мог бы являться, к примеру, Подпольный человек; он — выживший и остраненный наблюдатель, который нигде не позволяет себе присутствия излишнего самоедства и злобы. Двадцать лет спустя Достоевский попытался преодолеть этот разрыв остранения и переписать свой тюремный опыт в свете своего обращения в верование русской общины, которое обязывает к страданиям и самопожертвованию. В этом первоосновном тексте есть пробелы в повествовании и смутные сны, и нигде не встречается ни единого упоминания о легендарном мужике Марее, который стал источником духовного воскрешения писателя. Вместо этого произведение посвящено противоречиям злорадных ощущений наслаждения, двойственной взаимосвязи между жертвой и палачом и парадоксам свободы в этом «живом аду» сибирской пустоши. Заточение в острог и угроза физического насилия сочетаются с ментальными пытками, лишением частной жизни, тяжелым для любого человека, но в особенности для политических ссыльных, которые не могут отступить даже в пространство крепости своей внутренней свободы. Архитектура каторги становится интернализированной, формируя пространство мечтаний ссыльных. Через сотню лет после Достоевского заключенные

советского ГУЛАГа — в диапазоне от Варлама Шаламова до Евгении Гинзбург и Александра Солженицына — будут вспоминать *«Записки из Мертвого дома»* как основополагающую художественную прозу русской пенитенциарной системы — «зоны».

На каторге ссыльные придумывают собственные методы выживания и лелеют даже самую незначительную форму временного освобождения. «Был один ссыльный, у которого любимым занятием в свободное время было считать пали. Их было тысячи полторы, и у него они были все на счету и на примете. Каждая паля означала у него день; каждый день он отсчитывал по одной пале и таким образом по оставшемуся числу несосчитанных пал мог наглядно видеть, сколько дней еще остается ему пробыть в остроге до срока работы»[400](#). Заключенный обитает в пограничной зоне между острогом и «свободным миром», переключая частокोल в своей подпольной игре надежды и терпения. За каждым, даже самым крошечным кусочком неохраняемого и нерегулируемого пространства на каторге кроется вожденный выход в уединенную шкелю, где можно грезить о том, что свободнее настоящей свободы. Утилитарные действия, такие как контрабанда и каторжная работа, превращаются в любопытные способы обретения свободы, когда они выполняются ради самих себя, что в конечном итоге дает возможность бросить вызов навязанному рабству. Работа рассматривается как форма бегства, а контрабанда — как искусство: «Контрабандист работает по страсти, по призванию. Это отчасти поэт»[401](#). Момент благодати, прекращения насилия и достижения примирения среди ссыльных обретается посредством общего творческого опыта, а отнюдь не через общее религиозное верование. Театрализованные представления, организованные самими каторжанами, дают возможность раскрывать свой личный и творческий потенциал. В то время как в прочих своих текстах Достоевский скорее склонен к негативной оценке театра, в особенности жанров водевиля и мелодрамы, здесь самодеятельность ссыльных становится значимой формой самореализации, которая дает вожденный глоток воздуха свободы.

В неписанных русских тюремных понятиях творческие таланты — в диапазоне от рассказывания историй до музицирования — высоко ценятся среди заключенных, в то время как утилитарные занятия рассматриваются с некоторым подозрением. Таким образом, каторжник может просадить все свои деньги в порыве праздничного разврата или нарушить свои обещания вернуть долг, вдобавок еще и донести на давшего в долг. Но вот то, что поистине имеет значение, — так это спонтанная искренность действий, выражение того, что в русском языке подразумевается под словом *воля*, а вовсе не соблюдение каких-либо формализованных или неформальных договоров и обязательств. Достоевский глубоко осознает, что каторжный опыт не исцеляет ссыльных и не исправляет их: «Конечно, остроги и система насильных работ не исправляют преступника <...> В преступнике же острог и самая усиленная каторжная работа развивают только ненависть, жажду запрещенных наслаждений и страшное легкомыслие. <...> Конечно, преступник, восставший на общество, ненавидит его и почти всегда считает себя правым, а его виноватым»[402](#).

Здесь на карту поставлено что-то еще помимо бунта ссыльного против общества и тяжких условий каторжного рабского труда. Фактически, неписанные понятия, действующие в исправительной колонии, стирают различия между справедливым и несправедливым наказанием, между политическим и гражданским преступлением, между виновными и невиновными, — поскольку все это существует только во внешнем мире. «Вряд ли хоть один из них



сознавался внутренне в своей незаконности. Попробуй кто не из каторжных упрекнуть арестанта его преступлением, выбрать его (хотя, впрочем, не в русском духе попрекать преступника) — ругательствам не будет конца»[403](#). Примером этого является то, что с лицами, совершившими преступления, совершенно различные по степени тяжести, как то: человек, которого несправедливо обвинили в отцеубийстве, поляк, арестованный за протест против раздела Польши Российским государством, и мужчина, который забавы ради лишил жизни пятилетнюю девочку, — со всеми обращаются совершенно единообразно.

Исправительная колония — место, где совершаются всевозможные акты насилия и различия между истязателем и жертвой порой стираются. Но что всегда сохраняется, так это — национальные, классовые и иерархические (сословные) различия. К примеру, героем одной из впечатляющих сцен порки, описанных в произведении, является старик — польский политический преступник, Ж—кий[404](#). Его «преступление» заключается в том, что он непреднамеренно бросает вызов власти жестокого начальника острога и указывает на разницу между разбойниками и политическими заключенными[405](#). «Старика наказали. Он лег под розги беспрекословно, закусил себе зубами руку и вытерпел наказание без малейшего крика или стога, не шевелясь»[406](#). После того как его высекли (что не практиковалось в Польше и от чего каторжные «из дворян» должны были освобождаться), Ж—кий молча бредет в казарму и молится. При том что Ж—кий незамедлительно приобретает глубокое уважение со стороны своих братьев-каторжных за то, что не «кричал» под розгами[407](#), русский рассказчик все же с некоторым подозрением продолжает относиться и к нему и к другим ссыльным полякам. Поляки так просто не прощают своих палачей, не изливают душу и держатся на некотором расстоянии от своих сокамерников, а ведь в тюремных понятиях искренность и открытость порой ценятся куда выше, нежели справедливость и мужество.

Достоевский был одним из первых русских писателей, обративших внимание общественности на условия каторги. Он дает глубокую психологическую и политическую оценку последствий ссылки: «Одним словом, право телесного наказания, данное одному над другим, есть одна из язв общества, есть одно из самых сильных средств для уничтожения в нем всякого зародыша, всякой попытки гражданственности и полное основание к неременному и неотразимому его разложению»[408](#). Этот опыт устанавливает связь между жертвой и палачом, укореняет насилие. Более того, Достоевский считает подобную систему телесных наказаний глубоко «антихристианской». Как только человек испытывает эту опьяняющую силу унижения «такого же, как сам, человека, так же созданного, брата по закону Христову», он становится зависимым от нее и с тех пор «поневоле как-то делается не властен в своих ощущениях». Рассматривая диалектику взаимоотношений господин — раб, Достоевский приходит к выводу, что тирания становится повседневной привычкой и перерастает в болезнь. Практика «полной возможности» причинения боли другим не освобождает господ, но напротив — обращает их в рабов собственного вожделенного «злорадного ощущения наслаждения»[409](#).

На первый взгляд, в «Записках» присутствует противоречие между подобным глубоким анализом психологических последствий методов и практики телесных наказаний в эпоху Российской империи и систематическим размыванием политического дискурса. Становится ясно, что само понятие политической «справедливости»[410](#), присутствующее в данном тексте, становится синонимом

разногласий между нациями и социальными группами<sup>411</sup> в более поздних произведениях автора: впрочем, быть может, само понятие политической справедливости, в принципе, связано исключительно с западным стилем мышления. Горячников — не политический преступник, а женоубийца, виновный в преступлении на почве ревности<sup>412</sup>, что позволяет ему находить общий язык с другими каторжными, выслушивая их рассказы о домашнем насилии и преступлениях на почве страсти. Опыт насилия любого рода, — сам по себе предполагающий путь в направлении тирании и нравственного рабства, — становится опытом национального единения. Политическое начало одомашнивается и преобразуется в национальную основу. Собственно, сами по себе субъекты действия — палачи и казненные, — приносящие в жертву и являющиеся жертвами — оказываются менее значимыми, чем опыт насилия и страданий как таковой. Таким образом, в этом порочном круге насилия все избегают ответственности, за исключением поляков, которые были «крайне несообщительны и никак не могли скрыть перед арестантами своего к ним отвращения», — не знающих, как можно простить причиненное им телесное наказание и, судя по всему, не разделяющих этого русского наслаждения страданиями. Парадоксальная ностальгия по некой «искренности» тюремного опыта, с присущими ему четкими очертаниями решеток и кандалов, пронизывает текст:

«Вот конец моего странствования: я в остроге! — повторял я себе поминутно, — вот пристань моя на многие, долгие годы, мой угол, в который я вступаю с таким недоверчивым, с таким болезненным ощущением... А кто знает? Может быть, — когда, через много лет, придется оставить его, — еще пожалею о нем!...» — прибавлял я не без примеси того злорадного ощущения, которое доходит иногда до потребности нарочно беречь свою рану, точно желая полюбоваться своей болью, точно в сознании всей великости несчастья есть действительно наслаждение. <...> вследствие мечтательности и долгой отвычки свобода казалась у нас в остроге как-то свободнее настоящей свободы, то есть той, которая есть в самом деле, в действительности<sup>413</sup>.

На первый взгляд, это звучит как классическое описание меланхолии: условная открытая рана. Ссылный начинает лелеять раны во имя их же блага, подобно тому как его товарищи-каторжане занимаются работой ради работы и искусством ради искусства. Эти усилия зарождаются в качестве способа переживания травмы от наказания — в форме неизбежного самоотстранения. Пестование боли — это способ ее присвоения, ее реавторизации, получения контроля над своей глубинной травмой<sup>414</sup>. Злорадное ощущение наслаждения — это нечто намного более значительное, чем просто «расстройство воображения» (что являлось классическим описанием ностальгии и меланхолии), поскольку боль в данном случае не является метафорой. Достоевский с легкостью затушевывает всякое различие между физическим и психическим видами насилия. Политическая практика порки превращается в психологическую привычку к самоистязанию, которая затем узаконивает истязание других. Диалектика «злорадного ощущения наслаждения» позволяет мечтать о «более свободной свободе», которая как-то «свободнее настоящей свободы <...> то есть той, которая есть в самом деле, в действительности»<sup>415</sup>.

Зачем же нам то, что «свободнее настоящей свободы»? Почему просто свободы недостаточно? Достоевский, как правило выступавший с критикой красноречия, любит сравнительную степень: жизнь должна стать более жизненной, «живой жизнью»<sup>416</sup>, свобода же должна быть более свободной.



Свобода, которая «свободнее настоящей свободы», является одновременно беспрецедентной и отчаянно тавтологической, трансгрессивной и клаустрофобической. Она заставляет искренность доходить до предела, целясь в пространство за пределами закона и цивилизационных условностей. Это маниакальная одержимость, и в этой мании мы скорее узнаем Дионисия — тирана Сиракуз, нежели Диониса — бога вина и трагедии. Философия свободы Достоевского претерпела радикальное преобразование за годы, проведенные им в заключении. Это была уже не книжно-романтическая свобода родом из шиллеровских *«Разбойников»* — любимой пьесы молодого Достоевского, ни социалистическая идеалистическая концепция политической свободы, которая лежала в основе идеологии кружка петрашевцев. Практика радикальных мечтаний является стратегией — как самоосвобождения, так и легитимации заточения. То, что «свободнее настоящей свободы», воплощает недостаток и избыток; очевидное отсутствие свободы передвижения в неволе и рождает преизбыток эмоций и буйство воображения.

Каторжная свобода Достоевского заметно отличается от пушкинской идеи эстетического наслаждения, когда не нужно «зависеть от царя, зависеть от народа»<sup>417</sup>. В то же время она все так же подразумевает презрительное отношение к политическим правам и проявление настойчивости в отношении внутренней свободы (но не в самодисциплинирующей версии стоиков, а в варианте безграничности русской *воли*). Стоическая концепция внутренней свободы была «акрополем души», который хранил воспоминания о демократии в эпоху империи. Модель Достоевского — скорее внутренняя степь, где разбойник, святой и мечтатель бродят на безграничном просторе и периодически меняются ролями. «Иная свобода» Пушкина и то, что «свободнее настоящей свободы» у Достоевского, — варианты свободы, дезавуирующие политическую составляющую, — в то же время остаются зависимыми от политического контекста цензуры. Стихотворение Пушкина, провозглашающее освобождение от цензуры, само цензуру так и не пройдет, а Достоевский, в свою очередь, живет в страхе перед гражданской казнью, которая может положить конец его писательской карьере. Тем не менее внешняя цензура не является основной причиной антиполитического характера свободы. В основе здесь лежит мечта о национальном величии и примирении без каких-либо границ.

С течением времени основой философии писателя становится терапевтическая фантазия выжившего. В конечном итоге то, что «свободнее настоящей свободы», служит прославлением архитектуры стен острога, за пределы которых оно стремится вырываться. Эти стены расширяют и описывают колоссальных размеров метафорическую зону: застенки разума, застенки языка, застенки тела, застенки земной жизни.

## КОГО ЛЮБЛЮ, ТОГО И БЬЮ: НАСИЛИЕ И ПРОСВЕЩЕНИЕ

Да помилуйте, про что вы говорите, — скажет другой. — Вы про Париж хотели, да на розги съехали. Где же тут Париж?<sup>418</sup>

Книга *«Зимние заметки о летних впечатлениях»* — повествование о первых поездках Достоевского в Западную Европу — начинается там, где заканчиваются *«Записки из Мертвого дома»*, и включает в себя размышления о цивилизации и варварстве, а также телесных наказаниях и избиении жен. Текст относится к парадоксальному жанру антитравелога<sup>419</sup>: Достоевский отправляется в путешествие в Европу с целью отыскать родину и отчуждаться от

своей собственной культурной отчужденности<sup>420</sup>. Начиная рассказ о своем европейском путешествии, Достоевский выбирает следующий девиз: искренность вместо абсолютной верности<sup>421</sup>. Ставки писателя на искренность до боли высоки и куда значительно больше наблюдений за чужой жизнью, исследований и любопытства. Это не путешествие с целью открытия чужих и незнакомых земель, а восстановление собственной родной культуры. Писатель терпеть не мог путеводители с их многочисленными «достопримечательностями» и своекорыстием. Путеводитель для него — модель туристической несвободы, которая приоткрывает лишь основательно вычищенную карту опыта<sup>422</sup>. Путешествие Достоевского в Европу едва ли можно считать поездкой с целью исследования или поисков нового. Он отправляется в Европу, чтобы заново открыть для себя Россию, так сказать, *via negativa*<sup>423</sup>. Он ведет диалог не с настоящими европейцами, а с русскими западниками и, возможно, с молодой версией «себя»<sup>424</sup>.

Первый протагонист в репертуаре русской мифологии Запада — типичный европеизированный русский дворянин XVIII столетия. На публике он рядится в одежды европейского Просвещения, но дома придерживается патриархальных нравов, что подразумевает в том числе употребление спиртного и периодическое избивание крепостных и своей жены. При этом наш экскурсовод едва ли возмущен неистовым поведением так называемых новых европейцев. Он утверждает, что русские крестьяне считают это насилие наравне с официальным дресс-кодом; они предпочитают, чтобы их хозяин не скрывал своей принадлежности и, так сказать, носил знаки различия на рукаве<sup>425</sup>: «Хоть [они — помещики XVIII века] и до смерти засекали, а все-таки были народу как-то милее теперешних, потому что были больше свои». В данном случае порка является не только формой государственного наказания заключенных в Российской империи; как выясняется, это еще и общепринятая практика судов народной юстиции, созданных в русских деревнях после освобождения крепостных в 1861 году. Таким образом, она преподносится здесь как часть русских народных традиций<sup>426</sup>.

Другой забавный анекдот XVIII столетия, которым делится рассказчик, отсылает к комедии Дениса Фонвизина «*Бригадир*». Здесь бригадирша — женщина из народа — рассказывает благородной девушке Софии историю об «изрядной молодке» — жене молодого капитана, которая ежедневно получала побои от своего дорогого мужа, капитана, который бил ее так основательно, что местные горожане могли слышать ее крики и видеть ее синяки: «У нас был нашего полку первой роты капитан, по прозванию Гвоздилов; жена у него была такая изрядная молодка. Так, бывало, он рассерчает за что-нибудь, а больше хмельной; так веришь ли богу, мать моя, что гвоздит он, гвоздит ее, бывало, в чем душа останется». «Пожалуйте, сударыня, перестаньте рассказывать о том, что возмущает человечество», — восклицает образованная и просвещенная героиня комедии София. «Вот, матушка, ты и слушать об этом не хочешь, каково ж было терпеть капитанше?» — отвечает бригадирша.

А вот комментарий самого Достоевского: «Таким-то образом и сбрендил благовоспитанная Софья с своей оранжерейной чувствительностью перед простой бабой. <...> Но замечательнее всего, что Гвоздилов до сих пор еще гвоздит свою капитаншу, и чуть ли еще не с большим комфортом, чем прежде. Право, так. Говорят, прежде это более по душе, по сердцу делалось! Кого люблю, того, дескать, и бью»<sup>427</sup>. Тут вновь — «истина», идущая от сердца и души, сопровождается основательными побоями. В конце концов, «такая



изрядная молодка» жена Гвоздилова пострадает только телом, а ее «душа останется». Возражения Софии против побоев жены — не что иное, как неискренность, вызванная чтением избыточного количества иностранных книжек. Сарказм Достоевского увлекает читателя в повествовательное соучастие; он направлен против цивилизационных табу русских европейцев. Вовсе не капитан, который избивает свою супругу, а молодая представительница западников, которая осмеливается выразить свое негодование, виновна в неискренности<sup>428</sup>. Телесные наказания — это выражение суровой любви и общественной мудрости, которая в конечном итоге является более искренней, чем формальный закон и юридическая практика, идущие от западных стран, где община не в цене, а «национальность — это только известная система податей»<sup>429</sup>.

Третья история, которую Достоевский рассказывает в *«Зимних записках»*, относится к другому обычаю, популярному «в простонародье», который «прогрессивнейшие» журналисты времен Достоевского именуют «остатками варварства». В русском (и не только русском) народном обычае брачная ночь завершалась публичным показом кровавых выделений невесты на белье, что для хмельных гостей свадьбы являлось источником большого веселья и дебоша. Стоит полностью процитировать этот отрывок, чтобы изучить риторику Достоевского на тему освобождения русских от западной концепции свободы: Газета с негодованием, с форсом, поплеывая, передавала об этом неслыханном варварстве, «даже до сих пор сохранившемся, при всех успехах цивилизации!». Господа, признаюсь вам, я расхохотался ужасно. <...> Это скверно, это нецеломудренно, это дико, это по-славянски, знаю, согласен, хотя все это сделалось, конечно, без худого намерения, а напротив, с целью торжества новобрачной, в простоте души, от незнания лучшего, высшего, европейского. Нет, я другому засмеялся. А именно: вспомнились мне вдруг наши барыни и модные магазины наши. Конечно, цивилизованные дамы уже не отсылают теперь легких покровов к родителям, но когда, например, придется заказывать модистке платье, с каким тактом, с каким тонким расчетом и знанием дела они умеют подложить вату в известные места своей очаровательной европейской одежды! Для чего вату? Разумеется, для изящества, для эстетики, pour paraître... <...> Статья куражилась, статья как бы знать не хотела, что у самих обличителей-то, может быть, в тысячу раз гаже и хуже <...> Вера это или просто кураж над народом, или, наконец, нерассуждающее, рабское преклонение именно перед европейскими формами цивилизации; так ведь это еще смешнее<sup>430</sup>.

Здесь различие между славянским и европейским типажам проиллюстрировано с помощью разнообразных предметов женской одежды — окровавленного нижнего белья и платьев, набитых ватой. Фактически, славянское здесь противопоставляется «рабскому»<sup>431</sup> — «рабскому преклонению именно перед европейскими формами цивилизации». По одну сторону мы имеем мир правды, честности, душевной простоты и искренних страданий, по другую сторону — мир, где царит лишь видимость. Забудьте о смущении молодой невесты, открытой демонстрации следов крови, пьяном и дурно пахнущем женихе и гостях. Боль и кровь служат свидетельством искренности и свободы русского характера. Это самое русское «неслыханное варварство» работает как лакмусовая бумажка для выявления лицемерия, свойственного цивилизованному подходу. Эмансипация (в данном случае женщин) — лишь маскарад для другого

порабощения; писатель, таким образом, выступает за освобождение от европейской «цивилизованной» концепции свободы.

Достоевский выбирает язык сатиры и риторику убеждения куда чаще, чем язык иронии. В этом случае его риторика убеждения работает через сатиру на самих сатириков из числа журналистов — представителей прогрессивной прессы. Он экспроприирует их приемы цивилизованного дискурса и рациональных аргументов и выворачивает их наизнанку: в результате молодая дворянка (пере)одетая, т. е. одетая по-европейски, описывается в гораздо более жестких выражениях, чем избитая крестьянская жена. *Быть может, рабски преклоняться перед европейскими формами цивилизации* намного хуже, чем в буквальном смысле являться *рабом/крепостным!*

Учитывая тот факт, что дата публикации текста — 1862 год — т. е. через год после отмены крепостного права в большинстве российских провинций царем Александром II и в период отмены рабства в Соединенных Штатах Америки, слово «раб», несомненно, — в должной мере крепкое. Однако в версии Достоевского оно не имеет ничего общего с реальным политическим и социальным положением, с жестокостью и физической болью, а относится в большей степени к порабощению души — добровольному подчинению моде. Страдание может стать формой искупления и освобождения; мода же не несет никаких искупительных качеств. Права человека и политические свободы предстают в этом парадоксальном травелоге не более чем несущественными декоративными украшениями из арсенала индустрии моды эпохи Просвещения.

Диалог с читателем принимает форму не общения, а скорее обращения;<sup>432</sup> ирония направлена не на то, чтобы перевернуть взаимоотношения ради получения новых перспектив, а на то, чтобы обратить читателя и убедить его с помощью текста, который читается как занимательная сатира. Динамика общения требует пространства непредсказуемости; диалогичный автор даже и не помышлял о включении всех точек зрения в свой текст. Напротив, механизм паранойи основан на постоянной проекции ожиданий, личных страхов и тревог на виртуального собеседника, что исключает любую форму подлинного взаимодействия. Обращение к читателю — «Вы скажете мне»<sup>433</sup> — фактически исключает возможность того, что вы можете высказать что-либо без авторского контроля.

Критика Просвещения у Достоевского появляется за сотню лет до аналогичной критики в работах Мишеля Фуко, вместе с тем, несмотря на радикальные политические отличия, можно заметить и поразительные параллели. В книге «Надзирать и наказывать»<sup>434</sup> Фуко писал, что в более рассчитанных и научных формах перевоспитания и дисциплины речь всегда идет о теле, даже если они «не прибегают к насильственным и кровавым наказаниям» и вместо этого используют «мягкие» методы, включая лишение свободы и исправление» и «имеют своей целью только загадочные души преступников»<sup>435</sup>. «Рассчитанные» и «мягкие» формы дисциплины направлены на создание послушных субъектов «гражданского» порабощения»: «Душа есть следствие и инструмент политической анатомии; душа — тюрьма тела»<sup>436</sup>. Хотя, вполне вероятно, у Достоевского и Фуко были различные представления о душе, мы можем заметить, что Фуко настаивает на том, что отмена телесных наказаний не отменяет подчинение тела, но фактически перевоспитание «души» может являться еще более сильной формой дисциплины, за которой как за маской скрывается куда более прямое и честное зрелище обыкновенной пытки (с этого и начинается книга Фуко). Достоевский использует аналогичный



аргумент, чтобы заявить о национальных особенностях, а быть может, даже подчеркнуть превосходство русских обычаев, которые не скрывают зрелища телесной боли; при этом он говорит в политическом и историческом контексте абсолютной монархии, в которой «рассчитанные» и «мягкие» формы наказания и судебная система далеки от того, что реализуется на практике. Территории насилия и боли, так или иначе, функционируют как территории подлинности для обоих авторов. Критика Просвещения по Достоевскому идет от контр-Просвещения, а не от модернистской перспективы, и она получает определенный политический резонанс в российском контексте.

Политический аспект вопроса о телесных наказаниях, который был так важен для русских реформаторов XIX столетия, теперь тщательно растушевывается Достоевским; телесное наказание заменяется домашним насилием в отношении жены, совершаемым по обычаю, или наивным и благонамеренным средневековым унижением новобрачной.

Изучая реформы 1860-х годов, историки искренне поражаются тому, что в те времена не было никаких реальных достижений в сфере обеспечения общих прав человека, защиты людей от телесных наказаний или посягательств со стороны государства. Настойчивое требование обеспечить защиту прав человека в сочетании с социальной помощью позволило бы на практике создать куда более благоприятные условия для только что освобожденных от крепостной зависимости крестьян. Тем не менее в трудах реформаторов, популистов и социал-демократов обнаруживается поразительное пренебрежение и даже высмеивание политических свобод, которые рассматриваются как очередной пример буржуазного лицемерия. Николай Михайловский<sup>437</sup>, ведущий общественный и литературный критик и современник Достоевского, объясняет, что популистские революционеры в России не просили никаких «„прав для себя“, потому что это могло бы показаться всего лишь проявлением эгоизма. Они хотели поделиться тем, что смогли бы разделить со всем народом». В этом случае такое отношение перешло в общее политическое угнетение. Более того, и западники, и славянофилы считали, что Россия должна идти своим особым путем. Даже такие мыслители, как Герцен, испытавшие разочарование в ряде аспектов жизни западного среднего класса — условиях, в которых он и сам в конечном итоге оказался<sup>438</sup>, — полагали, что существует путь развития, позволяющий осуществить переход от крестьянской общины непосредственно к социализму. В этом контексте политические свободы и права человека становились ненужным буржуазным обходным путем. Русские радикалы придерживались традиции лелеять максимуму «*la politique du pire*» (т. е. политический принцип «чем хуже, тем лучше»), что означает дестабилизацию повседневной жизни с верой в то, что чем хуже нынешние условия, тем лучше будет разворачиваться грядущая революция. Историк права XIX века Богдан Кистяковский<sup>439</sup> отмечал, что идеи политических прав и прав человека не привлекают русских мыслителей, вследствие того, что они не несут абсолютной ценности. Ведь в России как приверженцы радикальных идеалов, так и сторонники идеалов консервативных находились в поиске абсолютных ценностей, а вовсе не каких-то преходящих правил, предназначенных для улучшения условий человеческого сосуществования. По Достоевскому, только абсолютные ценности могут позволить создать русскую оппозицию, способную противостоять соблазнительной, но чертовски неискренней театральности западной жизни эпохи модерна.

## УРБАНИСТИЧЕСКАЯ ФАНТАСМАГОРИЯ: ДОСТОЕВСКИЙ, МАРКС, БОДЛЕР

Вообще, заграничные люди — это мне в глаза бросилось — почти все несравненно наивнее русских<sup>440</sup>.

Надо жертвовать именно так, чтоб отдавать все и даже желать, чтоб тебе ничего не было выдано за это обратно, чтоб на тебя никто ни в чем не изубыточился. Как же это сделать? Ведь это все равно, что не вспоминать о белом медведе. Попробуйте задать себе задачу: не вспоминать о белом медведе, и увидите, что он, проклятый, будет поминутно припоминаться<sup>441</sup>. Книга «Зимние заметки о летних впечатлениях» — хроника путешествия Достоевского по трем европейским столицам — становится сатирической версией «Божественной комедии». Германия является филистерским чистилищем, где мелкие лавочники совершают ужасное кощунство, продавая «Одеколонь» прямо перед величественным Кельнским собором. Скверная берлинская погода благоприятствует патриотизму писателя и заставляет его переместиться в Лондон, который он сравнивает с модернистской версией библейского города Ваала и капиталистическим адом. Лондон поражает его нищетой эпохи индустриализации, которая скрывается за оптимистическим рационализмом Хрустального дворца. Наконец, Достоевский отправляется в Париж, в страну *liberté, égalité, fraternité*, где он попадает в буржуазный парадиз. Париж оказывается еще хуже, чем другие посещенные места, так как выглядит превосходно и вдобавок притворяется свободным, оскверняя тем самым мечту об истинном освобождении. Париж — ложное Евангелие Русской Европы.

Достоевский настаивает на том, что приехал вовсе не затем, чтобы «увидеть Париж». Ему совершенно чужды любопытство и восторженность путешественника. Куда больше времени он отдает описанию сюжетов мелодрам и водевилей, которые ставят на парижских сценах, чем фиксированию реальных жизненных эпизодов или обыденным наблюдениям. Его травелог все так же литературоцентричен, — и, подобно своим предшественникам русским писателям, Достоевский отправляется в Париж в поисках Жан-Жака Руссо, *L'homme de la nature et de la verite*, «человека природы и истины». Само противопоставление искренности и театральности, столь значимое в повествованиях о русских путешествиях в Европу, — это вовсе не особое национальное изобретение, а все тот же продукт международного руссоизма<sup>442</sup>.

Что же достигает величайшей степени неискренности — так это демократическая театральность парижской жизни эпохи модерна. Достоевский совершает паломничество в Пантеон, где он находит гробницу Руссо и подвергается очередному буржуазному ритуалу — экскурсии с гидом. «Cigit Jean Jacques Rousseau, — продолжал он, подходя к другой гробнице, — Jean Jacques, l'homme de la nature et de la verite! Мне стало вдруг смешно. Высоким слогом все можно опошлить»<sup>443</sup>. Париж представляется местом, где природа и истина, подобно самому Руссо, давно лежат в могиле. Повседневная парижская жизнь — не что иное, как бутафорская сцена для водевиля или платоновского мира театра теней. Буржуазия «ломает комедию» человеческого бытия и выдумывает бутафорскую природу, устраивая свои маленькие городские пикники, «les déjeuner sur l'herbe» («завтраки на траве») с их помыслами



о цивилизованном бегстве к морю «pour voir la mer». Всякий раз, когда у Достоевского в тексте встречается французская цитата или говорят по-французски (даже когда это делают французы на своей родной земле), — это неизменно становится актом неискреннего фразерства. Политические дискуссии рассматриваются как проявление любви к «красноречию для красноречия»<sup>444</sup>. Выражение *liberté, égalité, fraternité* — лозунг, который, по мнению Достоевского, объединяет французскую буржуазию и социалистов, является одним из тех французских клише, которые вовсе не имеют смысла.

«В самом деле: провозгласили вскоре после него: *Liberté, égalité, fraternité*. Очень хорошо-с. Что такое *liberté*? Свобода. Какая свобода? Одинаковая свобода всем делать все что угодно в пределах закона. Когда можно делать все что угодно? Когда имеешь миллион. Дает ли свобода каждому по миллиону? Нет. Что такое человек без миллиона? Человек без миллиона есть не тот, который делает все что угодно. <...> Поймите меня: самовольное, совершенно сознательное и никем не принужденное самопожертвование всего себя в пользу всех есть, по-моему, признак высочайшего ее могущества, высочайшего самообладания, высочайшей свободы собственной воли»<sup>445</sup>.

Достоевский выступает против театрализованных покровов западной версии свободы; он не просто сбрасывает их, но поражает в самое сердце. Радикальная искренность приравнивает индивидуальное самопожертвование к акту растворения в «общей воле» национального сообщества. Французская *liberté* — это фальшивый правовой идеал, который, по его мнению, полностью игнорируется действующей французской юридической практикой. Суды присяжных, по мнению Достоевского, представляют собой образец предельной театральности и ролевой игры — и совершенно не способны выявить правду. *Liberté* является продуктом французского риторического красноречия и неискренности, как и *égalité*. Достоевский стирает различие между демократическими свободами и капиталистической эксплуатацией, рассматривая первое как прикрытие для последнего.

Риторика жертвенности включает в себя прежде всего освобождение от западной версии свободы, а затем ресакрализацию окончательно разочарованного мира. Утопический характер этой риторики является преднамеренным, поскольку призван стать источником вдохновения для будущего и дискредитации настоящего. Жертвоприношение не ограничено ни законом, ни рациональностью, поскольку все договоренности являются лишь частью модернистского водевиля. О том, чтобы «давать согласие» на жертвоприношение, речи не идет, поскольку само понятие дачи согласия основано на признании индивидуальной субъектности. Жертва даже не может быть «добровольной», поскольку осуществляется за пределами волеизъявления. Но, конечно, чем сильнее писатель эпохи модерна пытается превратиться в искреннего сторонника жертвоприношений, тем четче ему видится проклятый «белый медведь» самостийности в западнических мехах. В отличие от Герцена, который заодно с Миллем верил в свободу ради свободы, для Достоевского любая форма индивидуальной свободы выглядит как лишение свободы. В то время как мыслящему в либеральном ключе западному человеку, заявляет писатель, лишением свободы представляются принудительные меры со стороны государства, то он видит лишение свободы в скорлупке индивидуализма. Тем не менее все это отнюдь не выражение желания или условной воли народа — ведь русским крестьянам и горожанам, по большому счету, в этом тексте слово не предоставляется; это даже не возврат к реальным русским людям, которых

к 1860-м годам доконал подневольный каторжный труд и постоянное самопожертвование, которого требовали от них государство и помещики. Таким образом, Достоевский предлагает переосмысление традиции, ресакрализацию, модернистское очищение от примесей эпохи модерна.

Ключом к пониманию концепции освобождения и жертвы у Достоевского является постижение идей «русской души», «русской личности» и искренности, которые являются частью устоявшейся русской мифологии. Они описывают и затрагивают особенности русской истории и культуры, но едва ли, в основе своей, являются национальными идеями в чистом виде. Даже в генеалогии возникновения русской души на поверку обнаруживаются следы международного взаимовлияния, датируемого концом XVIII — началом XIX столетия: она стала плодом соавторства восторженных иностранных путешественников, посещавших Россию, — таких, как Маркиз де Вогюэ, и русских гостей в Германии. Русская душа состоит в эдипальных отношениях с немецким *geist*; она одновременно бесприютна и глубоко укоренена в национальном доме. Душа и почва тесно взаимосвязаны<sup>446</sup>.

Как ни удивительно, Достоевский пишет о парижской театральности и о спектакле «*liberté, égalité, fraternité*» фактически ровно в то же время, что и Шарль Бодлер и Карл Маркс. Для Бодлера этот особый вид театральности становится основной чертой эпохи модерна, для Маркса же это — фантасмагория буржуазной демократии. Порой сложно представить, что Бодлер — поэт декаданса и модерна и Федор Достоевский — гроссмейстер романа и радикал, ставший затем консерватором, — были современниками. И все же оба они родились в 1821 году, а Бодлер, как и Достоевский, познал свою долю экспериментов в области радикальной политики, в искусстве и в сфере альтернативной духовности. Оба имели схожие критические воззрения на капитализм и ценности среднего класса, придерживались антиутилитаристской концепции красоты и любили одного и того же американского писателя — Эдгара Аллана По. Кроме того, оба находились под влиянием и сами оказали влияние на писателей, мыслителей и читателей — как на левом, так и на правом фланге<sup>447</sup>.

Подобно Достоевскому, Бодлер глубоко проникся социал-демократическим и социалистическим образом мышления еще в 1840-х годах и отправился на баррикады в период революции 1848 года. Это участие привело его к глубокому разочарованию — как в социалистах, так и в буржуазии эпохи правления Луи Бонапарта. Переворот «сделал меня физически деполитизированным», пишет Бодлер. «Нет больше всеобщих идей. <...> Если бы я принял участие в голосовании, то голосовал бы только за себя»<sup>448</sup>. Однако его «обращение» происходило не слева направо или из политики в религию, а скорее из политики в литературу и постижение модернистского опыта. Бодлер, как и Достоевский, является постреволюционным писателем, но его отношение к модерну едва ли могло отличаться сильнее, чем это было в действительности.

Бодлер находит «шумный хаос человеческой свободы» и «обещание счастья»<sup>449</sup> в ландшафте большого города, где он выслеживает беспрецедентную и противоречивую «модернистскую красоту»<sup>450</sup>. И вот городской поэт вводит новое слово, чтобы объяснить новую форму опыта: «Модернити — это преходящее, беглое, случайное, половина того искусства, другая половина которого вечна и неизменна». Его термин *modernité* не относится ни к модернизму, ни к модернизации. *Modernité* — это не -изм, а форма опыта, которая порождает новое воображение и новую форму



рефлексии на тему жизни эпохи модерна. Иначе говоря, бодлеровское изобретение — *modernité* — превращает нас из банальных объектов модернизации в критических субъектов, способных рефлексировать над новым опытом. Несмотря на свое отличие от модернизации, непосредственно связанной с индустриальным прогрессом, проект Бодлера заключается в том, чтобы «изображать настоящее», уловить мимолетность, ажиотаж, многообразные и изменчивые черты опыта модерна — от него невозможно укрыться в подполье. Творческая меланхолия неизбежна, но она не является эквивалентом негодования; на самом деле в урбанистическом опыте эпохи модерна можно найти мирское озарение и любовь «с последнего взгляда», как это описывал Вальтер Беньямин<sup>451</sup>. Между политическими свободами во множественном числе и художественным идеалом Свободы в единственном числе Бодлер обнаруживает что-то еще: социальные искусства свободы, которые присутствуют не только в экстремальных экспериментах, связанных с альтернативным образом жизни, но и в повседневных упражнениях в модерновом любопытстве на парижском бульваре. Если для Достоевского любопытство не стоит на первом месте в списке ценностей, где преобладают искренность и духовность, то для Бодлера оно является неременным условием приключения эпохи модерна<sup>452</sup>. Бодлер предлагает критику этики искренности Руссо, выступая в защиту театрального города модерна как места, где можно испытать «шумный хаос свободы»<sup>453</sup>.

Кто же является героем модерновой жизни? Ни бандит, ни святой, ни поэт-романтик, ни человек из народа, а *flâneur* человек мира. (Бодлер приводит свой собственный длинный список мечтателей эпохи модерна: актер, денди, проститутка, меланхолический прохожий, представитель богемы, солдат, лесбиянка, бездомный.) Городской скиталец эпохи модерна — «тот, кто движим любовью к жизни мира, проникает в толпу, словно в исполинскую электрическую батарею. Он подобен зеркалу, такому же огромному, как сама эта толпа; он подобен наделенному сознанием калейдоскопу, в каждом узоре которого отражается многообразие жизни и изменчивая красота всех ее элементов»<sup>454</sup>. Фланер — это пороговая фигура, которая движется сквозь толпу — туда и обратно. Он общается с горожанами не только словесно, но и тактильно. У него иной язык тела, недоступный Подпольному человеку. В отличие от поэта-романтика или мечтателя он не противопоставляет себя толпе. Его остранение — это часть творческого удивления и любопытства, а не бесповоротного отчуждения. В отличие от националиста-романтика он не мечтает о том, чтобы исцелить свою тоску посредством принадлежности<sup>455</sup> к домодернистской природной общине. Он — урбанистический космополит, человек мира, а не человек почвы. Более того — критикуя зарождающийся капитализм подобно Достоевскому и Марксу и используя деньги в своих стихах в самом что ни на есть неэкономическом качестве, Бодлер не отвергает полностью мир демократических фасонов.

Достоевский, в свою очередь, избегает иностранной городской модной публики. Его версия демократического человека — лакей, который становится пародией на *honnête homme* («честный человек»). Отчасти в связи с наличием определенных особенностей российских политических и социальных реалий, а отчасти благодаря культурным традициям, — русские писатели-предшественники Чехова, как известно, крайне безжалостны в своих произведениях к своим героям-представителям среднего класса или демократически настроенным мужчинам и женщинам, относящимся к так

называемому «третьему сословию», — отдавая предпочтение таким персонажам, как дворяне или опустившиеся аристократы (люмпен-аристократия), блаженные идиоты или нигилисты<sup>456</sup>. Достоевский пишет, что нет ничего хуже слуги, претендующего на человеческое достоинство. «Что такое *tiers état*? Ничего. Чем должно оно быть? Всем». Здесь русский писатель вторит «Манифесту Коммунистической партии» Карла Маркса, замечая, что буржуазия пребывает в состоянии беспокойства даже тогда, когда уже владеет абсолютно всем, ведь теперь они могут потерять все.

Проблема с теми, кто принадлежит к буржуазии, по Достоевскому, заключается в том, что в душе они — лакеи. «И почему *между буржуа столько лакеев*, да еще при такой благородной наружности? <...> Лакейство въедается в натуру буржуа все более и более и все более и более считается добродетелью»<sup>457</sup>. «Свобода совести, самая важная свобода в мире» рассматривается как инструмент лакеев, шпионов и льстецов. Лакей — посредник, являющийся пародией — как на образ простолюдина, так и на образ представителей дворянства; он — извращенный представитель народа, который скрывается за внешней маской благородного господина. Анна Достоевская вспоминает, что у ее супруга были особенно сложные отношения со слугами, официантами и собственно лакеями в период его путешествий по Европе. По ее версии, Достоевский требует уважения к своему статусу и соблюдения определенных норм социальной иерархии, которые западные «туземцы» склонны игнорировать. Он обнаружил, что представители западноевропейской обслуги проявляют к нему бесконечное неуважение, причем абсолютно произвольно, и они явно далеки от того, чтобы быть покорными прислужниками. Они стали проекцией его ressentiment и озабоченности собственным статусом. Политические свободы, как оказывается, являются свободами для лакеев, которых Достоевский ни во что не ставит. Таким образом, по его мнению, предложенный Руссо идеальный образ «человека природы и истины» не может выжить на Западе и может быть возрожден исключительно в мифической России будущего. Подобно Достоевскому и Бодлеру, Маркс также сталкивается с феноменом театра парижской жизни на волне *coup d'état*<sup>458</sup> Луи Бонапарта — 2 декабря 1852 года. И все же вместо того, чтобы испытать бодлеровского «вина жизни», он рассказывает нам историю с привидениями. Работа «*Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта*» начинается с одной из самых известных вновь разыгранных постановок<sup>459</sup> истории: «Гегель где-то отмечает, что все великие всемирно-исторические события и личности появляются, так сказать, дважды. Он забыл прибавить: первый раз в виде трагедии, второй раз в виде фарса»<sup>460</sup>. Там, где Достоевский видел водевиль, который исключает зрелище страданий, Маркс узрел фарс, который массово воспроизводит трагедию. Французская революция явила себя в римских одеждах, Кромвель — в одеянии Ветхого Завета, а Луи Бонапарт, в свою очередь, носит бывшую в употреблении одежду своего чуть более знаменитого тезки. С одной стороны, Маркс дает глубокое понимание коррумпированного политического режима Луи Бонапарта, который оскверняет мечту о революции. Буржуазное общество нуждается в героической жертве, чтобы замаскировать свою заурядность. Но это оскверненная жертва, которая лишь имитирует внешние атрибуты прошлого. С другой стороны, критика Маркса выходит за рамки конкретных особенностей Французской республики, предлагая<sup>461</sup> критический анализ общего положения дел в эпоху модерна и образ подлинного героизма и неоскверненного<sup>462</sup> жертвоприношения — во имя «царства свободы»<sup>463</sup>.



«Конституция, Национальное собрание, династические партии <...> гражданский закон и уголовное право, *liberté, égalité, fraternité* и второе воскресенье мая 1852 г. — все исчезло, как фантасмагория. <...> Недостаточно сказать, по примеру французов, что их нация была застигнута врасплох. Нации, как и женщине, не прощается минута оплошности, когда первый встречный авантюрист может совершить над ней насилие», — пишет Маркс<sup>464</sup>. По Марксу, задача борьбы пролетариата за революцию состоит не в том, чтобы «заставить снова бродить ее призрак», а в том, чтобы «найти снова дух революции»<sup>465</sup>. В то время как фарс и водевиль сближают Маркса с Достоевским, фантасмагория сближает Маркса с Бодлером. И все же их понимание этого феномена принципиально разное. Для Маркса фантасмагория — это часть истории о призраках, преследующая память о непрощенной потере девственности и первородном грехе недовоспитанности. Едва ли являясь представителем феминистического авангарда, Маркс сравнивает французскую нацию с непристойной женщиной, совершающей прелюбодеяние с призраком из прошлого, предпочитающей исторические костюмы подлинной жертве.

По Марксу, коммунистическое освобождение — это не только избавление от упомянутых призраков, но и от политики как таковой, от необходимости обеспечения политических свобод, прав человека или дискуссионной общественной среды. По словам Маркса, фантасмагорические образы обычно применяются к тем, кто находится не на той стороне истории. В определенном смысле, использование им образов из сферы оптики — куда ближе к миру теней и обманчивых образов Платона<sup>466</sup>. Урбанистические социальные свободы — лишь часть театральной призрачности и должны быть принесены в жертву во имя грядущего освобождения. Но фантасмагория преследует диалектику Маркса, и его метафоры — словно привидение в готическом романе. В статье «*Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта*», а также в «*Манифесте Коммунистической партии*» призрак прошлого противопоставлен не живому существу или реально существующему социальному субъекту, а «призраку коммунизма» и «духу» революции. Зловещий момент здесь заключается в том, что порой сложно провести грань между хорошими и плохими призраками и отличить дружелюбные души от враждебных.

Согласно Бодлеру, фантасмагория не может быть просто «раскрыта» и аннулирована. Это часть опыта и миропонимания эпохи модерна, а не просто злой дух модернизации. Бодлеровский персонаж, фланер, весьма успешен в своих фантасмагорических похождениях, которые открывают доступ к альтернативной критической жизненной практике эпохи модерна, которая обрушивает капиталистические допущения и бросает вызов образу жизни не только буржуазии, но и некоторых ее философских критиков. Вальтер Беньямин, балансируя между Марксом и Бодлером, никогда не отказывается от фантасмагорической оптики и привлекает внимание к ее потенциалам. В его описании сам фланер — фигура фантасмагии, идущая между классами, воплощение социальной мобильности в прямом и переносном смысле: «Толпа — это вуаль, через которую привычная городская среда подмигивает фланеру как фантасмагория»<sup>467</sup>. Беньямин отмечал следующий парадокс: философы эпохи модерна зачастую терпеть не могли ее фактический опыт. Энгельс пишет: «Уже в уличной толчее есть что-то отвратительное, нечто возмущающее человеческую натуру». С точки зрения Беньямина, данное Энгельсом описание раскрывает тот факт, что его «неподкупная критическая позиция сочетается с патриархальным

тоном. Автор родом из тогда еще провинциальной Германии; возможно, искушение затеряться в человеческом потоке ему еще незнакомо»[468](#).

Маркс считал урбанистическую жизнь не более чем банальной фантасмагорией капитализма и буржуазной демократии. Будучи весьма изощренным и точным в своей критике капитализма, Маркс тем не менее разделяет с Достоевским недоверие к политическим свободам, приравнивая их к капиталистической эксплуатации. Политическая свобода — не что иное, как часть лицемерия и внешний фасад капиталистической экономики. Более того, улучшая отдельные аспекты жизни общества, она отвлекает внимание от революции. Подобно Достоевскому, Маркс рассматривает мир в настоящем времени — бодлеровскую критическую и поэтическую модернистскую сферу неаутентичности, а не просто сферу некоего несовершенства, которое призывает к улучшению и дальнейшей модернизации на пути к научному коммунизму.

Все классы общества повинны в фантасмагорической деформации: буржуазия принимала участие в заурядном фарсе заимствованного героизма; крестьянство сравнивается с мешками, набитыми картофелем, консервативными и однородными; в то время как богема описывается как «шумная, пользующаяся дурной славой, хищническая» — с присущей ей карикатурной самоатеатрализацией[469](#). Лишь пролетариат истинно чист. Пролетариат (неороманский термин[470](#), переосмысленный Марксом) являет собой образ «нового Адама» грядущей революции, который принимает роды у нее, испытывающей «родовые муки»[471](#) (переживаемые всем обществом), он — ангел мессианского освобождения. Пролетариат — это не просто рабочий класс, существующий в реальном мире, это абсолютный дух революции. Быть может, это тоже фантасмагория, которую Маркс воспроизводит, не вполне отдавая себе в этом отчет? Реальные рабочие или члены профсоюзов, которые занимались насущной политикой и решением политических задач, были вовлечены в механизмы политического действия здесь и сейчас, а не шагали освободительным маршем, строго в соответствии с исторической необходимостью; они принимали смелые решения, а также совершали ошибки — бок о бок с буржуазией, пили алкоголь с представителями богемы, оскверняя свое доброе имя, превращаясь в пресловутый «люмпен-пролетариат»[472](#), к которому сам Маркс относился с таким презрением.

Ханна Арендт отмечала, что наиболее оригинальным «пророчеством» Маркса, выходящим за рамки гегелевской теории, явилось обнаружение революционного потенциала пролетариата, но позже ученый в сознании Маркса обратил революционный дух и насилие в историческую необходимость: «Маркс был первым, кто отметил насилие и угнетение человека человеком там, где другие видели лишь абсолютное господство необходимости; он же позднее сделал вывод, что за каждым актом насилия и преступления стоит историческая необходимость»[473](#). Насилие становится необходимой частью освобождения, актом очищения оскверненного жертвоприношения, совершенного во имя грядущей свободы. Несмотря на наличие многочисленных взаимоисключающих различий, можно сказать, что пролетариат у Маркса функционирует подобно русскому народу у позднего Достоевского; будучи чем-то поистине мифическим и более масштабным, чем сама жизнь, он освобождается от фантасмагии и видится своего рода ангелом предстоящего освобождения и царства грядущей свободы.



## ПОДПОЛЬНЫЙ ЧЕЛОВЕК И ВЕНЕРА В МЕХАХ: РЕСЕНТИМЕНТ, ИГРА И МОРАЛЬНЫЙ МАЗОХИЗМ

До того доходил, что ощущал какое-то тайное, ненормальное, подленькое наслаждение возвращаться, бывало, в иную гадчайшую петербургскую ночь к себе в угол и усиленно сознавать, что вот и сегодня сделал опять гадость <...> и внутренне, тайно, грызть, грызть себя за это зубами, пилить и сосать себя до того, что горечь обращалась наконец в какую-то позорную, проклятую сладость и наконец — в решительное, серьезное наслаждение! <...> мне все хочется наверно узнать: бывают ли у других такие наслаждения?[474](#)

Говорят, Клеопатра <...> любила втыкать золотые булавки в груди своих невольниц и находила наслаждение в их криках и корчах. Вы скажете, что это было во времена, говоря относительно, варварские; что и теперь времена варварские, потому что (тоже говоря относительно) и теперь булавки втыкаются; что и теперь человек хоть и научился иногда видеть яснее <...> но еще далеко не приучился поступать так, как ему разум и науки указывают. <...> Тогда-то, — это все вы говорите, — настанут новые экономические отношения, совсем уж готовые и тоже вычисленные с математической точностью, так что в один миг исчезнут всевозможные вопросы, собственно потому, что на них получатся всевозможные ответы. Тогда выстроится хрустальный дворец. Тогда... <...> Конечно, никак нельзя гарантировать (это уж я теперь говорю), что тогда не будет, например, ужасно скучно <...> Конечно, от скуки чего не выдумаешь! Ведь и золотые булавки от скуки втыкаются[475](#).

«Подпольный человек», этот блогер XIX века, *avant la lettre*[476](#), который выдает свои послания миру из своей крошечной комнаты, — является любопытной инверсией как путешествующего русского европейца, так и узника мертвого дома. Он высмеивает европейскую концепцию рациональной свободы и свободы передвижения, удаляясь в подполье, откуда он может показывать язык наследию европейского Просвещения. Варварство является частью цивилизации (он заявляет это еще задолго до Вальтера Беньямина), и никакое количество доброжелательных, научных или рациональных представлений о праве не сможет устранить иррациональный выбор, который способен совершить индивид[477](#). Богиней самопровозглашенного подпольного «парадоксалиста» является Клеопатра, чья причудливая диалектика взаимоотношений между господином и рабом олицетворяет злорадное ощущение наслаждения эпохи модерна и устойчивость присутствия варварства в цивилизованном модернизированном обществе. Клеопатра — далеко не демократка; ее «свободная воля» втыкать булавки в тело наложницам едва ли может являться примером демократической свободы или уважения к свободе других, которые отстаивал Джон Стюарт Милль. И все же ее скука и иррационализм бросают вызов всему зданию рационального выбора и просвещенной науки. Клеопатра в модерновой одежде XIX столетия (с характерными набивками на плечах, которые так презирал Достоевский) — садистская царица Подпольного человека, сравнимая разве что с Венерой в мехах, увековеченной Леопольдом фон Захер-Мазохом.

Подполье — это версия европейского театра свободы *via negativa*. В то же время Подпольный человек невольно в пародийном ключе имитирует узника мертвого дома, ведь ему не приходится жить в страхе телесного наказания за частоклол в сибирской пустоши, не является он и несправедливо осужденным; его заключение в пространстве, которое он называет «мерзким, вонючим

подпольем», является абсолютно добровольным. «Подполье» в романе — это не пространство, предназначенное для тайного сообщества революционных заговорщиков, а место для одинокого анархиста-экзистенциалиста и поэта, воспевающего злорадное ощущение наслаждения. И вновь Достоевский берет политические метафоры и деполитизирует их.

Подпольный человек высмеивает западную «демократическую» одержимость стенами, он попирает уважение [478](#) к стенам и границам закона, воображая безграничную свободу воли. И все же в своей мечте о безграничной свободе за стенами закона он запирает себя, оставаясь в добровольном заключении в стенах собственной крошечной петербургской квартиры. Его неограниченная, диверсионная свобода — это свобода в тюрьме, только на этот раз это тюрьма, созданная по его собственному проекту. Его фантазия является весьма плодотворной, но отнюдь не освободительной. В конечном итоге пространство его свободы равняется длине его гибкого языка, который он показывает, сидя в Хрустальном дворце европейского рационализма.

Встречи Подпольного человека с другими людьми весьма впечатляют. Он видит их так, будто они уже заранее существовали в его воображении в роли собеседников. В результате он противится любому проявлению непредсказуемости со стороны другого человека. «Свобода другого» является абсолютно чуждой ему концепцией. Мир Подпольного человека — это театр одного актера-солиста; он — непревзойденный мономан, несмотря на свое умелое использование диалогической формы, которое радует его особым видом удовольствия, — приносит «позорную, проклятую сладость и <...> серьезное наслаждение» являться своим собственным палачом и одновременно жертвой. Подпольный человек пародирует обсуждения и дискуссии, чтобы держать их под контролем. Это комплекс сосуществующих превосходства и неполноценности, характерный для многих представителей русской интеллигенции.

Наибольший интерес здесь представляет взаимодействие Подпольного человека с его слугой Аполлоном и Лизой — молодой женщиной, которую он встречает в петербургском борделе. Представитель «народа» и склонная к самопожертвованию женщина, по идее, являются идеальными страдальцами или даже идеальными «мазохистами» в художественном мире более поздних романов Достоевского и в его публицистике. В данном случае они действуют не по сценарию Подпольного человека и противостоят его навязанным стереотипам.

Аполлон — это «чрезвычайно достойный» пожилой человек (не имеющий никакого отношения к греческому богу), который в свободное время занимается пошивом одежды, пока его не позовут исполнять прихоти самопоглощенно-самосозерцательного героя. Чтобы напомнить Аполлону о «воле господина», Подпольный человек ставит своеобразный эксперимент над своим слугой, задерживая ему выплату жалованья — на протяжении недели или двух — с целью просто преподать ему урок смирения. Вместо того чтобы действовать так, как подобает слуге, — и молить о прощении, Аполлон отвечает достойным молчанием, заходя в комнату своего хозяина и устремляя на него «чрезвычайно строгий взгляд». Молчаливый взгляд слуги расценивается как совершение «пытки», что полностью сбивает с толку хозяина. «Не об этом, не об этом я тебя спрашиваю, палач! — закричал я, трясаясь от злобы. — Я скажу тебе, палач, сам, для чего ты приходишь сюда: ты видишь, что я не выдаю тебе жалованья, сам не хочешь, по гордости, поклониться — попросить». Происходит внезапная смена



ролевой модели, и в паранойяльном сознании хозяина слуга, недополучивший жалованье, предстает палачом и мучителем, Фрейд назвал бы такое описание примером проекции параноика:[479](#) ведь именно Подпольный человек сам причиняет Аполлону известные незаслуженные страдания, но, по его собственному мнению, Аполлон выступает в роли мучителя и палача. Преступление Аполлона — его независимость и достоинство; он нарушает «диалогический» сценарий Подпольного человека, не участвуя в уготованной для него диалектике взаимоотношений «господин — раб».

Лиза — скромная, но не менее гордая блудница — оказывается еще более виноватой, чем Аполлон. Она смущает своего господина. Подпольный человек заваливается в бордель после унижительной встречи со своими знакомцами. Там он обнаруживает новую девушку, Лизу, которая тихо и терпеливо удовлетворяет его потребности, но это не удовлетворяет нашего героя. Он читает ей лекции о потерянной душе и ее гибели — только лишь с тем, чтобы увидеть, что она все еще смущена и все еще не готова излить ему душу. Наконец она это делает, исповедуясь перед ним и рассказывая весьма банальную историю, лишенную каких-либо впечатляющих страданий, которых вожделел Подпольный человек, — ее любовь к студенту, бегство из родной семьи в Риге, ее скромные чаяния. Его слова поначалу кажутся ей странно «книжными», но потом разбивают ей сердце[480](#). Образ Лизы изначально тоже строится на основе литературных клише, но по ходу повествования в «*Записках*» она постепенно выходит за их пределы — и тогда характерные черты ее подлинного лица проступают под маской. Вместо стереотипной блудницы с золотым сердцем она становится чутким и разумным человеком, способным принять Подпольного человека практически таким, какой он есть. Она даже наносит ему визит, смущая Подпольного человека в разгар его конфликта с Аполлоном. Она обнажает его книжность и шаблонность — но не посредством какой-либо формы поразительной оригинальности, а с помощью скромного, но неожиданного жеста, исполненного человечности. Лиза — пороговое создание, населяющее пространство «полусвета» петербургской жизни. Ее визит разрушает архитектуру стен его подполья, открывая путь в непредвиденное приключение человеческих взаимоотношений.

Здесь можно видеть специфический случай нарушения поведенческой модели; Лиза чересчур хорошо подходит для роли добропорядочной женщины, и это не вписывается в книжный образ святой блудницы в сценарии Подпольного человека. Он превращает ее обратно в проститутку и расплачивается с ней. Лиза бросает ему вызов, отвергая его последнее предложение и оставляя смятые рубли посреди комнаты. Затем следует характерная для произведений Достоевского сцена самопричиненного двойного унижения. Стоит отдать должное Подпольному человеку, — он осознает свою неспособность любить. Любить для него означает «тиранствовать и нравственно превосходить. Я всю жизнь не мог даже представить себе иной любви и до того дошел, что иногда теперь думаю, что любовь-то и заключается в добровольно дарованном от любимого предмета праве над ним тиранствовать. Я и в мечтах своих подпольных иначе и не представлял себе любви, как борьбою, начинал ее всегда с ненависти и кончал нравственным покорением, а потом уж и представить себе не мог, что делать с покоренным предметом»[481](#). В конце концов Лизе суждено остаться с очередной поломанной иллюзией человеческого общения, а Подпольному человеку — с очередным риторическим вопросом: что лучше, дешевое счастье или возвышенное страдание?[482](#)

Бахтин отмечал, что Подпольный человек — это «доминирующее самосознание»<sup>483</sup>, и трудно сказать о нем что-либо, чего он еще не знает. Такая открытость и незавершенность обусловлены не только доминирующим самосознанием героя, но и логикой «злорадного ощущения наслаждения», самоуничтожения и эксгибиционизма, которые постоянно нуждаются в зрительской аудитории. Его неспособность действовать обратно пропорциональна его умению выдумывать действия. Манящий самоаналитический монолог из подполья, как представляется, иллюстрирует то, что «свободная воля», доведенная до предела, в действительности может являться абсолютной антитезой «общественной свободе» и свободе действия. Это сводит на нет мир промежуточного пространства, любую публичную сферу, в которой он способен держать свои мысли под контролем.

Театр доминирующего самосознания обладает потенциалом «дурной бесконечности», безграничного самообличения и нескончаемого дневника. «Не кончить ли уж тут „Записки“? Мне кажется, я сделал ошибку, начав их писать. По крайней мере мне было стыдно, все время как я писал эту повесть: стало быть, это уж не литература, а исправительное наказание»<sup>484</sup>. Проблема в том, что он жаждет наказания. Убрав остальных персонажей из своего театра, он остается единственным распорядителем своего собственного сюжета преступления и наказания. Из заключительных примечаний к повести мы узнаем, что Подпольный человек так и не последовал своему собственному совету.

Акты драмы свободной воли и ее подавления разыгрываются не только в самом тексте, но и на его полях. «Записки» имеют структуру, подобную структуре «Записок из Мертвого дома», только у предыдущего произведения был вымышленный редактор, в то время как «Записки из подполья» представлены в редакции самого Достоевского. В заключительных примечаниях к повести автор-редактор сообщает нам, что мы читаем неполный текст подпольной исповеди. Подлинный текст будет длиться ровно столько же, сколько и сама жизнь анонимного героя, — радикальное выражение его одержимости тем, что «свободнее настоящей свободы».

Проблема предела свободы и воображения драматизируется в заключительной части произведения, когда парадоксалист лаконично предсказывает превращение повествования в «дурную бесконечность», которая окончится только с завершением жизни самого автора. Этот виртуальный текст мог бы обладать темпоральностью фильмов Энди Уорхола с дублями в реальном времени, и его реконструкцию мы оставляем на волю безграничного воображения читателя. Он сообщает нам, что хочет навязать свою свободную волю и прекратить писать. «Но довольно; не хочу я больше писать „из Подполья“». Но требуется радикальная интервенция автора — Федора Достоевского, — которая призвана положить конец повествованию. Он совершает весьма необычное вмешательство, противореча своему герою: «Впрочем, здесь еще не кончаются „записки“ этого парадоксалиста. Он не выдержал и продолжал далее. Но нам тоже кажется, что здесь можно и остановиться». Что возводит «Записки» в ранг подлинного литературного шедевра, так это тот факт, что повесть представляет собой взаимодействие между безграничной литературной волей изолированного Подпольного человека, стимулирующей его свободу в заточении и его воображение ресентимента, — с одной стороны, и сознательностью пределов текста, заданных писателем Достоевским, — с другой.



Некоторые подробности, касающиеся написания и публикации «*Записок*», включают еще одну драму свободы выражения. В письме брату Михаилу Достоевский сообщает, что «„Причина подполья“ — уничтожение веры в общие правила. Нет ничего святого». Он жалуется брату, что цензоры вычеркнули из текста именно тот абзац, в котором Подпольный человек приходит к осознанию необходимости христианской веры: «Но что ж делать! Свиньи цензора, там, где я глумился над всем и иногда богохульствовал для виду, — то пропущено, а где из всего этого я вывел потребность веры и Христа — то запрещено. Да что они, цензора-то, в заговоре против правительства, что ли?»<sup>485</sup> Учитывая тот факт, что тексты действительно были отредактированы цензором, а также нет абсолютно никаких оснований полагать, что Достоевский стал бы беспричинно лгать своему брату в личном письме, не предназначенном для публикации, история христианского отрывка продолжает оставаться загадкой. Нескольким поколениям ученых — исследователей Достоевского так и не удалось выудить эту информацию из его рукописей. С какой стати стал бы консервативный цензор царских времен вымарывать религиозный пассаж? В отличие от более поздних произведений, таких как роман «*Преступление и наказание*», в котором Достоевский в явном виде включает христианский вариант разрешения проблемы романа в эпилог (который, впрочем, показался ряду исследователей искусственным дополнением к произведению), «*Записки из подполья*» остаются книгой с открытым финалом. Только лишь обладая эстетической сдержанностью «редактора», Достоевский может разорвать порочный круг дурной бесконечности злорадного ощущения наслаждения своего изолированного парадоксалиста. Автор возводит литературные стены вокруг того, что для Подпольного человека свободнее настоящей свободы.

Ницше, страстный читатель Достоевского, не думал, что злорадное ощущение наслаждения, связанное со страданием, можно исцелить прыжком в омут веры, который положит конец нескончаемому диалогу Подпольного человека с самим собой. Напротив, он желал более откровенного разговора, связанного с генеалогией рабства и критикой разочарованности, основанной на предполагаемом унижении человека или нации.

Теория *ressentiment*/ресентимента Ницше могла быть отчасти вдохновлена «*Записками из подполья*». Слово *ressentiment* не имеет точного перевода на русский язык, хотя это явление, несомненно, хорошо известно, но далеко не факт, что оно является в полной мере отрефлексированным. Ресентимент определяется в современном словаре<sup>486</sup> как «чувство недовольства или возмущения по отношению к человеку, действию или замечанию — из-за травмы или оскорбления». Ключевое слово здесь — «чувство», поскольку не существует способа отличить реальную боль от вымышленной, что порой является весьма существенным отличием. «Ресентимент не просто вызывает в памяти обиды, он создает их на основе собственных измышлений, формируя психологическую экономику унижения, при которой время дает ежеквартальный прирост дивидендов стыда, с помощью которых можно наращивать капитал, ранее размещенный в виде депозита на эмоциональном банковском счете страдающего», — пишет литературовед Майкл Андре Бернштейн<sup>487</sup>. Ресентимент, в буквальном смысле, означает повторное переживание чувства, повторение чувства, но повторение со значительным отличием. Ресентимент приводит к тому, что мы отождествляем воспоминание с травмой, чувство — с чувством оскорбления, рефлексия — с отмищением, пусть даже и в уме. Повторное переживание чувства в этом смысле — отчетливо

модернистский опыт, потому как его преследует призрак необратимости времени — явления, характерного для эпохи модерна. По замыслу Ницше, человек ressentiment испытывает неистовую ярость от переживания опыта темпоральности. Он драматизирует «отвращение воли ко времени и к его „было“»<sup>488</sup>. Модерн у него состоит одновременно из стремления к оригинальности и признания вторичности. В то время как человек ressentiment может показать язык модернистской архитектуры (порой и вполне оправданно) или в ряде случаев выступать за возвращение к традициям и самопожертвование (как повествует «Дневник писателя»), он — фигура эпохи модерна, изобретатель традиции, а не традиционалист. И все же он не может довольствоваться бодлеровским *modernité* и открытым миру сотворчеством. В этом смысле ressentiment не является эквивалентом творческой ностальгии или меланхолии, так как тяготеет к отказу от увлеченности и любопытства в пользу злорадства и болезненного самоуничтожения. Мир человека ressentiment представляет собой солипсическое пространство, в котором преобладают свободная воля и воля к власти, которые не воплощаются в действие.

Ницше, в отличие от Достоевского, ставит под сомнение искренность человека ressentiment. Для Ницше он не только не прямолинеен и не наивен, но и не честен и не искренен по отношению к самому себе. «Его душа *косит*, ум его любит укрытия, лазейки и задние двери; все скрытое привлекает его как *его* мир, *его* безопасность, *его* улада»<sup>489</sup>. Архитектура ressentiment, с ее «укрытиями» и секретами, в данном случае не является пространством для приключения или чего-то непредсказуемого, а представляет собой убежище от мирских сдержек и противовесов, от взгляда другого, который способен раскрыть фиктивность оставшихся в памяти травм. В полемическом словаре Ницше ressentiment был формой рабства — признаком «косящей души» и трусости, скрывающейся за освободительной риторикой.

Один из ключевых психологических и философских постулатов человека ressentiment звучит так: «Кто-то же должен быть виноват в том, что я страдаю». Ницше видел динамику ressentiment в стирании различий между словами и делами: люди ressentiment не способны к «действительной реакции, реакции, выразившейся бы в поступке, и <...> вознаграждают себя воображаемой мстостью». По словам Бернштейна, «ressentiment напоминает автора, находящегося в поиске персонажей, которыми он сможет населить непотребные драмы собственной злости»<sup>490</sup>. Ressentiment провоцирует диалог, но диалог не о слове другого человека или о свободе другого. Это диалог с собственным бесконечно расщепляющимся «я», которое вампиризирует весь мир. Ressentiment мог бы питать воображение, но это паранойальное воображение — форма рационального заблуждения, которое воображает другого человека исключительно как другого параноика, который руководствуется единственным *raison d'être* — преследовать меня. Мне не нравится другой человек, это, стало быть, его/ее вина. Ressentiment, как и паранойя, не допускает наличия трагической перипетии или комической радости, потому что создает слишком много тупиковых переулков и конспиративных заговоров<sup>491</sup>.

Проблема ressentiment — не в присущей ему бесконечной авторефлексии и не в вовлечении в пространство воображаемого; без этого просто невозможно быть рефлексирующим человеком. Проблема на самом деле в обратном: человек ressentiment не может быть по-настоящему вовлечен в пространство открытости миру или мир воображения, потому как это требует присутствия



любопытства, удивления, приключения, утраты самоконтроля. Опасность ресентимента — это отсутствие открытости миру, потеря опыта и реального взаимодействия с миром. Человек ресентимента изначально ощущает себя жертвой и, следовательно, не может признать наличие боли у других. Он всегда изначально унижен, и его история переписывается как история унижения. Аналогичным образом, проблема ресентимента заключается не в ее фактической неоригинальности, а в одержимости неоригинальностью, которая исключает саму по себе форму сотворчества в опыте свободы. Рассказчик может отправиться в путешествие, но он несет свое подполье с собой, подобно дому на колесах. Архитектура ресентимента — это обширная, но солипсическая реверберационная камера<sup>492</sup>, лишенная выхода.

Бернштейн отмечает: «Ресентимент продолжает оставаться одним из последних табу современного самосознания, мотивирующей силой наших идей, ценностей и действий, с которыми мы, в отличие от сексуальности, все еще не желаем сталкиваться». Возможно, мы — исследователи, писатели и академические специалисты — находимся на слишком незначительном расстоянии от ресентимента, чтобы иметь возможность рефлексировать на эту тему? Я лишь искренне уповаю на то, что *Schadenfreude*<sup>493</sup> — не единственная радость, которую может предложить интеллектуальная жизнь.

Если Достоевский, который называл себя «психологом в высшем смысле»<sup>494</sup>, в конце концов отказывается от психологического объяснения ради новой народной религии, то более молодой современник Достоевского Захер-Мазох — ценитель русской словесности — доводит «сверхчувственное приключение» до самого предела. Его «*Венера в мехах*» — родственница Клеопатры Достоевского. «*Венера в мехах*» (1870) Захер-Мазоха воспринималась как симптом наступления «сверхчувственного» века и функционирует как реле между жизнью и художественным вымыслом. Сюжет был навеян взаимоотношениями Леопольда с его возлюбленной и игривой госпожой — Фанни фон Пистор<sup>495</sup>, с которой он подписал договор о целенаправленном порабощении. Роман «*Венера в мехах*» и его персонаж Ванда фон Дунаева, в свою очередь, стали вдохновением для множества подражателей. Кроме того, Леопольд дает будущей жене имя своего литературного персонажа — Ванда — и умоляет ее носить вычурную меховую одежду и хлестать его, превращая ее в госпожу поневоле<sup>496</sup>.

Текст у Захер-Мазоха сексуально более рискованный, чем у Достоевского, но не содержит пропаганды мазохизма как национальной религии. Он завершается не спасением, а инсценированным жертвоприношением, которое заново устанавливает границы между фантазией и реальностью, литературой и политикой, мужчинами и женщинами. Сверхчувственная фантазия Мазоха обладает своей воображаемой географией, в которой преломляется география Достоевского. «*Венера в мехах*» укореняет общие места из туристических записок людей с Запада о поездках в Россию, — как зеркальное отражение воображаемых путешествий Достоевского на Запад. Западным любителям экзотики Россия предлагает театр рабов и господ; по словам маркиза де Кюстина, это земля, где люди «упиваются своим рабством»<sup>497</sup>.

«Сверхчувственный» герой «*Венеры в мехах*», граф Северин, заставил свою возлюбленную доминирующую госпожу одеться à la Екатерина Великая и приобрести хлыст, похожий на тот, который употреблялся «в России для непокорных рабов». Славянские маски приросли не только к лицам персонажей повести, но и к лицу самого Захер-Мазоха. Историк Ларри Вольфф отмечал, что

в восприятии повести венской публикой ее галицийский автор превратился в русского смутьяна. Так, например, одна либеральная венская газета представляла Мазоха в роли эдакого провозвестника нигилизма и коммунизма, который предал принципы свободы:

Если он, Захер-Мазох, продолжит корчить из себя нигилиста, я бы посоветовал ему не только думать по-русски, но и писать по-русски, потому как в Германии места для его творчества останется столь же мало, как и для русского варварства, под именем которого его Ванда фон Дунаева сечет своих любовников<sup>498</sup>.

Существует еще одна неочевидная связь между Захер-Мазохом и Достоевским: оба автора в молодости были свидетелями телесных наказаний, применяемых к польским заключенным, боровшимся за независимость, Польша тем временем была постепенно разделена между Россией, Пруссией и Австро-Венгерской империей. Отец Захер-Мазоха был начальником полиции города Лемберг (ныне Львов, Украина), а сам Захер-Мазох был свидетелем сцен повседневного насилия в мрачной атмосфере империи Меттерниха: «Я провел свое детство в полицейском доме <...> Военная полиция приводила бездомных и закованных в наручники преступников; мрачно выглядящие чиновники; худосочный, подлый цензор, шпионы, которые не осмеливались смотреть кому-либо в глаза; скамья для порки, зарешеченные окна, через которые заглядывали сюда хохочущие, размалеванные шлюхи, а внутри — бледные и меланхоличные заговорщики-поляки»<sup>499</sup>. Для Захер-Мазоха, как и для Достоевского, эти сцены политического насилия будут вытеснены вымышленными представлениями о добровольном и непроизвольном страдании.

И все же осмысление взаимосвязи между художественным вымыслом и реальной жизнью у Захер-Мазоха совершенно иное, нежели у Достоевского. Подпольный человек — это экзистенциальный бунтарь с безграничными амбициями и клаустрофобическими действиями. Он инсценирует свои фантазии о доминировании в персональном внутреннем театре. Его реальные попытки доминировать над Лизой весьма неуклюжи. Северин, главный герой «*Венеры в мехах*», напротив, не удосужился выставить язык в хрустальном здании<sup>500</sup>; он использует злорадное ощущение наслаждения, чтобы питать свое художественное, а не политическое воображение и инсценировать свои фантазии с реальными актерами, с которыми он вступает в парадоксальные сенсуальные и консенсуальные взаимоотношения.

Северин — гедонистический подпольный человек с гораздо большим количеством денег и куда более обширными познаниями в области истории искусств. Два положения отличают мир Захер-Мазоха от мира Достоевского: наличие художественного театра и контракта. И то и другое — у Достоевского стало бы проявлением злобной неискренности и лицемерия, в то время как Мазоху они помогают начать освободительную игру сверхчувственного желания.

Структура «*Венеры в мехах*» включает в себя прерванный сон, а также прерванный контракт между сверхчувственным человеком и той, которая дала согласие быть его доминирующей госпожой. Повесть начинается со сцены, где рассказчику, который задремал, читая Гегеля, снится беседа с самой богиней Венерой, которая оживает, сходя с великой картины кисти Тициана. Взмолнованный мечтатель воображает, как он схватил мраморную руку богини, но его расталкивает ото сна темная коричневая рука его слуги-казака с хриплым пропитым голосом и странным почтением к великим книгам. (Это все тот же казачок, что бросается поднимать оброненный томик Гегеля и помогает своему



хозяину.)<sup>501</sup> Таинственный эротизм «Венеры в мехах» чудесным образом выдвигает диалектику взаимоотношений господин — раб за пределы гегелевской системы. Этот сценарий сновидения воссоздается в повести с множеством вариаций. Главный герой произведения, галицийский граф Северин, подписывает шуточный контракт и продает себя во временное рабство избранной им самой жестокой женщине; взамен она должна инсценировать для него его фантазию и, прежде чем начать сурово хлестать его, — облачить в меха свое восхитительное обнаженное тело, — подобно Венере на картине Тициана. Став персонажами драмы, он и его жестокая леди нарекаются славянскими именами: она становится Вандой фон Дунаевой, а он превращается в Григория и надевает польскую ливрею. Григорий — это распространенное имя среди русских слуг и лакеев (в общении с которыми Достоевский испытывал весьма серьезные проблемы) — впоследствии будет увековечено в известной повести Франца Кафки «Превращение»<sup>502</sup>. Здесь же мы имеем дело с превращением иной природы.

Северин является одновременно драматургом, режиссером и актером. Он предлагает подписать контракт буквально так, как это обычно делает театральный продюсер. Любопытно, что первоначальный контракт Захер-Мазоха с Фанни Пистор, с которой он впервые опробовал свой сценарий доминирования, включал положение, гласящее, что ему гарантируется не менее шести часов в день на его писательскую работу, и его не будут отвлекать для подчинения госпоже или каких-либо прочих обязанностей. Любой писатель может оценить это как весьма деликатное соглашение в случае сверхчувственного героя, который ни при каких условиях не готов пренебречь собственной профессиональной этикой<sup>503</sup>. Прерывание контракта также предусмотрено в договоре Северина (и Леопольда, соответственно). В этом случае порабощение является преднамеренным и весьма продуманным. В головокружительных взаимоотношениях между Северином и Вандой жестокость вытесняется любовной нежностью, которая затем вытесняется в закулисное пространство, уступая место еще большей жестокости. Это работает как парабаса<sup>504</sup>, как дезорганизация театральной постановки, вплоть до заключительной мизансцены, в которой появляется третья сторона — прекрасный грек, новый возлюбленный Ванды — человек неопределенной сексуальной ориентации, — который «вышибает поэзию»<sup>505</sup> из Северина.

Тем не менее Ванда, приглашенная Северином на роль авторитарной госпожи, не является автором их совместной театральной постановки. В этой игре воображения ей предоставлена куда меньшая степень свободы, нежели ее рабу по контракту (а в реальной жизни дворянину) Григорию<sup>506</sup>. Авторские интервенции Ванды заключаются лишь в желании быть возлюбленной, а не просто актрисой, в ее переигрывании или недоигрывании, в отклонении от указаний режиссера-постановщика. В конце концов, ее наслаждение, связанное с отречением от возлюбленного и супруга в пользу скупающего и требовательного слуги, который желает контролировать каждый шаг в процессе своего собственного наказания, вызывает сомнения; вовсе не удивительно ее заявление, что она «ненавидит всякую комедию»<sup>507</sup>. Драматическое напряжение повествования едва ли заключается лишь в прерывании контракта, организованном *maître*<sup>508</sup> представления Северином. Это скорее раскрывает пределы его театрального представления и его мастерства как режиссера-постановщика, что реализуется через фактическое противостояние свободе другого, а также существующим социальным и политическим императивам

мира. Этому контракту суждено было остаться не утвержденным: истечь скорее по закону художественного вымысла, нежели в соответствии с действующим законодательством.

Если у Достоевского окончательная жертва и спасение откладываются навеки, то в повести «*Венера в мехах*» репетиция сцены жертвоприношения и исцеления дается в жестокой, радикальной, но весьма игривой манере. Ванда напоминает Северину историю тирана Дионисия (который, судя по всему, является ироническим двойником ницшеанского бога трагедии).

— Один придворный изобрел для тирана Сиракузского новое орудие пытки — железного осла, в который запирался приговоренный к смерти и ставился на огромный пылающий костер.

Когда железный осел накалялся и приговоренный начинал кричать в муках — казалось, что ревет сам осел, так звучали изнутри его крики.

Дионисий одарил изобретателя милостивой улыбкой и, чтобы тут же произвести опыт с его изобретением, приказал заключить в железного осла самого изобретателя, первым.

История эта чрезвычайно поучительна.

Ты привил мне эгоизм, высокомерие, жестокость — пусть же ты станешь их первой жертвой<sup>509</sup>.

В оригинальном рассказе о Дионисии перед нами предстает извечный дуэт тирана и художника. Художник надеется снискать расположение тирана, превратить тиранию в шедевр искусства, но вместо этого тиран присваивает изобретение и первым делом приносит в жертву самого художника. Кроме того, это имитация традиционного жертвоприношения. Бык сделан из железа, а человек занимает место того, кого приносят в жертву. Животное в этой истории — рукотворный хищник. В этой тиранической практике различие между политической казнью и религиозным жертвоприношением растушевывается, и оба высмеиваются жестом тирана, поступок которого, в известной степени, не лишен поэтической справедливости. Это оскверненное жертвоприношение *par excellence*, в данном случае — в исполнении тирана. Художник, причастный к тирании, становится его привилегированной жертвой.

В повествовании Захер-Мазоха Ванда заново рассказывает эту историю, чтобы взять своеобразный творческий реванш. Устав от навязанной ей роли исполнительницы госпожи в тяжелых русских мехах, она доводит историю до предела собственного воображения, подвергая Северина жестокой и радикальной терапии. Его сечет грек-Аполлон на глазах у его жестокой Венеры. Быть может, Аполлон учит Северина, что женщины сами желают быть рабынями и их надлежит бить, а вовсе не поклоняться им.

Наконец Северин «выздоровел»: он возвращается на родину, чтобы помогать своему стареющему отцу, и в процессе вновь открывает для себя протестантскую этику труда и сферу семейных обязательств. Его представления о женщинах претерпевают трансформацию: «Женщина, какой ее создала природа и какой ее воспитывает в настоящее время мужчина, является его врагом и может быть только или рабой его, или деспотом, но ни в каком случае не подругой, не спутницей жизни. Подругой ему она может быть только тогда, когда будет всецело уравнена с ним в правах и будет равна ему по образованию и в труде»<sup>510</sup>.

Возможно, это прозвучит весьма парадоксально, но Северин, судя по всему, выступает за политическое решение женского вопроса. В заключительной части произведения он размышляет об альтернативе диалектике взаимоотношений



господин — раб и решает, что образование и труд в конечном итоге являются более предпочтительными, даже если они будут менее захватывающими, чем взаимное бичевание. Возможно, эту часть текста стоит проигнорировать как своего рода моралистическую концовку, сознательно добавленную к повествованию о страстях с единственной целью — обхитрить цензора, вот только нравоучительная игра Захер-Мазоха куда более неоднозначная, чем у Достоевского. Двусмысленность этой игры — не просто смена ролей, но признание оскверненного жертвоприношения, которое создает возможность для игры воображения, а также является частью сотворчества и расширения пространства свободы.

Захер-Мазох одновременно раздвигает и конституирует пределы своего текста. С одной стороны, в своей литературе он разрабатывает сценарии идеальной жизни, которые желает воплотить (лишь с незначительными оговорками) в жизнь. Его супруга соглашается выступить в роли Ванды и позже изменяет свое реальное имя на имя литературного персонажа, впрочем, позднее она в своих личных мемуарах будет сетовать на тяжесть меховых одежд, которые ей пришлось носить сразу после вынашивания их с мужем детей. С другой стороны, творчество Захер-Мазоха противостоит политике телесных наказаний, которая, вполне возможно, являлась вдохновением для его художественной литературы и требует проведения различий между частными экспериментами и государственной практикой. Писатель, решительно возражая против психологизации и буквализации своих художественных фантазий, был глубоко обеспокоен тем фактом, что его литературное творчество рассматривалось как прототип невроза, описанного Рихардом фон Крафт-Эбингом<sup>511</sup>, и в особенности не любил сравнений с маркизом де Садом<sup>512</sup>.

Жиль Делез в своем исследовании, посвященном теме мазохизма, рассматривает опасности и ловушки, которые несет неуловимый сплав политического и психологического типов дискурса<sup>513</sup>.

Цитируя Достоевского в эпиграфе к своей книге, Делез не затрагивает тему «злорадного ощущения наслаждения» писателя и различий между представлениями Достоевского и Мазоха. Однако вслед за Жоржем Батаем Делез обнажает ключевой аспект языка мазохизма, в котором «именно жертва, не щадя себя, говорит устами своего палача»<sup>514</sup>. Брэм Дейкстра<sup>515</sup> назвал этот язык подобным языку ассистента палача, который узурпирует место жертвы. «Мазохизм — опиум для ассистента палача», — пишет он, перефразируя<sup>516</sup> Маркса<sup>517</sup>. Таким образом, «ассистент палача» или сам палач всегда предстают уже заведомо ранеными, всегда изначально являются жертвами, которые не несут ответственности за причинение страданий другим, этим невольным статистам в его авторских инсценировках. Человек злорадного ощущения наслаждения остается психическим двойником, который идет по канату, натянутому между жертвой и палачом. Мы увидим, что понятие «двурушничества»<sup>518</sup> окажется исключительно релевантным в случае Достоевского и даже более соответствующим ему, чем понятие диалога.

В конце концов, творческий мужчина-мазохист, такой как Северин, свободно осуществлял выбор своей театрализованной несвободы. И он выставляет это напоказ — поднимает на передний план, способствуя сохранению, зачастую — бессознательно, уже существующего культурного закулисного бытия всех тех, кто поработан вопреки их собственному волеизъявлению. Риск, связанный с существованием размытых границ между реальной жизнью и художественной литературой, заключается не только в претворении в жизнь воображаемых

сценариев, но и в пренебрежении историческими и политическими аспектами властных взаимоотношений, существующих по ту сторону художественной инсценировки<sup>519</sup>. Сюзанна Р. Стюарт-Стайнберг<sup>520</sup> отмечает, что «мазохизм устанавливает новую нормативность под видом антинормативности, и эта новая нормативность имеет сомнительные этические и политические последствия»<sup>521</sup>.

С моей точки зрения, проблематичным является вовсе не использование политических сценариев для частных воображаемых и эротических практик, а эротизация политического доминирования за пределами частных игровых практик, которая в XX столетии внесла свою лепту в возникновение феномена fasciniрующего фашизма<sup>522</sup>. Это происходит в тот момент, когда мазохизм перестает быть просто «-измом» в сфере эротизирующего искусства и становится идеологией, которая дезавуирует «сверхчувственный» индивидуальный эротизм ради коллективной оргии насилия и страданий. Самосознательная ролевая игра в этом случае может представлять куда меньшую опасность, нежели радикальное разоблачение всей мирской игры и восприятие телесного насилия как единственной юдоли подлинности и искренности. Захер-Мазох всего лишь желает строить из себя экзотического славянина ради воплощения сверхчувственной выдумки, в то время как Достоевский желает быть тем мифическим русским, который трансформирует свое злорадное ощущение наслаждения в мечту о преобразовании мира.

Фрейд называл подобное явление «моральным мазохизмом»; этот феномен выходит за рамки индивидуальной психологии и фактически угрожает самой концепции личного интимного пространства и человеческого достоинства. Другой вопрос — является ли моральный мазохизм подходящим термином для описания данного явления или все же имеет мало отношения к творчеству Захер-Мазоха. В своем исследовании цивилизации и ее тягот<sup>523</sup> Фрейд предложил провести различие между критикой западной цивилизации изнутри и критикой, которая в конечном итоге направлена на ее уничтожение. Первый вариант фокусируется на «репрессировании» свободы индивидуального эго, в то время как второй выходит за рамки какой-либо заботы о собственном достоинстве в пространство массового психоза и доминирования. Здесь Фрейд затрагивает феномен изолированных народных масс, в особенности подверженных чарам авторитарной власти в XX столетии. Антицивилизационная критика не оперирует гипотезой о репрессиях, а скорее подрывает основы западного представления о свободе. «Внепсихологическая форма новой субъективности ввела новую форму перверсивного порабощения, гораздо более скверную, нежели то, что репрессии когда-либо могли потребовать от человеческого тела»<sup>524</sup>. Именно в этой сфере «моральный мазохизм» входит в соприкосновение с политикой.

Еще в конце XX столетия словенский философ Славой Жижек<sup>525</sup> поднимал вопрос о любви к господству доминирующего индивида в древней славянской традиции<sup>526</sup>. Харизматический философ раскрывает симптомы новой гипнотической формы морального мазохизма в эпизодическом пылу Подпольного человека и отдается им. Он описывает это как симптом новой «постлиберальной» «постпсихологической» субъективности, которая характеризуется массовым самоуничтожением, вознаграждаемым переизбытком удовольствия. Люди стали сознательными потребителями цинического разума. Авторитарный закон усвоен и становится «гипнотической» инстанцией, которая заставляет поддаться искушению, где предписание функционирует подобно команде: «Получи удовольствие!»<sup>527</sup> Современный тип мужчины — морального



мазохиста — это новый «человек организации»<sup>528</sup> «постлиберальной публичной сферы». Как и для Подпольного человека, этот мир в подобном теоретическом мифе становится своего рода «матрицей», в то время как территория подлинности располагается в иных местах: в мифическом братстве Ленина, либо, для некоторых философов, — братстве святого Павла, или в них обоих.

Является ли утверждение Жижека о любви к доминированию радикальным или консервативным жестом? Тем или иным образом, оба варианта переплетаются в стокгольмском синдроме западного индивидуализма. Только место доминирующей госпожи в этой «постлиберальной публичной сфере» остается вакантным и практически незримым. Быть может, это Мадам Медиа фон Дунаева? Тем не менее я бы не стала так уж спешить и заикливаться на префиксе пост-: *посткритический* и *постлиберальный* — на этом гипнотическом префиксе харизматического постмодернистского гегельянства, выбрав вместо этого (в меньшей степени безотлагательно удовлетворяющий) альтернативный путь, который отправляет в закулисное пространство эрос власти, полномочия революционных братств и наслаждение от ментальной порки мифическими славянскими березовыми розгами.

## БАНАЛЬНОСТЬ ТЕРРОРИЗМА МЕЖДУ ЛЕВЫМ И ПРАВЫМ ФЛАНГАМИ

Революционер — человек обреченный. У него нет ни своих интересов, ни дел, ни чувств, ни привязанностей, ни собственности, ни даже имени. Все в нем поглощено единственным исключительным интересом, единою мыслью, единою страстью — революцией. <...> Он в глубине своего существа не на словах только, а на деле разорвал всякую связь <...> со всем образованным миром <...> Он для него — враг беспощадный, и если он продолжает жить в нем, то только для того, чтобы его вернее разрушить.

*Сергей Нечаев. Катехизис революционера*<sup>529</sup>

Нечаевым, вероятно, я бы не мог сделаться, но нечаевцем, не ручаюсь, может, и мог бы... во дни моей юности.

*Федор Достоевский. Дневник писателя*<sup>530</sup>

В романе «Бесы» Достоевский ставит искусство злорадного ощущения наслаждения на службу радикальной политике и впервые в истории показывает банальность терроризма, раскрывая мелочность и расхожие клише, стоящие за видимой силой заговорщиков. В романе мошенник/террорист Петр Верховенский — персонаж, представляющий собой вольную трактовку образа Сергея Нечаева, говорит так же, как и Подпольный человек, с той разницей, что в данном случае подполье — не метафора, а форма политической организации, а его слова имеют прямые и убийственные последствия. Название романа «Бесы» (или, по существу, «Демоны») предполагает присутствие своего рода фантасмагории, в которой тесно переплетаются литература, религия и политика. Достоевский называл свой будущий роман «Бесы» «памфлетом»<sup>531</sup>, так как он был написан непосредственно в ответ на конкретные события своего времени: суд над активистом-радикалом и террористом Нечаевым, учеником революционного идеолога Михаила Бакунина, в связи с убийством студента Ивана Иванова — участника его тайной организации. Изучение некоторых аспектов романа дает возможность вновь вернуться к нашим ключевым вопросам: взаимоотношениям между *μανία* и *τέχνη* в философии и политике, теме оскверненного жертвоприношения, применению насилия и телесных наказаний в частности и риторике освобождения, которая превращает общение

в обращение, создавая атмосферу фантасмагории. Какова же логика этой фантасмагории романа? Кто тут попутавший, а кто является попутанным?[532](#) Кто является творцом террористического заговора, а кто является терроризируемым? Это мелкий террорист-заговорщик Петр Верховенский «творит» романтического злодея и потенциального революционного мессию Ставрогина или наоборот? Данное произведение Достоевского — это не просто диалогический роман, но и роман о двойных агентах и о двурушничестве автора. Блистательное двуличие романа заключается в том, что он обнажает и воплощает фантасмагорию конспиративного мышления и риторики освобождения.

Жанр романа сам по себе является любопытным гибридом, в некотором роде не так уж отличающимся от *«Записок из подполья»*. Роман *«Бесы»* называли «русской трагедией», посвященной вечным вопросам, и «романом-памфлетом», отсылающим к актуальным политическим проблемам. В центре его несколько бессвязного строения находятся два заговора освобождения: во-первых, революционный заговор радикального «атеистического» освобождения, которое планирует Петр Верховенский, и второй заговор — это сюжет самого романа Достоевского, который в конечном итоге способствует освобождению от одержимости радикальными демонами терроризма[533](#). Роман повествует о созидательной силе художественного вымысла, который становится масштабнее самой жизни. Роман *«Бесы»* вторит еврипидовым *«Вакханкам»*: только вместо обиженного горделивого бога мы имеем здесь современного освободителя-заговорщика, который сеет хаос и требует от своих адептов бесконечных жертв во имя «общего дела». Подобно Дионису, Петр Верховенский полон решимости погубить Полис и его приличное общество, но вовсе не с помощью тайной полиции, в которой он видит своего риторического и практического союзника[534](#). Тайная полиция для него — неотъемлемая часть оргиастических обрядов эпохи модерна. От одного освобождения до другого тянется цепочка жертв, которыми становится большинство персонажей романа — начиная с убийства невинного человека с крепкими русскими идеалами — Ивана Шатова, «принесенного в жертву» революционной ячейкой заговорщиков. В центре моего исследования будет находиться инсценированная Достоевским история взаимоотношений между обыкновенным террористом Верховенским и харизматичным и таинственным «персонажем-призраком» Ставрогиным, которая, в свою очередь, перекликается с реальными историческими взаимоотношениями между Нечаевым и Бакуниным.

«Террор в России превратился в подобие моды», — пишет Вальтер Лакер[535](#) о ситуации, сложившейся в России к концу XIX столетия. По его мнению, изначально слово «террор» служило названием не идеологии, а стратегии радикализма[536](#). Действительно, те, кто практиковал терроризм в XIX веке, нередко переходили с левого фланга на правый, от интернационализма к радикальному национализму. Лакер отмечает, что современный терроризм бросил густую тень на террористов-идеалистов XIX столетия, поскольку они были глубоко обеспокоены вопросами социальной справедливости и были крайне скрупулезными в отношении права на убийство. В отличие от современных террористов/боевиков/активистов/партизан (в зависимости от того, какой из терминов предпочитается средствами массовой информации на данный момент) русские революционеры 1860–1880-х годов в большинстве своем были разборчивы в выборе жертв и были нацелены только на отдельных представителей высшей военной и политической элиты. Кроме



того, в ряде случаев ранение или смерть любого из невинных свидетелей становились источником глубочайшего раскаяния и самокопания, рефлексии и душевных перемен<sup>537</sup>. Тактика неизбирательного террора является совершенно новым явлением<sup>538</sup>. Систематическое применение террора для дела революции развито в трудах русских революционеров Нечаева, Ткачева, Николая Морозова и Г. Тамовского (Романенко), которые фактически используют слово «террор» как термин-самоназвание. Русский радикальный бунт коренится в 1860-х годах — в периоде масштабной революционной смуты, которая последовала за освобождением крепостных крестьян в результате реформы, провозглашенной Александром II, и впоследствии — покушения Дмитрия Каракозова на жизнь «царя-освободителя» (который на поверку оказался куда менее консервативным, чем его потомки — Александр III и Николай II). Это было время расцвета революционных движений и организаций от «Земли и воли» до множества радикальных «ячеек» и тайных обществ. В связи с особенностями политического режима в Российской империи, сложившимися после подавления восстания декабристов, было мало реальных шансов на изменения и, следовательно, мало интереса к политическому преобразованию режима или развитию демократических институтов, вместо этого предельный авторитаризм царского режима сопровождался радикализмом революционных прожектеров, которые зачастую были весьма далеки от простонародья, от имени которого они вещали.

Революционные движения в России XIX и начала XX столетия характеризовались тремя чертами, которые, вопреки утверждению Лакера, напрямую связывают тактику террора с сущностью идеологии. Во-первых, провидческие идеи играли центральную роль в революционных движениях в России и часто были важнее, чем насущные социальные проблемы и понимание реальных запросов населения. С середины XIX столетия революция в мессианских и утопических терминах описывалась как высшее духовное призвание или новая религия, фактически — освобождение ради освобождения<sup>539</sup>. Во-вторых, между крайним государственным авторитаризмом и политическим радикализмом сформировался порочный круг взаимозависимости; они в перверсивной манере обеспечивали друг другу взаимное процветание. Если бы тайных обществ в России не существовало, их бы пришлось выдумать самому царю, чтобы узаконить новые стадии развития авторитаризма. Любопытно, что ненависть к любой форме гражданского общества была сродни как радикалам, так и консервативным монархистам, и националистам; все они использовали друг друга для узаконивания собственного *raison d'être*<sup>540</sup>. В-третьих, наиболее заметной чертой революционных движений в России были своеобразные кровосмесительные взаимоотношения между революционными тайными обществами и царской тайной полицией, которые дожили до XX столетия. Очевидно, что этот факт сам по себе не может быть использован как обобщение, распространяющееся на деятельность абсолютно всех без исключения революционных идеалистов и сторонников социальной справедливости в России. Тем не менее число внедренных и двойных агентов было поистине огромным. В каком-то смысле тайное общество и тайная полиция заключили один и тот же пакт о секретности — как парадоксальное противоядие от открытого и публичного социального контракта. По сути, этот неписанный пакт мог являться одной из причин повторных неудач, постигших более умеренную демократическую оппозицию в России<sup>541</sup>.

Случай Сергея Нечаева поразителен, но вместе с тем показателен для понимания логики последующего развития терроризма в России и прочих странах: он демонстрирует сочетание бравады и трусости, вдохновляющей риторики, бытовой мелочности и шарлатанства. Нечаев стал радикалом, будучи еще студентом в Санкт-Петербурге, и принимал участие в студенческих бунтах. В 1869 году он бежал за границу и отправился в Женеву, чтобы встретиться с Бакуниным, который сразу же заинтересовался молодым мятежником. Нечаев рассчитывал на признание собственного недавно созданного подпольного общества знаменитым провозвестником экстатической революционной деструкции — Бакуниным, тогда как сам Бакунин надеялся стать духовным наставником молодежного движения. Они как в зеркале отражают личностную харизму и восхищение друг другом, повторяя и усиливая их. Нечаев довел ряд радикальных идей Бакунина до логического завершения, и после своего визита к легендарному пророку революции он составил *«Катехизис революционера»*, который усилил его власть над небольшой ячейкой студентов-радикалов. Вот некоторые из ключевых заповедей катехизиса:

1. Революционер — человек обреченный. У него нет ни своих интересов, ни дел, ни чувств, ни привязанностей, ни собственности, ни даже имени. Все в нем поглощено единственным исключительным интересом, единою мыслью, единою страстью — революцией.

2. Он в глубине своего существа не на словах только, а на деле разорвал всякую связь с гражданским порядком и со всем образованным миром и со всеми законами, приличиями, общепринятыми условиями, нравственностью этого мира. Он для него — враг беспощадный, и если он продолжает жить в нем, то только для того, чтобы его вернее разрушить<sup>542</sup>.

На первый взгляд, мы можем отметить, что фигура революционера напоминает описание самоотверженной личности у Достоевского. Основная его/ее особенность — радикальная антиоткрытость миру<sup>543</sup>, которая требует разрыва всех человеческих уз: семьи, дружбы и даже самого революционного братства — ради подобной жертвы. Нарушение человеческой этики даже не рассматривается как своего рода «побочный ущерб», а является необходимым обрядом посвящения. Вот-открытость миру, как и сама жизнь, — является практически недопустимой: обыденное бытие — не более чем трамплин для апокалиптического разрушения. Таким образом, в катехизисе не просто провозглашается, что «все дозволено», но и делается упор на необходимости преступления. Единственное, что не дозволяется, — это забота о человечестве.

Очевидно, на очередном собрании небольшого студенческого революционного кружка «Народная расправа» один совестливый студент по фамилии Иванов подверг сомнению методы Нечаева и его право на неизбирательное убийство. Нечаев вместо ответа организовал убийство самого Иванова. (Иванов оказался другом шурина Достоевского, который высоко отзывался о его совестливости.) Само собой, это убийство было представлено соучастникам не как месть, а как кровавое жертвоприношение, совершенное на алтаре грядущей революции, и было призвано связать членов организации кровавыми узами — наперекор традиционной этике. Таким образом, мишенью радикального фанатизма Нечаева стали не генералы или царь, а такой же, как он, революционер, которому выпало публично не согласиться с честолюбивым великим вождем. Принесенным в жертву оказался инакомыслящий революционер, а вовсе не классовый враг. Нечаев вновь убегает за границу и оттуда наблюдает, как все члены его подпольного кружка предстают перед



судом<sup>544</sup>. По словам Альбера Камю, Нечаев стал первопроходцем на пути насилия против своего народа<sup>545</sup>, в данном случае — соратников-революционеров, и эта практика впоследствии получила широкое распространение в XX веке.

Среди исследователей было много дискуссий о том, кто являлся подлинным автором катехизиса: Нечаев или Бакунин, или это был плод своеобразного соавторства. Сойтись, судя по всему, можно на том, что автором является в первую очередь Нечаев, но я готова поспорить, что Бакунин был своего рода тайным автором и музой его сочинения. Со времени их первой встречи взаимоотношения между двоими мужчинами напоминали любовь с первого взгляда, хотя это взаимное увлечение едва ли было бескорыстным. Бакунину нужен был свой человек действия, его «дорогой мальчик» или смелый «абрек» (беспощадный бунтарь с Кавказа, как Бакунин называл Нечаева). Нечаеву нужна была поддержка со стороны авторитетного харизматического лидера эмиграции. Текст Бакунина, который больше всего повлиял на Нечаева, — его трактат об истинно русской свободе.

Разбой, одна из почетнейших форм русской народной жизни. <...> Русский разбой жесток и беспощаден, но не менее его беспощадна и жестока та правительственная сила, которая своими злодействами вызвала его на свет. Правительственное зверство породило, узаконило и делает необходимым зверство народное. <...> Прекращение разбоя в России значило бы или окончательную смерть Народа, или полнейшее освобождение его<sup>546</sup>.

Бакунин опьянен дионисийской поэтикой разрушения, которая для него является синонимом освобождения. Это дионисийская *mania à la russe*. Он указывает на то, что русский разбой не менее «жесток и беспощаден», чем правительство, что повышает их взаимозависимость за счет всего и вся, кто может внезапно оказаться между царем и разбойником. По словам Бакунина, конец разбоя — это конец свободы, поэтому свобода рассматривается как постоянное освобождение и разрушение.

Список того, что должно быть уничтожено, очень длинный: он включает в себя царский режим, а также любые формы человеческой этики, политической организации, искусства и даже науки. Логика Бакунина предполагает, что такое разрушительное освобождение является одновременно анархическим и соответствует некоторой более высокой необходимости, обращая таким образом хитроумно закрученный закон разрушения в закон истории (анархизм Бакунина не в полной мере преодолевает его первоначальное гегельянство). Для Бакунина преступник — революционер *avant la lettre*, и нет разницы между криминалом и справедливостью. Или, быть может, она выражена не достаточно убедительно: для Бакунина криминал является формой исторического правосудия. Так кто для него — образцовый преступник? Бакунина мало интересуют антиавторитарные инакомыслящие. Для него достойные подражания герои — это Емельян Пугачев и Стенька Разин — крестьянские вожаки, объявившие себя царями. Герой — это освободитель, ставший авторитарным самозванцем, провозглашающий себя помазанным на царство властителем России, апеллирующий к высшим законам истории. Автор трактата идентифицирует себя со своим героем, выкраивая для себя то самое желанное пространство Диониса Либера/*Dionysus Rex*, — по крайней мере, если не на практике, то хотя бы в теории. Как отмечал Герцен, в широком взгляде Бакунина на историю нет места ни для каких индивидуальных свобод<sup>547</sup>. Логика Бакунина — это построение аналогий и бинарный агонизм<sup>548</sup>, но он едва ли

принадлежит к числу каких-либо системно мыслящих философов; его сочинения пронизаны религиозными образами и гегелевскими метафорами, а также цитатами из популярного романа Александра Дюма «*Три мушкетера*». Быть может, бессмысленно сводить красноречие Бакунина к логике; ведь именно его харизматический *élan*<sup>549</sup> делает его таким убедительным.

Когда я читаю Бакунина, мне кажется, что если бы он родился примерно на восемьдесят лет позже, то мог бы стать радикальным практиком авангарда или художником, а не революционным политическим деятелем. Он разработал множество суггестивных терминов, которые могли вдохновить художественные манифесты, в том числе «аморфизм» и «анархизм». На Маркса, например, лирическое красноречие Бакунина не производило никакого впечатления, и он не оценил его литературных достоинств. Вместо этого он высказался на тему художественной и политической неоригинальности Бакунина и его безымянных заимствований из популярной литературы — в диапазоне от «*Трех мушкетеров*» Дюма до «*Разбойников*» Шиллера — излюбленной пьесы многих русских революционеров и писателей, в том числе молодого Достоевского. В редком случае совпадения во мнениях между Карлом Марксом и Исайей Берлиным последний также изобличает вычурную банальность Бакунина — несмотря на его талант, личную харизму и проявляющуюся порой отвагу: «Бакунин бунтовал против Гегеля и провозглашал ненависть к христианству; но его язык — это набор общих мест из них обоих»<sup>550</sup>. Маркс обвинял Бакунина примерно в том же: в двойных стандартах и нечистой совести — он считал его «Папой революции», который пытается защитить себя в изгнании, с помощью написания предельно лестного признательного письма, адресованного русскому царю, в то время как в иных своих работах он выступал за полное уничтожение всех институтов. В пользу Бакунина следует сказать, что он признавал некоторые противоречивые черты своего поведения и даже упивался собственными противоречиями. В своем весьма раболепном признательном обращении к царю Бакунин признает, что временами поступал как шарлатан и мошенник: «Несчастное положение, в которое я впрочем сам привел себя, заставляло меня иногда быть шарлатаном против воли». В сочинениях Бакунина обнаруживается словесное изобилие, бравада и полное игнорирование последствий, точности и элементарной человеческой ответственности. Если бы его историческое пророчество заведомо обозначало свою принадлежность к художественной литературе, это было бы невероятно забавно, но, когда беллетристика представлена как история, ее увеселительная ценность становится весьма сомнительной.

В случае Нечаева и Бакунина мы видим определенную преемственность между тактикой и идеологией террора. После убийства Иванова Нечаев снова отправляется проводить Бакунина, но эта встреча приводит к взаимному разочарованию, хотя Бакунин по-прежнему клянется в любви к Нечаеву, его «дорогому мальчику»<sup>551</sup>. По словам Альберта Камю, Бакунин — в теории, а его ученик Нечаев — на практике доказали, что «политика должна стать религией, а религия — политикой» в новой модернистской версии. То, что они создают вместе, является радикальной политической религией. Нечаев, по словам Камю, «был жестоким монахом безнадежной революции»<sup>552</sup>.

Достоевский утверждает, что в ответ на процесс Нечаева он хотел написать «тенденциозный памфлет», но в конечном итоге его творческая фантазия взяла верх. В романе он фиксирует конспирологическое мировоззрение, в котором все виновны и подвергаются шантажу. Дуэт Петра Верховенского — Ставрогина



придает легкую ноту художественной виртуозности конспиративному освободительному заговору. Петр появляется в романе, как будто пришедший из ниоткуда, как странствующий Дионис; только он вовсе не тот радостный, в духе *fin de siècle*, ницшеанский освободитель от гонений, а оскорбленный бог в духе персонажей Еврипида, чей аппетит к скандалам и жертвоприношениям безмерно велик. Петр развращает и губит абсолютно всех. Его отец, Степан Верховенский, умирает с либеральной декларацией на французском языке на устах — подобное никогда не было хорошим знаком для Достоевского; Кириллов совершает атеистическое самоубийство со словами «*Liberté, égalité, fraternité ou la mort!*» (так, будто единственным доказательством благородного и этического существования неверующего является самоубийство); Мария Лебядкина, блаженная и несчастная жена Ставрогина, оказывается убитой; Лиза, случайная возлюбленная Ставрогина, подвергается истязаниям со стороны толпы; Шатов убит; сам Ставрогин сводит счеты с жизнью после добровольного изгнания из России; и т. д. Никакой счастливой концовкой тут и не пахнет.

Ставрогин, как и Верховенский, — загадочный персонаж — его описывают так: он — «премудрый змий», «маг», «красавец, гордый как бог <...> с ореолом жертвы», по словам восхищенного Верховенского. Верховенский и Ставрогин являются кем-то наподобие напарников-полицейских, хорошего и плохого копов — мелкий бес в сочетании с обаятельным злодеем, — которые взаимно подпитываются мечтами и кошмарами друг друга. Давайте внимательно рассмотрим их отношения тайного соучастия и взаимного шантажа. Как и ожидалось, объединявшее их злорадное ощущение наслаждения включает в себя фантазию телесного наказания. Этот диалог между Петром и Ставригиным происходит накануне решающей встречи подпольной революционной ячейки.

— Вы, конечно, меня там выставили каким-нибудь членом из-за границы, в связях с *Internationale*, ревизором? — спросил вдруг Ставрогин.

— Нет, не ревизором; ревизором будете не вы; но вы член-учредитель из-за границы, которому известны важнейшие тайны, — вот ваша роль. Вы, конечно, станете говорить?

— Это с чего вы взяли?

— Теперь обязаны говорить.

Ставрогин даже остановился в удивлении среди улицы, недалеко от фонаря. Петр Степанович дерзко и спокойно выдержал его взгляд. Ставрогин плюнул и пошел далее.

— А вы будете говорить? — вдруг спросил он Петра Степановича.

— Нет, уж я вас послушаю.

— Черт вас возьми! Вы мне в самом деле даете идею!

— Какую? — выскочил Петр Степанович.

— Там-то я, пожалуй, поговорю, но зато потом вас отколочу и, знаете, хорошо отколочу.

— Кстати, я давеча сказал про вас Кармазинову, что будто вы говорили про него, что его надо высечь, да и не просто из чести, а как мужика секут, больно.

— Да я этого никогда не говорил, ха-ха!

— Ничего. *Se non è vero...*

— Ну спасибо, искренно благодарю.

— Знаете еще, что говорит Кармазинов: что в сущности наше учение есть отрицание чести и что откровенным правом на бесчестье всего легче русского человека за собой увлечь можно.

— Превосходные слова! Золотые слова! — вскричал Ставрогин. — Прямо в точку попал! Право на бесчестье — да это все к нам прибегут, ни одного там не останется! А слушайте, Верховенский, вы не из высшей полиции, а?

— Да ведь кто держит в уме такие вопросы, тот их не выговаривает.

— Понимаю, да ведь мы у себя.

— Нет, покамест не из высшей полиции. Довольно, пришли. Сочините-ка вашу физиономию, Ставрогин; я всегда сочиняю, когда к ним вхожу. Побольше мрачности, и только, больше ничего не надо; очень нехитрая вещь [553](#).

Здесь нас окружает атмосфера фантасмагории, дополненная светом газового фонаря, спонтанным диалогом и судорожными движениями [554](#). Тема телесных наказаний, стоящая в центре этого странного разговора, выполняет функцию пароля взаимного признания между Верховенским и Ставрогиным, раскрывая их амбивалентную, квазиэротическую связь. Персонаж, которого нужно высечь, — литератор Кармазинов, западник и к тому же схожий с образом писателя Ивана Тургенева — известного заклятого врага Достоевского. Петр придерживается аналогичного ряда идей, которые уже рассматривались в *«Дневнике писателя»* Достоевского, восхваляя телесные наказания, особенно когда речь заходит о том, чтобы высечь кого-то из числа русских западников. Кроме того, он разделяет риторические посулы рассказчика — автора *«Зимних записок»*. Несмотря на лукавство Петра, их со Ставрогиным накрепко связывает предполагаемая склонность к злорадному ощущению наслаждения. (А мы подозреваем, что и сам Достоевский упивается возможностью хотя бы метафорически высечь своего литературного соперника.)

Какова же природа их взаимообмена: диалог ли это — или провокация?

Телесное наказание (реальное или потенциальное) играет важную роль как в сюжетных поворотах, так и в поворотах риторических. Это тот самый момент, когда дискуссия превращается в шантаж [555](#). Он проявляется в вопросе о «высшей полиции», который ставит под сомнение саму возможность высказать то, что думаешь. Тот, кто открыто ведет разговоры о тайной полиции, непременно сам является агентом-провокатором. Это уже не диалог, а имитация конспиративной логики перформативных противоречий, которая вызывает в воображении соответствующие фантомы. Диалог является лишь «фасадом» пародийной телепатии, невербального уровня взаимопонимания или преднамеренной провокации. Темпоральная компонента диалога является столь же ускользающей, как и его пространство: диалог, как правило, имеет отношение к прошлому, будущему или отдельно взятому моменту времени. Провокация же порождает особую темпоральность угроз и упреков, переписывает прошлое с точки зрения будущего, по преимуществу вымарывая то, что есть здесь и сейчас, — так, будто это угроза «общему делу». В разговоре Петра и Ставрогина едва ли существует диалогическое обсуждение реальности; напротив, это тот случай, когда выдумывается литературный сюжет, с надеждой на его воплощение в реальной жизни. Газовые лампы с их неясным свечением выглядят будто разбросанный тут и там театральный реквизит.

Диалог для Достоевского едва ли в той же мере ценен, как и для Бахтина; в *«Бесах»* он показывает, как диалоги могут стать «бесовскими» и как любая вотчина свободной воли может стать зоной влияния агентов-провокаторов. «Диалог» Верховенского и Ставрогина скрепляет их конспиративный пакт, который в данном случае заключается в укреплении самой теории заговора и в хранении тайны, состоящей в том, что никакой тайны в действительности не существует.



Дискуссии для Верховенского неприемлемы, а диалог — это лишь шаг к реализации его идеи революционного освобождения. Первый шаг — это «*politique du pire*», а точнее — тотальная дестабилизация реальности. Здесь Петр может применить шигалевский план рационального освобождения: «Каждый член общества смотрит один за другим и обязан доносом. Каждый принадлежит всем, а все каждому. Все рабы и в рабстве равны. В крайних случаях клевета и убийство, а главное — равенство. <...> Высшие способности <...> изгоняют или казнят. Цицерону отрезывается язык, Копернику выкалывают глаза, Шекспир побивается камнями — вот шигалевщина!»<sup>556</sup> Мечтая об абсолютной свободе, Шигалев приходит к абсолютному деспотизму.

После такого первого этапа Петр предполагает второй: спасение русской красоты с помощью прекрасного царевича Ставрогина, «но в стаде должно быть равенство, и вот шигалевщина»:

<...> Затуманится Русь, заплачет земля по старым богам... Ну-с, тут-то мы и пустим... Кого?

— Кого?

— Ивана-Царевича.

— Кого-о?

— Ивана-Царевича; вас, вас!

Ставрогин подумал с минуту.

— Самозванца? — вдруг спросил он, в глубоком удивлении смотря на иступленного. — Э! так вот наконец ваш план<sup>557</sup>.

Логика заговора Петра состоит в том, чтобы шантажировать абсолютно всех и следить за тем, чтобы никто не оставался нетронутым и за пределами его конспиративной сети. Персонажи, которые не говорят на языке заговорщиков, — Шатов и Кириллов — «русские мальчики» «с ореолами жертв», не застрахованы от соблазна освобождения, превратившегося в деспотизм. Достоевский так описывает уготованную им возможную западню: «в моем романе „Бесы“ я попытался изобразить те многообразные и разнообразные мотивы, по которым даже чистейшие сердцем и простодушнейшие люди могут быть привлечены к совершению такого же чудовищного злодейства. Вот в том-то и ужас, что у нас можно сделать самый пакостный и мерзкий поступок, не будучи вовсе иногда мерзавцем!» Шатов и Кириллов попали в паутину; их идеализм и серьезная, самоотверженная натура не дают противоядия от конспиративной фантазмагии. В романе оба героя погибают: один падет жертвой коллектива, другой — сам принесет себя в жертву. Единственный из реально оставшихся в живых — рассказчик Горлов — человек умеренных взглядов и весьма редкий в художественном мире Достоевского повествователь.

Нарративная и авторская позиции, заложенные в романе, подняли критическую полемику. Некоторые из современников Достоевского обвиняли писателя в создании пародии на российское революционное движение. В советское время роман был запрещен<sup>558</sup> — как клевета на революцию. Но по-настоящему внимательный взгляд на художественную форму Достоевского обнаруживает нечто куда более значительное, нежели «тенденциозный роман-памфлет», который он обещал создать в своих тетрадах. Тетради писателя, письма и «*Дневник писателя*» демонстрируют, что его собственные взгляды бросали вызов чистой оппозиции между радикализмом левых и правых. В 1880-х годах Достоевский с удовольствием состоял в дружеских отношениях с реакционным советником царя — Константином Победоносцевым, и все же он тайно восхищался революционерами и признавался, что в молодости он и сам

мог с легкостью стать членом группы Нечаева<sup>559</sup>. Еще в 1870-х он не скрывал своего восхищения Каракозовым<sup>560</sup> — цареубийцей, сравнивая его с одним из своих любимых персонажей романа «Бесы» — Кирилловым<sup>561</sup>. В своих тетрадях Достоевский дает разъяснение относительно того, как следует читать роман: «Взгляд мой состоит в том, что эти явления не случайность, не единичны, а потому и в романе моем нет ни списанных событий, ни списанных лиц. Эти явления — прямое последствие вековой оторванности всего просвещения русского от родных и самобытных начал русской жизни»<sup>562</sup>. Итак, в конечном итоге Достоевский обвиняет западничество и русское Просвещение: «Наши Белинские и Грановские не поверили бы, если б им сказали, что они прямые отцы Нечаева»<sup>563</sup>. Таким образом, сюжет об освобождении от одержимости демоническими бесами вновь опирается на метафорическое телесное наказание, уготованное русским западникам.

Вместе с тем в аналитической составляющей романа автор не поддерживает ни оппозицию между Просвещением и русскими идеями, ни выраженное противостояние между атеизмом и религией. Как сам Нечаев, так и его вымышленный собрат Верховенский придерживаются концепции личностного жертвоприношения, которую Достоевский назвал «русской личностью», и одновременно мобилизуют русскую национальную историю и национальный миф, ставя их на службу особой версии политического верования, которое они используют для продвижения собственного освободительного заговора. В фантасмагорическом мире самозванцев-верующих и самозванцев-революционеров становится все труднее отличить подлинное жертвоприношение от жертвоприношения оскверненного. Вместо противостояния между Россией и так называемым Западом можно проследить противопоставление между освободительной теологией радикальной антиоткрытости миру и открытым миру путем к справедливости, красоте, свободе, духовности. «Самобытные начала русской жизни» могут включать в себя все вышеперечисленное.

Оригинальность романа заключается также в создании образа неоригинальности террориста-подстрекателя Верховенского. Достоевский — мастер литературного творчества нередко работает против Достоевского-идеолога, обнажая мелкие бытовые контексты и разрушительные последствия пассионарной политики. Достоевский, быть может, втайне восхищался харизмой Ставрогина, но едва ли восторгался примитивной хитростью Верховенского, которая тем не менее приводит к желанному отклику — вовлечению всех в мифический заговор. В романе показаны все колесики и винтики террористического мифотворчества: заготовленные байки, классический шантаж, обаятельный секрет (закрывающийся в данном случае в том, что секрет и вовсе отсутствует) и весьма реалистичное очарование тайной полицией. Эта формула не подводит в деле успешной мобилизации механизмов овладения массами и общего соучастия, которые связывают воедино рационалистов и идеалистов, атеистов и верующих, русских националистов и западников через акт предполагаемого жертвоприношения. Может или должен кто-либо сопротивляться подобного рода общинной связи?

Джойс Кэрол Оутс<sup>564</sup> дает любопытную трактовку возможного выхода из демонической одержимости романа: «Вся история целиком воспроизводится примерно через три или четыре месяца лишенным воображения, но, по-видимому, вполне благонадежным Говоровым, анонимным обывателем,



выжившим, — русским, сознанием которого бесы не смогли овладеть. Именно он, а вовсе не те выдающиеся люди, — и есть будущее по Достоевскому»[565](#).

Это больше похоже на версию Американской мечты, которую Достоевский, конечно, не выбирал. Напротив, логика фантазмагии захватывает и самого автора. Творец-Достоевский остраивает фантазмагорический заговор, но пророк не может удержаться от того, чтобы поставить его себе на службу. Выставление на всеобщее обозрение акта оскверненного жертвоприношения, которого требовали русские террористы, не ведет к размышлениям о трагической амбивалентности, затрагивающей сущность человеческого бытия. В конечном итоге писатель окончательно выходит из этого затруднительного положения, обещая залатать пробоины остраивания с помощью создания нового мифа — не о прекрасном царевиче, а о чистосердечном мужике, который может стать новым спасителем народа.

## РЕЛИГИЯ НАРОДА И ОСВОБОЖДЕНИЕ ОТ СВОБОД

То, что они говорили о сечении и о христианстве, я хорошо понял, — но для меня совершенно было темно тогда, что такое значили слова: своего, его жеребенка, из которых я видел, что люди предполагали какую-то связь между мною и конюшим.

*Лев Толстой. Холстомер*

Итак, мы возвращаемся к генезису того, что свободнее настоящей свободы, — концепции, с которой мы начинали данное исследование. Достоевский находит собственный способ преодоления бездны неопределенности, который дарует ему злорадное ощущение наслаждения. В 1870-х годах Достоевский находит свою запоздалую счастливую концовку и свой катарсис в религиозном примирении. Через двадцать шесть лет после своего драматического опыта пребывания на каторге Достоевский приводит впечатляющий эпизод, отсутствующий в *«Записках из Мертвого дома»*, который зафиксирован в *«Дневнике писателя»*. Писатель наконец вспомнил то, что он сам (а также его многочисленные alter ego — ссыльные из книги *«Записки из Мертвого дома»* и Подпольный человек) либо не доставал из глубин собственной памяти, либо не фиксировал в письменном виде: видение мужика Марея и собственное последующее религиозное обращение.

Вот как эта история пересказывается в *«Дневнике писателя»*: в самом начале своей жизни в остроге ссыльный Достоевский стал свидетелем сцены пьяного разврата и жестокости, совершенных самими каторжанами. (Сцена частично описана в *«Записках из Мертвого дома»*.) Несколько человек оказались избитыми, как принято говорить по-русски, до «полусмерти», в то время как их сокамерники и мучители распевали «гадкие песни» прямо по соседству, перекидываясь в карты. «Все это, в два дня праздника, до болезни истерзало меня. Да и никогда не мог я вынести без отвращения пьяного народного разгула», — пишет Достоевский. Наконец он выбегает из казармы и сталкивается с политзаключенным-поляком, арестованным за поддержку борьбы за независимость Польши. «Je hais ces brigands!»,[566](#) — сказал М—цкий, польский политзаключенный, Достоевскому по-французски[567](#).

Реакция польского ссыльного фактически отражает чувства самого Достоевского на тот момент времени[568](#). В письме своему брату Михаилу от 1854 года, составленном сразу после возвращения из острога и еще до сочинения *«Заметок»*, Достоевский пишет, что это «народ грубый, раздраженный и озлобленный. Ненависть к дворянам превосходит у них все пределы»[569](#). Он описывает их как «150 врагов», которые неустанно

преследовали его, даже сознавая его превосходство. Когда Достоевский приступает к написанию *«Заметок из Мертвого дома»*, его взгляд на своих сокамерников претерпевает изменения, и он приходит к тому, что дворянину можно и должно поучиться у народа<sup>570</sup>. К 1876 году процесс мифологизации идет еще дальше. Теперь реакция Достоевского на слова М—цкого столь же сильна, как и реакция на сам разгул. Преисполненный отвращением и чувством вины, Достоевский возвращается в казарму, где и становится свидетелем порочного круга насилия. Каторжные жестоко мстят одному из своих — здоровенному «татарину сложения геркулесовского» — Газину, известному зачинщику множества жестоких потасовок.

В момент предельного упадка сон окутывает ссыльного Достоевского, и Марей, давно забытый крестьянин из детства, приходит ему на помощь. Заключение внезапно вспоминает, как в возрасте девяти лет он, сильно боявшийся попасться на глаза пришлому волку, бродил по поместью своего отца в поисках убежища. Посреди поля он наткнулся на крепостного мужика — Марая, который утешил его с почти материнской нежностью и пониманием: «Ну, полно же, ну, Христос с тобой, окстись. — Но я не крестился; углы губ моих вздрагивали, и, кажется, это особенно его поразило. Он протянул тихонько свой толстый, с черным ногтем, выпачканный в земле палец и тихонько дотронулся до вспрыгивавших моих губ». Мальчик вскоре позабыл о загадочной встрече и не виделся больше с Мареем, но теперь, уже будучи взрослым человеком, — в пору отчаяния, он внезапно испытывает жгучую тоску по этой человеческой заботе, по тому самому пальцу, выпачканному в земле, который успокоил его вспрыгивавшие губы. Что по-настоящему глубоко поразило его — так это то, что в данной встрече — без каких-либо свидетелей — простая человеческая доброта одержала верх над социальной иерархией: Встреча была уединенная, в пустом поле, и только Бог, может, видел сверху, каким глубоким и просвещенным человеческим чувством и какою тонкою, почти женственной нежностью может быть наполнено сердце иного грубого, зверски невежественного крепостного русского мужика, еще и не ждавшего, не гадавшего тогда о своей свободе. Скажите, не это ли разумел [славянофил] Константин Аксаков, говоря про высокое образование народа нашего?<sup>571</sup> С переживанием опыта этого воспоминания (как ему это вспоминалось более чем через два десятилетия после опыта тюремного заключения) Достоевский посмотрел на своих братьев другими глазами. Теперь в их сердцах он узрел мужика Марая, скрытого за жестокими лицами. «И вот, когда я сошел с нар и огляделся кругом, помню, я вдруг почувствовал, что могу смотреть на этих несчастных совсем другим взглядом и что вдруг, каким-то чудом, исчезла совсем всякая ненависть и злоба в сердце моем. Я пошел, вглядываясь в встречавшиеся лица. Этот обритый и шельмованный мужик, с клеймами на лице и хмельной, орущий свою пьяную сиплую песню, ведь это тоже, может быть, тот же самый Марей: ведь я же не могу заглянуть в его сердце. Встретил я в тот же вечер еще раз и М—цкого. Несчастный! У него-то уж не могло быть воспоминаний ни об каких Мараях и никакого другого взгляда на этих людей, кроме „Je hais ces brigands!“ Нет, эти поляки вынесли тогда более нашего!»<sup>572</sup> С одной стороны, это трогательная и гуманная история, которая преодолевает различия классового и социального статуса, воссоединяя сына помещика с крепостным крестьянином. Повествование сообщает нам о мгновении молчаливой нежности, об освобождении от страха и тревоги и примирения с миром. Эта память о человеческой доброте помогает отчаявшемуся ссыльному разглядеть



человеческое в своих сокамерниках и поддерживает его перед лицом неотвратимых страданий.

С другой стороны, Достоевский одновременно с воспоминанием о мужике Марее стирает его индивидуальные особенности, превращая его в обезличенного представителя русского народа. С моей точки зрения, это чревато возникновением определенной этической проблематики: если каждый каторжный в исправительной колонии, вне зависимости от степени его особой вины или невиновности, в каком-то смысле является Мареем, то реальный Марей утрачивает свою индивидуальность. Ибо настоящий Марей и вовсе не совершал никакого преступления. Он лишь успокоил напуганного ребенка — это был его свободный выбор, спонтанное гуманное решение. Он ничего не просил взамен. В пересказе Достоевского даже в этой — минимальной степени частной спонтанности — ему отказано. Действия Марея рассматриваются как нечто, предопределенное его верой и его происхождением, его врожденным просветлением и связью с землей. Мужик Марей как личность приносится в жертву, и зарождается новая религия почвенничества, в которой воссоединяются разбойник и святой, крестьянин, преступник и искупитель. Два пространства: открытое поле и клаустрофобическая казарма на каторге — вносят свою лепту в закрытую от мира [573](#) архитектуру того, что свободнее настоящей свободы. Это, быть может, и есть тот самый момент, когда в поиске новой национальной морали отвергаются вопросы этики.

Удивительно, но история мужика Марея зиждется на встрече с политзаключенным-поляком, который отражает собственные чувства ссыльного Достоевского. В конечном итоге своего рода поединок проходит между русским и польским политическими заключенными, и писатель выражает ироническую жалость и снисходительность к бессердечному «поляку» не потому, что он был несправедливо заключен в острог по политическим причинам, а потому, что он не способен к общению с русской почвой. (Какими бы ни были его связи с польским простым народом, они никогда не сравнятся с простым народом русским.) Так, притча о сопричастности и примирении основывается на истории об исключении тех, кто в силу своего происхождения не принимает религию русского почвенничества [574](#). В этом пересказе политическое происхождение ссыльных поляков и воспоминание о несправедливом телесном наказании М—цкого, которое молодой Достоевский в свое время назвал «нехристианским», стерты. Как это ни парадоксально, тот самый поступок, который в *«Записках из Мертвого дома»* считался «нехристианским», теперь получает отповедь, вновь обретенную писателем.

Ничто точно не указывает на обстоятельства появления у Достоевского воспоминания о мужике Марее — будь то: таинство сновидения, обостренные эмоции, затуманивание памяти, — толкователи были озадачены тем, как именно следует интерпретировать явление Марея [575](#). Быть может, это — повествование о напоминающем августианство [576](#) переходе в русское почвенничество, которое писатель вновь открывает для себя в годину боли и страданий каторжной жизни? Или это фантастическое сказание о двойственном явлении святого русского крестьянина и русского разбойника? Или это пример личного ретроспективного самоосознания Достоевским себя в качестве субъекта моральной легитимации народа — человека, который разделяет его боль и особые цели, простирающиеся далеко за пределы конвенционального политического поля?

Страсть Достоевского к созданию своего собственного писательского «тотального произведения» и необычный, почти оперный характер

выстраиваемых им сценических декораций — все это наводит на мысли о сравнении с композитором Рихардом Вагнером, с той только разницей, что национальные герои Достоевского — это не маскулинные валькирии, а феминизированные мужики. В некотором роде мужик Марей выглядит как русский Персиваль<sup>577</sup>, наделенный святым Граалем силой самой Матушки-земли. По сути, он никогда и не был отчужден от нее; она — у него «под кожей» и под ногтями. Марей сочетает в себе русское христианство и народную религию почвенничества; его жест материнской нежности — это жест искупления и спасения, значение которого во многом будет осознано позднее. Он подносит палец к дрожащим губам мальчика, успокаивая его и давая ему обрести голос — но не чтобы кричать от страха и отвращения, а чтобы писать глаголом пророка, а впоследствии стать русским мессией, который принесет новую истину в Европу. Это своеобразное видение экспансионистского спасения; так же как русские некогда остановили монгольскую орду на самом краю Европы — теперь им предначертано спасти Европу от самой же себя, очистить ее от просвещенного варварства юридических и политических свобод.

Телесные наказания, шрамы от розог, которые правительство оставило или угрожало оставить на теле писателя, теперь превращаются в стигматы мученичества и знаки принадлежности к сообществу людей, которые наделяют писателя высшей властью «второго правительства» в России, если перефразировать более позднее изречение Солженицына<sup>578</sup>. Авторитет русской абсолютной монархии, которой Достоевский восхищался в последние годы своей жизни, переносится из политики в тотальное произведение автора<sup>579</sup>. Иными словами, мужик Марей невольно становится музой Достоевского, которая легитимирует культурный капитал писателя. Достоевский переписывает свою духовную автобиографию: он — сын России (благословленный мужиком Мареем — как патримониальной, так и матримониальной фигурой), который в роли писателя становится отцом для своего народа, точнее — уменьшительно-ласкательной версией отца-писателя (*батьюшка-писатель*), что мало чем отличается от уменьшительно-ласкательной версии царя-отца (*царя-батьюшки*)<sup>580</sup>.

Русский философ начала XX столетия Лев Шестов размышлял о различиях в противостоянии Ницше и Достоевского трагическому положению человечества<sup>581</sup>. По мнению Шестова, Достоевский так и не преодолел «ненависть к человечеству»<sup>582</sup>, которая охватила его в годы тюремного заключения, — все же он никогда не был в состоянии посмотреть в лицо этой ненависти. Шестов отмечал, что, по мнению Достоевского, этот мир и человечество заслуживают внимания только в том случае, если мы верим в бессмертную душу, поэтому автор и поддержал концепцию *pereat mundus*<sup>583</sup> «свету ли провалиться» ради некоего высшего блага. Иными словами, в отличие от Ницше, — Достоевскому удастся избежать трагического экзистенциального положения, выбрав вместо этого прыжок веры. Более того, его прыжок веры, в отличие от прыжка Кьеркегора, был отнюдь не индивидуальным путем к вере, а путем к национальной религии<sup>584</sup>. Шестов указывал на примечательный парадокс: Достоевский хотел перенести пророчество о новой антипсихологической религии в Европу; и все же европейцы видят в нем «великого психолога». Они европеизировали его, вместо того чтобы самим русифицироваться.

Вне зависимости от того, согласны мы или нет с твердым мнением Шестова, мы не можем не отметить парадоксы межкультурного перевода, когда речь идет



о понимании модерна, освобождения и свободы. *«Дневник писателя»*, в котором появляется сюжет видения мужика Марей, является нетрадиционным дневником; в своей литературной форме он связан с трудами многих западных европейцев, в особенности мыслителей эпохи Просвещения, включая Дидро и Вольтера. И все же, используя элементы диалогических форм литературы Просвещения, она несет радикально антипросветительское послание. Мужик Марей одновременно «совершенно невежественен» и «просветлен»; он уже свободен, независим от своего политического статуса крепостного крестьянина.

Все обилие литературных приемов и техник соблазнения и убеждения применяется здесь для внелитературных целей — чтобы превратить читателей в новообращенных и воплотить литературу в жизнь. Джозеф Франк<sup>585</sup> проницательно отмечает, что ирония Достоевского «инвертирована». На мой взгляд, она не просто инвертирована, но и является средством обращения читателя; это симулякр иронии, который тяготеет к эмоциональному убеждению и харизматическому гипнозу. Эта риторическая стратегия имитирует диалогический процесс, но фактически превращает общение в обращение. Интуитивное ощущение Арендт, отмечавшей, что в диалогах между персонажами Достоевского недостает реального мира, является весьма проницательным: большинство героев произведений Достоевского преимущественно задействованы в сотворении бесовских или ангельских сказочных миров, эти миры они скорее создают самостоятельно, нежели населяют и осмысляют реально существующий окружающий мир. Вместо того чтобы размышлять над реальностью, они вызывают в воображении ужасающие или прекрасные выдумки в надежде перенести их в реальную жизнь. Подобного рода освобождение, по идее, должно вести нас к тому, что «свободнее настоящей свободы», — поверх свобод во множественном числе и традиционных пространств политического и общественного дискурса. Автор *«Дневника писателя»* выступает с позиции жертв Великой инквизиции западной цивилизации и одновременно желает сыграть роли Христа и Великого инквизитора, которые помогут освободить нас от западных «либеральных ценностей».



**Рис. 10.** Светлана Бойм. Шахматная доска, коллаж с авторской фотографией издания переписки Арендт и Хайдеггера

## ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ. ЛЮБОВЬ И СВОБОДА ДРУГОГО ТОТАЛИТАРИЗМ ДЛЯ ДВОИХ ИЛИ ПРИКЛЮЧЕНИЕ В СОЗИДАНИИ НОВОГО МИРА?

Ханна Арендт писала, что страстная любовь может обернуться «тоталитаризмом для двоих»[586](#). В этом случае преступление на почве страсти заключается в том, что влюбленные уничтожают мир вокруг себя, забывая при этом как про общественные, так и про индивидуальные свободы. Поистине, любовь способна уничтожить открытость миру, но вместе с тем она может создавать потенциальные миры, и это созидание нового мира иногда длится куда дольше, чем созидание ласк любви[587](#). Опыт любви как таковой представляет собой микрокосм социального мира, который отчасти перекликается, но никогда не совпадает полностью с такими сферами, как взаимоотношения с властью в обществе, представления о личности, гендерная политика, религиозные и культурные идеалы. По сути, любовные взаимоотношения становятся мини-демократией, просвещенным деспотизмом, теократией, тиранией, анархией.

Взаимосвязь между любовью и свободой проявляется в виде неизлечимой созависимости или даже любви-ненависти. Любовь может надеть на человека оковы несвободы или, напротив, принести освобождение. Она может покончить с индивидуальной автономией каждого из возлюбленных и сузить их миры или, наоборот, создать новое непредсказуемое «третье пространство», которое никогда не равняется простой сумме двух слагаемых. Напротив, это пространство задается посредством безрассудной гиперболической математики узлов, кривых, изгибов, параллельных линий и параллельных жизней, которые временами могут пересекаться.



Таким образом, переживание любви — это образцовое испытание свободы, которое служит проверкой для ее внутренних и внешних границ, особенно когда возлюбленные оказываются философами. В случае Сёрена Кьеркегора и Ханны Арендт — их концепции свободы развивались непосредственно из опыта любви, — таким образом, переплетались эксперименты в жизни и эксперименты в мышлении, влиянии и суждении, — но далеко не всегда гармонично.

«Удовольствие разочаровывает; возможность — никогда», — писал Кьеркегор, полагая, что воображение человека — самый сильный афродизиак<sup>588</sup>. В данном контексте для философа быть влюбленным в самую любовь (или «превращаться в то, что мы любим», говоря словами Мартина Хайдеггера) уже совсем не так разочаровывающе, как быть влюбленным в другого человека. Впрочем, волей-неволей, влюбленный философ должен неизбежно столкнуться со вторым субъектом — его или ее возлюбленным, который является тем самым другим — непредсказуемой личностью. Если, подобно Сартру, он представляет себе, что любовь реализуется через похищение свободы другого, которая должна быть свободно отдана, он обречен на экзистенциальный и личностный крах<sup>589</sup>, как бы он ни планировал «работать над отношениями». Одержимость контролем способна разрушить приключение сотворчества и открытости по отношению к непредсказуемому. Тема контакта между двумя субъектами и двумя экзистенциальными проектами — одна из самых непростых в философии. Что же происходит, когда философ сталкивается со свободой другого, обладать которой он или она вожделеет, но завоевать ее так никогда и не суждено? Могут ли взаимоотношения между двумя субъектами выходить за рамки диалектики господин — раб? Каким будет любовный ландшафт в случае пересечения двух свобод и какую философию он будет вдохновлять?

Ролан Барт высказал мнение, что мы уже не знаем, как именно следует говорить о любви. По его словам, современный любовный дискурс является еще более «обсценным», чем трансгрессивная история о «священнослужителе папе, содомирующем с индейкой», поведенная Жоржем Батаем, или любая другая явно выраженная порнография<sup>590</sup>. Можно сказать, что в этом случае сфера аффекта и привязанности с позиции серьезного мыслителя выглядит выходящей за рамки приличия в куда большей степени, чем любая откровенная вульгарность или явная репрезентация сексуальности. Любовный дискурс становится более «обсценным» вследствие того, что он присваивает себе массовую культуру и психологию. Что же в данном случае подразумевается под термином «обсценный»? Слово «обсценный» имеет туманную этимологию и может происходить от латинского *ob* (из-за) + *saenit* (загрязнение, грязь, мерзость, отвращение, дурной знак). Но есть и другая, быть может, более расхожая версия этимологии, которая предполагает наличие связи со сценой в греческом и римском театре — *ob* (влечение)<sup>591</sup> + *scaena* (сцена, пространство коллективного ритуала, сакральное пространство). В этом контексте обсценное уже не означает ничего отвратительного, откровенно сексуального или грязного, но скорее подразумевает нечто эксцентричное, закулисное, периферийное, непопулярное или антисоциальное. Это нечто близкое к моему толкованию концепции офф-модерна. Любовь «обсценна» в современном подходе к знаниям в том смысле, что она является чрезмерной и деконструирует рассуждения о методе или дисциплинарных практиках. (Я говорю здесь именно о любви, а не об институте брака, который может как подразумевать наличие любви, так и не

подразумевать вовсе.) Чрезмерность любви и асимптота свободы совпадают, но лишь частично, — и никогда полностью не соответствуют друг другу.

Рассматривая любовь в иной перспективе, Георг Зиммель также указывает на то, что любовь, судя по всему, находится за кулисами модернистской концепции познания и что дефицит философии любви сохраняется еще со времен Платона<sup>592</sup>. Вместе с тем любовь служит как источником информации, так и стимулом трансформации<sup>593</sup> для философии свободы и несвободы — от Платона до Милля, Кьеркегора и Арендт. (Как свобода, так и распутство в сфере политической мысли были связаны между собой — и считались революционными, либо контрреволюционными, в зависимости от исторических рамок). Зиммель говорит о различии между эросом платоновской эры и эпохи модерна, которое состоит в различающихся концепциях архитектуры, разной темпоральности и альтернативных концепциях красоты и субъективности. Для Платона любовь — это демон, который является посредником между человеком и божественным началом, в то время как в модернистской мысли любовь представляет собой взаимодействие между двумя людьми. Платон и Сократ были одними из первых и последних философов, которые считали, что любовь является движущей силой человеческого познания и человеческого опыта. И все же платоническая любовь, воплощенная в гомоэротической связи между влюбленным учителем и его возлюбленным юным учеником, неизбежно является педагогической; она развивается от соблазна к сублимации в строго вертикальном направлении, не слишком беспокоясь о взаимности. Взаимность чувств между влюбленным и возлюбленным в космическом порядке вещей не имеет значения. Вместо этого в платоновском эросе присутствует своя сверхчувственная институция; она наличествует как иррациональный инструмент на пути к большей рациональности, добру и красоте — что, как бы по воле случая и всегда фрагментарно, воплощается в личности возлюбленного. Время платоновской любви — это будущее в прошлом, а не в настоящем, поскольку оно представляет собой теневые изображения забытых истин. Таким образом, проблема свободы неактуальна в той же степени, как и фактическая личность возлюбленного.

Платоновский любовник лелеет красоту, которая лишь отражается в человеке, в то время как любовник эпохи модерна любит самого человека и находит его или ее прекрасным: «Для нас красота индивида и индивидуальность красоты составляют неделимое единство»<sup>594</sup>. В противоположность этому, платоновский эрос заключает в себе красоту и не оставляет места для индивидуальности. Взаимная любовь эпохи модерна больше не предполагает, что прекрасный возлюбленный является лишь человеческим материалом, экраном для отражения божественной красоты или трамплином на пути к абсолюту. «Величайшая задача человека эпохи модерна — постичь вечное в том, что сиюминутно пребывает в состоянии временного»<sup>595</sup>, — пишет Зиммель<sup>596</sup>. Таким образом, эрос эпохи модерна не стремится «поднять» и «перешагнуть» границу человеческого, скорее он обитает в пограничной зоне и на пороге, в разрыве между прошлым и будущим, в потенциалах человеческой коммуникабельности и в игривости текущего момента времени. В лучшем случае эрос модерна может предложить нам приключение, которое толкает нас «за порог нашей ограниченной во времени жизни»<sup>597</sup>. Только «за» в зиммелевском понимании эпохи модерна не является трансцендентным. Это «за» — лишь направляющий указатель, а вовсе не пункт назначения. Это горизонт, расположенный за видимой линией горизонта, вид с порога, мечта и обещание чуда. Этот знак указывает



направление вбок: в какое-то другое место, в пространство приключений, которое одновременно является как непривычным, так и поистине присущим самой жизни.

Тем не менее у Зиммеля, как и у Платона, отношения между возлюбленными никогда не заканчиваются таинственным слиянием. Все обстоит абсолютно противоположным образом. Архитектура обоюдности включает в себя стены и преграды, а вовсе не радостные луга и бескрайние степи. «Любовь эпохи модерна, — пишет Зиммель, — та, которой впервые открылось познание, что в другом есть нечто недостижимое; что абсолютность индивидуального „я“ возводит между двумя людьми такую стену, которую даже самые страстные из них не способны устранить, и именно это делает какое бы то ни было фактическое обладание иллюзорным»[598](#). В данном случае недостижимым является не трансцендентное, а человеческое начало; тайна здесь — это загадка личностного, а не божественного порядка[599](#). Стена эроса эпохи модерна по Зиммелю — это не просто препятствие между возлюбленными, это также пространство эротического откровения и утаивания, порог игры. Подобная горизонтальная архитектура в той же мере преисполнена тайны и потенциальных возможностей, что и вертикальная архитектура власти и трансцендентности.

Однако для Зиммеля платоновский и модернистский изводы эроса — не просто две противоположности, ставшие бинарной оппозицией. Каждый из них обладает загадочной и трагической силой[600](#). Трагическая составляющая эроса эпохи модерна кроется не в фабуле Судьбы или социальных препятствиях, мешающих влюбленным соединиться, подобно тому как случается в шекспировской пьесе, а скорее в столкновении слепых упований возлюбленных и скоротечности самой жизни. Иными словами, экспромтный характер любви и присущая ей лихорадочная борьба с необходимостью — это именно то, что может сделать ее трагической. Таким образом, любовное переживание служит иллюстрацией как потенциальных возможностей человеческой свободы, так и ее пределов: «Силой своих собственных энергий [жизнь] породила то, что изменило самой жизни», — пишет Зиммель[601](#). Катарсис здесь заключается не в консуммации любви, а в долгих перипетиях и борьбе с мимолетностью жизни и случайностью, с желанием остановить мгновение и увековечить хрупкое личное пространство любви[602](#). Модернистский опыт любви — это принятие невозможности полностью овладеть другим. Даже любовные притяжательные местоимения, такие как «мой» или «твой», подразумевают не обладание, а созидание объекта любви и ориентира в тайном пейзаже возлюбленных или в городском пейзаже, которого ранее не существовало: местоимение «мой» в сочетании с именем, таким образом, является актом крещения любви, а не обозначением претензии на право собственности.

В эссе Зиммеля изложена философская архитектура любви, которая преодолевает разрыв, существующий между платоновским и модернистским изводами эроса и за их пределами, а увенчивается «расщеплением» непредсказуемого. Личное пространство любви пребывает в состоянии мерцания между перспективой приключения и пришествием неизбежной меланхолии[603](#); взгляд любви — это «пробный поворот в сторону чего-то, на что уже пала тень самоотрицания»[604](#).

Язык любви колеблется в диапазоне между обыденным и неопишуемым. Мы визуализируем само это слово с эксцентрическим «О» — благодаря созданному Робертом Индианой образу, массово растиражированному по всему миру на

открытках и футболках<sup>605</sup>. Между обыденностью и возвышенностью любви простирается пространство метаморфоз и сотворчества. Это аффективная архитектура человеческой свободы. Любовные переживания перемещаются между цитаделями внутренней свободы и официально зарегистрированными объектами «частной собственности», встроенными в публичную архитектуру общества, а оттуда — в полузакрытые пространства тайных встреч, балконов, мостов, боковых переулков и задворок — далее к гиперболическим планам любовного воображения. Все это может превратиться в приключение в духе агностического творения миров, чувственное сотворчество в созидании потенциальных пространств. Любовный опыт, в значительной мере трансформирующий жизнь, — это всегда «квир»<sup>606</sup>, даже если любовь возникает между мужчиной и женщиной. Не случайно некоторые из самых ярких и фундаментальных текстов о любви были написаны философами и поэтами, мыслившими не-«традиционно»<sup>607</sup>, — в диапазоне от Платона до Пруста, от Цветаевой до Барта. Любовная интрига зачастую может играть роль алиби для философских экспериментов, реминисценции обреченности, экзистенциальной тоски, ностальгии, поиска принадлежности; но она никогда не довольствуется ролью простого алиби и всегда смещает какую-либо первоначальную предпосылку, а порой вызывает изменение всей парадигмы в целом<sup>608</sup>.

В данной главе я остановлюсь на противоречиях эротической архитектуры эпохи модерна, на том, как любовь сталкивает друг с другом две личности, а также на исторических и политических аспектах любви. Мы начнем с одного из первых философов любви эпохи модерна и практиков эроса — Сёрена Кьеркегора, который в конце концов принес любовь в жертву — во имя внутренней свободы. Затем мы перейдем к паре пылких мыслителей — Ханне Арендт и Мартину Хайдеггеру, — чье потаенное личное пространство любви оформлялось крупнейшими драмами XX столетия, что поспособствовало развитию концепции общественной свободы Арендт.

## «ДНЕВНИК ОБОЛЬСТИТЕЛЯ»: ОБЪЯТИЕ КАК ПРИЗЫВ К ОРУЖИЮ

Моя меланхолия — это самая преданная возлюбленная, какую я когда-либо знал; неудивительно, что и я отвечаю взаимностью на ее любовь<sup>609</sup>.

*С. Кьеркегор*

Сёрен Кьеркегор был преданным любовником. Ради своей верности он пожертвовал единственной женщиной, которую любил, после чего жил несчастливо, по крайней мере если судить по общепринятым стандартам счастья. Это была добровольная жертва, спроектированная и созданная им самим, доходящая до эксцентричности. Подобного от него никто не требовал — ни общество, ни церковь. На протяжении всей своей непродолжительной жизни он бесконечно переписывал историю своей любви и свободы в разных жанрах и под разными псевдонимами и персонами — от гедонистического оболстителя до аскета-отшельника. Каждое повторение уводило его все дальше и дальше от человеческой взаимности; каждая стадия восхождения к Любви с большой буквы «Л» все дальше уводила его от мирского опыта любви и от встречи с возлюбленной. В конечном итоге он стал архитектором собственной крепости внутренней свободы, в которой «тенеграфия» становится основной формой контакта.



Это было освободительное движение человека-одиночки и революция единственной личности, которая бросила вызов гегелевской системе, а также официальной позиции церкви. На своем радикальном пути к самоосвобождению он разрывает связи с открытыми миру свободами, становясь, подобно Достоевскому, модернистским антимодернистом. В этом театре Кьеркегор воссоздает свою собственную любовную жизнь и воспроизводит широкое множество возможностей, которые не поддаются актуализации и бросают вызов внешнему миру.

История начинается со сборника романтических рассказов. В 1837 году блестящий тридцатилетний преподаватель латыни Сёрен Кьеркегор встречает Регину Ольсен<sup>610</sup>, красивую девушку-подростка с живым «шаловливым огоньком в глазах». Он наблюдает за ней два года и наконец решается на знакомство. Едва ли это будет обычная встреча, так как Кьеркегор заявляет, что «решился на нее» в день рождения своего отца. Ухаживание совпадает с работой Кьеркегора над диссертацией о сократической иронии, и кажется, что темпы написания диссертации влияют на сюжет любовной истории. Молодой профессор аккуратно выстраивает сюжет своего пути к дому Регины и вскоре делает ей предложение. Официальная помолвка и обмен кольцами следуют согласно принятым ритуалам. И только уже после официальной помолвки начинается подлинное соблазнение, и Сёрен решает «поэтизировать» себя в сердце Регины. Несмотря на свою битву с меланхолией — другой его верной возлюбленной, Сёрен всерьез влюбился и после месяцев сложного соблазнения сумел завоевать «полную преданность» Регины. Но чем сильнее они сближаются и чем ближе дата свадьбы, тем Сёрен чувствует себя все более беспокойно. Как только его диссертация дописана, он решает столкнуться с тем, что, по его мнению, является неизбежным, и письмом возвращает помолвочное кольцо Регине<sup>611</sup>. Сёрен преисполнен страдания, но объясняет Регине, что его вновь обретенное религиозное призвание исключает возможность подобного человеческого счастья. Возвращенное помолвочное кольцо будет бесконечно поэтизировано, что приоткрывает нам геометрию эротики и герменевтики.

Первый пересказ любовной истории происходит в той части книги *«Или/или»*, которая известна нам под заголовком *«Дневник обольстителя»* и написана Йоханнесом Обольстителем. История рассказывается в сослагательном наклонении, повествуя не о том, что уже произошло ранее, а о том, что лишь могло бы произойти или не должно было бы случиться вовсе. Йоханнес меньше всего напоминает средиземноморского искателя приключений, эдакого Дона Жуана, а похож скорее на рефлексирующего влюбленного. Соблазнение начинается как преподавательский роман и неторопливое обучение искусству свободы, которое должно подаваться в формате неспешных черновиков.

Йоханнес хочет следующего: его Корделия «должна развиваться сама по себе, должна почувствовать упругость своих душевных сил — поддержать на своих собственных плечах действительную жизнь». Он желает отношений, развивающихся как «естественное тяготение ума к уму»: «Она должна быть вполне свободна: любовь может развиваться лишь на свободе, и одна свобода обуславливает приятное и вечно веселое времяпрепровождение»<sup>612</sup>. Разумеется, ее свобода является частью замысла автора: обольститель желает, чтобы его возлюбленная упала ему в руки «по закону простого тяготения». Игра личных местоимений отражает связь между личной свободой индивида и свободой другого.

Моя Корделия!

Какой смысл в слове «моя»? Ведь оно не обозначает того, что принадлежит мне, но то, чему принадлежу я, что включает в себе все мое существо. Это «то» мое лишь настолько, насколько я принадлежу ему сам. «Мой Бог» ведь это не тот Бог, Который принадлежит мне, но тот, Которому принадлежу я. То же самое и относительно выражений: «моя родина», «мое призвание», «моя страсть», «моя надежда». Не существуй уже с давних времен понятие о бессмертии, мысль, что я твой, создала бы его.

Твой Йоханнес [613](#)

Это начало цикла помолвочного кольца. Кольцо здесь все еще открыто — будто скобка в тексте. Присутствует эротическое напряжение и дистанция между двумя возлюбленными, между «моим» и «твоим». Кольцо несет обещание — потенциальные возможности обретения пространства близости, обоюдности и свободы. Обмен местоимениями выглядит как дар и капитуляция, обращение вспять последовательности причинно-следственной связи. Ты моя, потому как я — твой. Я активен, потому что от природы пассивен. Люби меня так, как хочешь. Разве что Йоханнес чересчур красноречив — на свою голову. Меланхоличный любовник желает избавиться от своей тоски посредством принадлежности, что так и не увенчается полным успехом. Любовное переживание может быть одним из немногих побочных путей к бессмертию, позволяющих уклониться от «естественного хода вещей» и телеологии конечности бытия. Зиммель писал, что личные местоимения, которые предшествуют имени возлюбленного, — не признак обладания возлюбленным, а изобретательность любви, — они создают личность, которой ранее не существовало и которая прекращает свое существование за пределами любовной игры.

В более позднем послании Йоханнеса своей возлюбленной ирония входит в союз с желанием, сокращая дистанцию между возлюбленными до соблазнительно сужающегося изолированного пространства:

Моя Корделия!

«Моя», «твой» — вот слова, которые, как в скобках, заключают бедное содержание моих писем. Замечаешь ли ты, что они все сближаются, расстояние между ними становится все меньше. О моя Корделия! Ведь чем бессодержательнее становится заключающееся в них, тем знаменательнее сами скобки.

Твой Йоханнес [614](#)

Цикл кольца достигает своей второй стадии, расстояние между руками сокращается. Красноречивый влюбленный кокетливо изображает из себя самокритичного писателя, готового пожертвовать своим личным глубоко переживаемым наслаждением от сочинительства любовных посланий ради самой любви. Междометие-вздых «О» перед личным местоимением сигнализирует об опасности.

Из условного символа соединения помолвочное кольцо становится загадочным иероглифом, который находит свое отражение в синтаксисе возлюбленных (скобки) и языке тела (объятия). Форма кольца бесконечно повторяется вкупе с многообразием косвенных последствий. Йоханнес наставляет свою возлюбленную, что помолвочное кольцо — это лишь ритуал; оно низводит романтическую близость до обыденности общественного мира. Тем не менее он также осознает, что его собственный любовный дискурс «обманывает» возлюбленную в эротическом отношении, переводя эрос на язык,



который теперь пропитан зримой чувственностью практически идеальных объятий.

В книге *«Дневник обольстителя»* Корделия сама разрывает помолвку, хотя Кьеркегор полагает, что это он привел ее к данному положению: Моя Корделия!

Ты жалуешься на нашу помолвку; тебе кажется, что наша любовь не нуждается в цепях, которые являются одной помехой. В этих словах я сразу узнаю тебя, моя несравненная Корделия, и удивляюсь тебе!

Эти внешние узы, в сущности, лишь разделяют нас; они — нечто вроде перегородки, стоявшей между Пирамом и Фисбой. Больше всего мешает нашей любви то, что посторонние знают о ней. Свобода и счастье в противоположном. Любовь имеет значение только тогда, когда никто посторонний не подозревает о ее существовании. Любовь счастлива лишь тогда, когда посторонние предполагают, что любящие ненавидят друг друга.

Твой Йоханнес<sup>615</sup>

Инверсия завершена — кольцо становится противоположностью объятиям, свобода остается в оппозиции. Но объятия — это еще и «призыв к оружию», и теперь язык любви угрожает объятиям. Йоханнес заставляет Корделию вернуть кольцо по ее собственной воле — так, как будто снимает с себя ответственность за этот поворот сюжета.

В легенде о Пираме и Фисбе преграда, разделявшая двоих влюбленных, одновременно стала и местом их встречи. Они говорили через стену и даже целовали ее<sup>616</sup>. Так, судьбой им было предначертано жить у стены, а общим у них было именно то, что их разделяло. Место у стены было пространством их любви в этом мире. Как только они сбегали и встретились возле пещеры, они были обречены на ошибку. Он увидел ее окровавленную одежду и незамедлительно лишил себя жизни; она же — последовала за ним в могилу. Раскрытие в общественную сферу стало угрозой подлинности их любви. Стена здесь — не обыкновенная преграда, но и не синтез; она представляет собой пространство парадокса возлюбленных и трагедии их любовного опыта.

Кольцо в истории Йоханнеса и Корделии действует подобно стене в легенде о Пираме и Фисбе. В тот момент, когда возвращается кольцо условности, возлюбленным остаются только объятия (с точки зрения Йоханнеса). Но объятия могут стать удушающими и превратиться в призыв к оружию. С точки зрения Зиммеля, в стене заключается разрешающий парадокс таинственного сосуществования двух индивидуальностей, которое не заканчивается взаимным уничтожением. Но такому сосуществованию двух субъектов нет места в сюжете Кьеркегора.

И все же накануне неизбежной развязки наступает короткий момент времени — на исходе первой и последней физической консуммации отношений, когда прикосновение наиболее эротично, когда между возлюбленными еще остается свобода дыхания и объятия еще не становятся удушающими. Это время — дар возлюбленным, отрыв от истории и природы в «сослагательное наклонение» темпоральности надежды, воображения и авантюрных возможностей. Это момент, когда эротика языка синхронизируется с поцелуями и не опережает самоё себя. Возлюбленный, увы, является нетерпеливым писателем, мечтающим классифицировать все запоминающиеся и преходящие поцелуи, выходящие за рамки оноματοпоических<sup>617</sup> аппроксимаций известных языков. «Тут были поцелуи щелкающие и чмокающие, и шипящие, и громкие, и гулкие, и глухие, и булькающие... <...> Есть, наконец, и еще одно различие;

это различие первого поцелуя от всех последующих»[618](#). Влюбленный прославляет нечто неповторимое и непоправимое, наполненное преждевременной ностальгией. Так, будто на кон поставлено нечто большее, нежели его очарование Корделией: «Любить одну тебя, не значит ли это — любить весь мир?» — спрашивает Йоханнес в одном из своих писем[619](#). В шепоте поцелуев зашифрована, ни больше ни меньше, сама открытость миру.

Обольститель наслаждается заключительным эпизодом перед развязкой — моментом, наиболее полным возможностей, предшествующим окончательному решению. Затем наступает долгожданная развязка:

Почему не может продлиться такая ночь? <...> Раз девушка отдалась — она потеряла всю свою силу, она всего лишилась. Невинность лишь отрицательный момент у мужчины и — суть существа женщины. Теперь сопротивление перестало быть возможным — оно не имеет больше смысла, а лишь пока существует оно, и прекрасно любить. Как только оно прекращается, остается одна слабость и привычка. Не хочу никаких напоминаний о моих отношениях с ней; она уже потеряла свой аромат. Да и минули давно те времена, когда обманутая девушка могла превратиться с горя в гелиотроп <...> Будь я божеством, я сделал бы для нее то, что Нептун для одной нимфы, — превратил бы ее в мужчину[620](#).

Разнообразие любовных переживаний, их эпифанические[621](#) моменты и потоки радости и тоски сводятся к обычному сюжету обольщения — с прелюдией, коротким кульминационным моментом и внезапной развязкой. Йоханнес в ложной гегелевской манере заявляет, что конец обольщения параллелен концу истории; с этого момента начинается миф.

Йоханнес готовится переписать историю, заменив взаимоотношения между двумя людьми на отношения между художником и его художественными произведениями — и это даже не Пирам и Фисба, а скорее Пигмалион и Галатея. Быть может, он и не создал свою возлюбленную, но все же хотел бы обратить ее в камень. «Моя Корделия» становится мертвой Корделией, женщина превращается в статую, а солнечная девочка-нимфа становится увядшим подсолнухом. Любовный сюжет находится на грани исключения возлюбленной из истории любви и свободы. Податливость души и внутренняя свобода возлюбленной переформулируется в общепринятом ключе: «Невинность <...> — суть существа женщины»[622](#).

Мужчина-любownik у Кьеркегора исполняет множество ролей: феминную, маскулинную или гермафродитическую; его душа была женским поклоном его мужским помыслам. Женщинам Кьеркегор отдает куда более привычный философский театр, забывая мудрость Диотимы[623](#), поучавшей излюбленного автором Сократа. Женщины у него являются объектами, а не субъектами любви и философии — не более чем стимуляторами опыта. В конечном итоге тот факт, что Йоханнес Обольститель желает обратить Корделию в мужчину, является его ироничным комплиментом ей; она соблазнила его высочайшей любовью, тем, что была для него открытой миру родственной душой, поэтическим гермафродитом. Но союз не должен был состояться, так как он пошел вразрез с сюжетом жертвоприношения.

Когда личная история превращается в миф, она исключает непредсказуемую встречу со свободой другого, растушевывая грань между принятием желаемого за действительное и подлинным действием. Воображаемый театр Йоханнеса Обольстителя особенно интересен тем, как в нем меняются ролями и переписываются партии Кьеркегора и Регины Ольсен. (Само собой, литературу



не стоит читать как нескончаемый roman à clef;[624](#) она заигрывает с потенциальными возможностями, а не с фактами, которые могут угрожать согласованности мифотворчества и его единоличному авторству.)

В «реальной жизни» (пользуясь выражением, которое, несомненно, оспаривает Кьеркегор) весьма сомнительно, что взаимоотношения между Сёрен и Региной действительно были консуммированы в настолько нетипичном ключе. Биографы считают, что Сёрен сохранил честь девушки. И все же, вопреки тексту *«Дневника обольстителя»*, вовсе не Регина-Корделия, а сам Сёрен-Йоханнес разорвал помолвку. Он возвращает ей кольцо со следующим посланием:

Прежде всего, забудь того, кто это написал, прости того мужчину, который думал, что на что-то способен, мужчину, неспособного сделать девушку счастливой.

Посылать шелковую нить на Востоке — смертная казнь для получателя; посылать кольцо — смертная казнь для отправителя послания[625](#). Письмо написано от третьего лица, как будто влюбленный находится в процессе превращения в литературного персонажа, дистанцируясь от собственных действий и обязанностей. Это приравнивает возвращение кольца к смертной казни. Как и в *«Дневнике обольстителя»*, автор хочет поменять ролями отправителя и адресата, того, кто причиняет страдания, и того, кто их испытывает.

Согласно дневникам Кьеркегора, Регина не принимает его отречение и не включается в его игру; Как же она поступила? В своем женском отчаянии она переступила черту. <...> Я предложил создать видимость того, что помолвка разорвана по ее инициативе, чтобы она была избавлена от всяческих нападок. Этого она не захотела. Она ответила: что если способна вынести все остальное, то и это она сможет вынести. И в весьма сократической манере она заявила: «В ее присутствии никто не позволит себе ничего заметить, а то, что люди будут говорить у нее за спиной, ее ни в малейшей степени не беспокоит». То была пора ужаснейших страданий; быть столь жестоким и в то же время любить ее так, как я любил. Она сражалась как тигрица. Если бы я не уверовал, что Господь прибег здесь к своему твердому вето, она одержала бы победу[626](#).

По иронии судьбы Регина разыгрывает сократическое представление перед исследователем Сократа; его яд стал ее собственным. Девушка, любимой героиней которой была Жанна д'Арк, оспаривает его авторство их любовной интриги и настаивает на том, чтобы ей отдали то, что ей принадлежит: ее свободный выбор не следовать его замыслу. Она желает видеть их взаимоотношения за пределами нормативного нарратива обольщения или обращения.

В дневнике Кьеркегора есть эпизод, где он обдумывает авторство Регины. Он пишет, что не хочет, чтобы Регина «поэтически улетучилась»: «Она так и не стала театральной принцессой, поэтому, если это еще возможно, она станет моей супругой». Но по этому пути он не пошел. Когда Регина «переступила черту» и вступила в его личное царство, он не уступает ей и не забирает кольцо обратно.

Таким образом, метаморфоза проходит полный круг, дар любви становится символом отвержения. Влюбленный, который отвергал традицию, поступает традиционно. Традиционное кольцо превращается в лексическое кольцо, которое закрывает скобки, — за вычетом влюбленного. Круг кольца, вторивший очертаниям объятий, теперь является кругом самообращения влюбленного

философа, который позволяет ему самому закольцеваться<sup>627</sup>. Кольцо оказалось подарком в виде «троянского коня», знаком взаимности, ставшим символом внутренней свободы мыслителя. Фигура круга и тема повторения, вдохновенный<sup>628</sup> виток эстетической сублимации или веры, будет занимать центральное положение в философии свободы Кьеркегора, только эта спираль больше не будет включать пространство другого субъекта — возлюбленной девушки с шаловливыми глазами.

Теодор Адорно писал, что в произведениях Кьеркегора присутствует диалектика сфер и стадий бытия<sup>629</sup>. На мой взгляд, своеобразная фигура умолчания в первой части книги «Или/или» — это длинные, заключенные в скобки невоплощенные объятия, которые не раскрываются, чтобы обнять мир, но завершаются радикальным жестом, ограждающим от самой возлюбленной — как от фигуры открытости миру. Если и далее продолжать игру с эротической геометрией, то два помолвочных кольца переплетаются и накладываются друг на друга, исключая эллипсис<sup>630</sup> нового потенциально возможного поэтического мира, созданного возлюбленными. Кьеркегор желает превратить его в символ бесконечности в виде двух растянувшихся эллипсов<sup>631</sup> своего бесконечного горизонта. Но здесь неизменно присутствует угроза, что в круге бессловесного одиночества ему достанется скорее меньшее, нежели большее.

В заключительной части личного дневника влюбленный Кьеркегор создает проект своей собственной архитектуры одиночества, в которой возлюбленная выживает, становясь сувениром в замке внутренней свободы обольстителя: Гнетущая тоска — мой фамильный замок. Он возведен как орлиное гнездо на вершине горы, скрывающейся в облаках. Никому не суждено взять штурмом эту крепость. Из этой обители я срываюсь вниз в реальный мир, чтобы схватить добычу; но я не задерживаюсь там, внизу, я несу жертву в свою твердыню. Моя добыча — очередная картинка, вплетенная в гобелены, украшающие собой замок<sup>632</sup>.

Возлюбленная — теперь уже не нимфа с «шаловливым огоньком в глазах» — становится частью гобелена, обоев памяти. Сама Регина однажды, в момент иронического отчаяния, предложила, что могла бы жить у него в шкафу, как часть его мебели. Расставшись с ней, он удовлетворил это ее желание, соорудив в ее честь особое святилище:

На заказ мне сделали постамент из палисандра. Он был изготовлен по моему собственному проекту и по ее единожды молвленному слову. Как-то она сказала, что на всю жизнь останется благодарной мне, если я позволю ей остаться со мной, дескать она даже готова жить в крошечном шкафчике. С учетом этого, он был сделан без полок. Все в нем тщательно сохранено; все, что напоминает мне о ней, все, что могло бы напоминать ей обо мне. Здесь также можно найти копии каждого из написанных для нее сочинений под псевдонимами; всегда оставалось лишь два экземпляра рукописей — один для нее и один для меня<sup>633</sup>.

## ИНТЕРЬЕРНЫЙ ДИЗАЙН КЬЕРКЕГОРА: ТЕНЕГРАФИЯ И АРХИТЕКТУРА

Кьеркегор был пламенным дизайнером интерьера — в широком смысле слова. Еще в «Дневнике обольстителя» Йоханнес разбирается с внутренними интерьерами Корделии, которые он хочет преобразовать вместе с ее внутренней жизнью. Вначале интерьеры Корделии напоминают картину Вермеера, но Йоханнес перепроектирует их, выходя за пределы живописной эстетики:



Окружение и его рамки все же имеют огромное влияние на человека <...> Поскольку мы находимся довольно далеко от окна, перед нами непосредственно раскрывается огромный горизонт неба. <...> В окружении же Корделии вообще не следует выделять переднего плана, тут уместна только бесконечная смелость горизонта. Корделия не должна оставаться на плоской земле, она должна парить над нею, она не должна идти, но только лететь, причем не возвращаясь беспрестанно назад и вперед, но всегда только вперед<sup>634</sup>.

Не в силах преобразить дом Корделии или объединить горизонты двоих возлюбленных, Йоханнес/Кьеркегор превращает Корделию/Регину в музу собственной внутренней цитадели. И все же эта цитадель была не такой аскетичной и голой, как у его дальнего русского двоюродного брата, Подпольного человека, который куда меньше ценил эстетику или эротику повседневного поведения. Кьеркегор же преуспел в обеих сферах. Израэль Левин, секретарь и переписчик Кьеркегора, ставший главным компаньоном философа в последние годы его жизни<sup>635</sup>, описал в своих воспоминаниях экстравагантный дом-крепость Кьеркегора с множеством комнат, в каждой из которых находился столик-конторка, чтобы блуждающий писатель мог записать свои идеи всякий раз, как они посещали его<sup>636</sup>. Каждая из комнат его апартаментов соответствовала комнате в его воображении и закреплялась за определенной персоналией, частично пересекавшейся, но никогда полностью не совпадавшей с реальным именем автора — Сёрен Кьеркегор. Имя автора — мост между общественным и частным, между книгой и реальной жизнью.

Более того, писатель обычно обитал на нижнем этаже, который располагался непосредственно над улицей, где было куда меньше солнечного света, чем на верхних этажах дома. Левин вспоминает, что Кьеркегор не чувствовал себя полностью удовлетворенным, пока он «не затенит солнце и не зашторит окна (как наружные, так и внутренние) белыми гардинами или гобеленами». Окна дома не открывались наружу, а если и открывались, то лишь для того, чтобы впустить немного воздуха, они в большей мере стали полностью отражающими свет окнами/зеркалами.

Аналогичным образом, в метафорическом доме, построенном Кьеркегором, стены не являются чем-либо, разделяющим или воссоединяющим возлюбленных эпохи модерна, какими их представляет себе Зиммель. Они дематериализованы и превращаются в простые проекционные экраны для внутренних теней.

Кьеркегор также ценил свой неметафорический интерьер с его многочисленными комодами и книжными полками, хранилищами памятных вещей жизни. Вальтер Беньямин писал о создании такого буржуазного интерьера в середине XIX столетия как о театре приватъе и своего рода фантасмагории: «Основой жизненного пространства является интерьер. <...> Для приватъе это вселенная. Он собирает в нем то, что удалено в пространстве и времени. Его салон — ложа во всемирном театре»<sup>637</sup>. Для Кьеркегора интерьер воистину фантасмагоричен<sup>638</sup>, но по-иному. Это не «частное» пространство, а «крепость души». Для Кьеркегора категория неприкосновенности частной жизни сама по себе представляется сомнительной. Он — исключительно частный человек в буржуазном духе XIX столетия, гурман и ценитель качественной мебели и дизайна, а также бунтарь, выступающий против самой концепции приватности. Кьеркегор меняет буржуазную приватность и интимность на радикальную концентрацию на внутреннем пространстве. Его гостиная — ложа в потустороннем театре.

Кьеркегор изобрел особую форму коммуникации, предназначенную для своего потустороннего театра, свой собственный способ письма на воображаемой стене. Он назвал его «теньвыми силуэтами»<sup>639</sup> — термином, который сочетает в себе визуальность и письмо. «Тенеграфия» — это письменность внутренней рефлексии печали:

Когда я беру в руки силуэт, он не производит на меня никакого впечатления, я не могу составить о нем никакого действительного представления; только если я стану держать его против света и начну рассматривать не непосредственную картинку, но ту тень, что он отбрасывает на стену, — только тут я его наконец увижу. <...> Когда я гляжу на клочок бумаги, в нем для непосредственного рассмотрения, может быть, и нет ничего примечательного, но стоит мне поднять его к свету и посмотреть насквозь, как я обнаружу тончайшую внутреннюю картинку, которая как бы слишком воздушна, чтобы ее удавалось разглядеть непосредственно<sup>640</sup>.

Такие иероглифы тенеграфии сотканы из едва уловимых настроений души. «Тенеграфия» становится языком внутренней свободы; тени отбрасываются не снаружи, а как бы наизнанку, лучи исходят от внутреннего источника свечения, а не от открытого миру солнца.

Каждому писателю знакомы соблазны и императивы тенеграфии. Без них и вовсе невозможно переступить через порог пространства — в жизнь сознания. Только не все тени должны исходить изнутри. Ханна Арендт, в молодые годы — заядлая читательница Кьеркегора, вместо этого предложила концепцию светимости, которая исходит от человеческих взаимоотношений в темные времена, и хотя она, быть может, не дает всей полноты озарения, но может, по крайней мере, избавить нас от худшего из видов самообмана.

Кьеркегор считал иначе. Он практиковался в искусстве тенеграфии, даже во время прогулок по городу избегая солнца и любых источников света, за исключением собственного сознания и души. Левин отмечал, что Кьеркегор «всегда передвигался в тени и, подобно троллям, ни за что не смог бы перешагнуть через ярко освещенный солнцем участок». В этом отношении Кьеркегор похож на гоголевского переписчика с очередным двойным именем — Акакия Акакиевича, персонажа повести «Шинель», — который нередко путал линии улиц со строчками текста. Еще со времен Древней Греции искусство памяти связывало риторику и пространство; в неоплатоническом театре памяти человек стремится «вспомнить всё», а это выходит за рамки открытого миру человеческого опыта. Кьеркегор проектирует свой интерьер как особое пространство, в котором могут возникать подобные теньвые воспоминания о вечной истине. И чем плотнее зашторены окна, открытые миру, тем больше у обитателя шансов стать зрителем собственной внутренней сущности и открыть бесконечный горизонт свободы, и тем не менее тенеграфика Кьеркегора и прыжок в бескрайний горизонт свободы остались исключительно в сослагательном наклонении.

Все обстоит так, будто именно те самые инструменты, которые находились в его распоряжении, как лингвистические, так и архитектурные, влекли его в диаметрально противоположных направлениях. Автор и его множественные alter ego остаются погрязшими в самом языке и в этой загадочной архитектуре — на пороге между открытостью миру и пространством другого.

## ЛЮБОВЬ/СВОБОДА: ИЛИ/ИЛИ?

«Какое убогое изобретение — человеческий язык; говорит одно, а означает совершенно другое»<sup>641</sup>. За месяц до своей помолвки с Региной Кьеркегор



сравнил свободу с языком, потому что подобно языку это отчасти что-то «изначально данное» и отчасти — то, что развивается свободно, то, что создается общими усилиями самих людей<sup>642</sup>. Где-то — меж тишиной и тарабарщиной — простирается пространство свободы.

В книге «Повторение» форма кольца определяет теорию любви и свободы Кьеркегора. Он определяет три типа свободы, которые соответствуют этапам развития души:

А) Свобода в первую очередь определяется как удовольствие или в удовольствии. То, чего она мгновенно пугается, — это повторение, потому что повторение как будто обладает магической силой удерживать свободу в плену <...> Но, несмотря на всю изобретательность удовольствия, повторение все же появляется. Тогда свобода в качестве удовольствия или в его составе впадает в отчаяние. В то же самое мгновение свобода проявляется в более высокой форме. Б) Свобода определяется как проницательность. Свобода все еще находится в конечном отношении со своим объектом и являет собой лишь двусмысленное, определяясь эстетическим. Повторение, предположительно, существует, но это задача именно свободы — узреть новую сторону повторения. Тогда проницательность впадает в отчаяние. С) Теперь свобода проявляется в своей наивысшей форме, в которой она определяется в отношении к самой себе. Тут все меняется местами <...> Так что свобода теперь опасается не повторения, а изменения<sup>643</sup>.

Опыт открытой миру любви относится к первому типу свободы; писать о любви — это второй тип, а окончательно перестать писать о земной любви — третий. Первый тип свободы — гедонистический, открытый миру и неповторимый. Вторым типом свободы превращает эротическое влечение в эстетическое переживание, в то время как третий тип свободы требует более значительного прыжка веры и «слышен в перерывах, утопая в шуме жизни» и «болтовне в гостиной»<sup>644</sup>.

В типологии Кьеркегора нет места общественным свободам, потому как сама архитектура межличностной общественной сферы исчезает из поля зрения. В отличие от Достоевского Кьеркегор любил путешествовать и посещать зарубежные города и театральные представления, но, как и его российский коллега-писатель, Кьеркегор отрицает общественные свободы как проявление поверхностной театральности. Его мировоззрение не антитеатральное, каким в итоге стало мироощущение Достоевского, но в конечном счете — антиоткрытое миру. Кьеркегор часто высмеивал демократические свободы как формы лицемерия и выражения посредственности<sup>645</sup>. Так же как Токвиль и Милль, Кьеркегор видел угрозу в «тирании большинства» и во власти посредственности, характерных для демократического общества, но в отличие от них он не видел абсолютно никаких достоинств в политических правах и свободах, которые могли бы уравновесить конформизм буржуазной культуры. Отказавшись от действия в любви, он также отказался от политических действий в мире, хотя можно утверждать, что радикальная направленность и пылкое мышление, отразившиеся в его произведениях, в особенности его критика официальной церкви, сыграли важнейшую роль в общественной жизни.

Как его прыжок веры, так и обретение нового типа личности дались Кьеркегору нелегко. Будучи выдающимся писателем, он вовсе не собирался становиться автором систематизированного философского учения. Вместо этого он создал театр мерцающих псевдонимов, которые перекликаются

и противоречат друг другу, населяя разные комнаты причудливого замка — его собственной личности.

В именах, ставших alter ego Кьеркегора: Йоханнес Обольститель, Йоханнес Климакус, Виктор Эремита, Константин Константинос, Диапсалмата, — присутствуют одновременно как константность, так и повторяемость, — как тавтология, так и различия. Константин Константинос не может быть просто «константой»; он должен быть неограниченно чрезмерным. Искусство возможного, которое, в отличие от искусства наслаждения, вовсе не обязано быть разочаровывающим, — дело весьма непростое. Оно подразумевает создание театра теней и кручение одновременного сальто-мортале между эстетикой, философией и религией. Так, Йоханнес Климакус становится гениальным графоманом, который не может перестать писать. Сочинительство превратилось в особую форму мании, которая позволяет выживать в этом мире и наводить мост к бессмертию.

Внешнее многообразие масок также раскрывает незавершающуюся внутреннюю множественность личности, которая оказывается навеки вовлеченной в многочисленные диалоги Сократа. В своем философском театре Кьеркегор разыгрывает противостояние Сократа и Гегеля, оставаясь одним из самых изобретательных критиков гегелевской логики<sup>646</sup>.

В трактате *«Заключительное ненаучное послесловие»* Кьеркегор находит фатальный «изъян персонажа»<sup>647</sup> в гегелевской доктрине. Он отмечает, что Гегель был бы величайшим философом, если бы представил свою систему в ее последовательной архитектуре, а затем поставил в конце сноску, в которой сообщалось бы, что все это было «мыслительным экспериментом»<sup>648</sup>. Иными словами, если бы только Гегель применил немного самоиронии и допустил присутствие игры псевдонимии, он оказался бы более честным vis-à-vis своему собственному стремлению к знаниям и свободе<sup>649</sup>. Если бы Гегель представил свою систему как возможность, а не как непосредственное утверждение, он был бы гением. Вместо этого, по мнению Кьеркегора, Гегель стал разрушителем возможностей и индивидуальностей благодаря своей рациональной системе, дойдя в конечном итоге до положения «комической фигуры», не догадывающейся о собственном театре мыслей<sup>650</sup>. Несмотря на присущий ей протест против модерна, концепция Кьеркегора о загадочно множественном и эксцентричном индивиде является радикально модернистской. В отличие от Толстого он не желает сбрасывать все маски, потому что маски наиболее полно раскрывают внутреннюю архитектуру собственного «Я». И все же театр собственного «Я», его язык и архитектура создают для автора множество барочных пороговых уровней, которые делают продвижение от второго типа свободы (рефлексирующей и эстетической) к третьему типу свободы (трансцендентальной) особенно трудным.

После отрешения от земной возлюбленной Кьеркегор обнаружил, что привязан к стенам языка и архитектуры. Автор часто находится между или и или<sup>651</sup>, угодив в ловушку посреди своего собственного добровольного auto-da-fé<sup>652</sup>. Вместо короля-философа он стал еретическим тенеграфом, бросающим вызов небу и земле, официальному христианству и светской философии.

Кьеркегор попадает в ловушку нескончаемого самоперевода с одного древнего языка на другой, откуда спасения нет. Диапсалмата — персонаж с псевдонимом, основанным на греческой интерпретации еврейского слова

סָלָה

<sup>653</sup>, слово, которое является «рефреном» в Псалмах Давида, —



комментирует: «Я сжат как „шева“, слаб и молчалив как „дагеш лене“, я чувствую себя как буква, стоящая в строке задом наперед,— и все же я столь же неуправляем, как и паша с тремя султанами из конского волоса, столь же заботливо внимателен к себе самому и своим мыслям, как банк к хранящимся в нем вкладам, вообще столь же рефлексивен по отношению к самому себе, как любое *pronomen reflexivum* [возвратное местоимение]»[654](#). Экзотические зеркала древних языков не дают философу-полиглоту вырваться ни на шаг вперед. Удастся ли ему возвести собственную спираль Вавилонской башни и совершить прыжок в небо? Какую жертву это повлечет за собой?

## ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ЖЕРТВА

Моя Корделия!

Обо мне говорят, что я влюблен в самого себя. Меня это нисколько не удивляет. Как же могут заметить посторонние, что я способен любить, если я люблю одну тебя? Они даже подозревать этого не могут — ведь я люблю только тебя. Ну что же? Пусть я влюблен в самого себя... А почему? Потому что люблю тебя, люблю все, принадлежащее тебе, люблю между прочим и себя: мое «я» тоже ведь принадлежит тебе. Если бы я разлюбил тебя, я бы разлюбил и себя! Итак, то, в чем профаны видят доказательство высшего эгоизма, будет теперь для твоего просвещенного взора лишь выражением чистейшей любви и симпатии. То, в чем они видят одно прозаическое чувство самосохранения, будет для тебя проявлением восторженнейшего самоуничтожения!

Твой Йоханнес[655](#)

По всей видимости, Корделии эта жертва вовсе не требовалась; в конце концов добровольное принесение в жертву Йоханнесом собственной любви обернулось также вынужденной жертвой с ее стороны. Самоуничтожение может быть зеркалом самовлюбленности или того варианта «Я», который не наводит мостов к другому. В случае Кьеркегора жертва становится переправой между личным и божественным, а также, что парадоксально, — между религией, любовью и искусством. Кьеркегор берется за повествование о жертвах и свободе, начиная с греческих, иудейских и христианских традиций. Когда речь заходит о Прометее, Кьеркегор осуждает его за то, что тот дал людям слепую надежду вместо дара предвидения, но затем — играет все роли в драме Прометея, превращая Прометея в протохристианскую фигуру. Будучи увлеченным читателем Ветхого Завета, Кьеркегор был одержим двумя сюжетами — готовностью Авраама отдать на заклание Исаака и испытаниями Иова. Любопытно, что Кьеркегор почти разочарован тем фактом, что Аврааму не нужно было убивать Исаака, Господь лишь «испытывал» его, но вовсе не принуждал к убийству[656](#). Кьеркегор/Йоханнес де Силенцио обращается к аллегорическому прочтению, которое знакомо ему по тексту Послания к Евреям, в котором жертва Исаака служит прототипом жертвы Иисуса[657](#). Рассматривая ряд глубинных различий между христианством и иудаизмом, Кьеркегор сделал несколько проницательных замечаний о роли открытости миру в этих двух религиях, которые возникли из одного и того же источника: С христианской точки зрения Исаак действительно отправляется на заклание, но далее следует обещание потусторонней вечности. В иудаизме это лишь испытание, и Исаак не теряет Авраама, но тогда весь эпизод по существу и останется в жизни на этом свете[658](#).

На самом деле, из всех религий именно иудаизм — отличается явным оптимизмом; даже греческое язычество со всем его наслаждением жизнью тем не менее было неоднозначным и, прежде всего, было лишено божественной

власти. Но иудаизм — это дозволенный свыше оптимизм, полная надежда на жизнь на этом свете<sup>659</sup>.

Иудаизм — это благочестие, которое чувствует себя на этом свете как дома; Христианство — это отчуждение от этого света. В иудаизме награда благочестия — это благословение на этом свете; Христианство — нетерпимость к этому свету<sup>660</sup>.

У Кьеркегора было много продолжительных дискуссий с его ассистентом Левином, ортодоксальным евреем, которому нередко приходилось проводить изысканные, и не слишком кошерные, ужины из шести блюд со своим работодателем. Левин вспоминает, что Кьеркегор однажды сказал, что завидовал Левину, потому что для него открытость миру не являлась чем-либо греховным, но впоследствии отмечал, что этот выбор не для него. И все же философ акосмизма никогда не отказывался от своих чувственных и эстетических желаний. Абсолютная жертва Кьеркегора описывалась посредством художественных и кулинарных метафор:

Как искусный повар говорит о блюде, в котором смешано уже огромное количество ингредиентов: «Нужно еще добавить буквально одну крошечную щепотку корицы» <...> так говорит художник с точки зрения воздействия цвета в целом на картину, которая состоит уже из множества цветов: «здесь и здесь, и в этой крошечной точке, нужно еще одно легкое прикосновение кистью с капелькой красного цвета <...>».

О, Управление миром — это колоссальных масштабов домоводство и поистине грандиозная живопись. И он, Господь и Царь Небесный, действует словно повар и художник: «Здесь нужно добавить крошечную щепотку специй, легкий оттенок красного». Но мы не ведаем зачем, мы едва ли способны постичь это, ведь малое полностью растворяется в целом. Но Господь ведает зачем.

Крошечная щепотка специй! А именно: «Здесь человек должен быть принесен в жертву, это необходимо, чтобы придать определенный вкус всему остальному»<sup>661</sup>.

В его дневниках правление миром представлено как эстетское застолье гурмана. Добавление своеобразной изюминки может превратить несовершенный образ в подлинное произведение искусства. Индивидуальная деталь — это вовсе не случайность, она способна преобразовать все произведение в целом. То, что в сфере кулинарного дела и искусства было добавлено к производству, в человеческом мире должно быть принесено в жертву. Кьеркегор объявляет себя избранной «пряностью» мира, финальным «мазком» кисти высшего художника, в нем красный — цвет крови и краски. Как ни парадоксально, писатель должен пожертвовать вкусом мира, чтобы быть преображенным в символ, который «передает вкус всем остальным». Другими словами, он должен отказаться от открытости миру для спасения мира и в то же время должен объять единую божественную любовь. И все же он сохраняет для себя авторство своего собственного поступка, описывает свою жертву в эстетизирующей манере, становясь демиургом своего собственного самоуничтожения. В конце концов земная возлюбленная оказывается выведенной из сюжета. В этой любовной истории эрос эпохи модерна превращается в платоновский эрос, а ироничный и страстный Пигмалион отказывается от своей Галатеи. Она больше не нужна. Влюбленный философ — это одновременно художник и произведение искусства, часть и целое. Он жертвует собой, чтобы стать новым мифом — тем самым, который разносится под множеством различных имен.



# АРЕНДТ И ХАЙДЕГГЕР: БАНАЛЬНОСТЬ ЛЮБВИ ИЛИ ПЫЛКОЕ МЫШЛЕНИЕ?

«Мы не станем воображать себе некое родство душ, которое никогда не существует между людьми»[662](#), — писал профессор Хайдеггер в своем первом письме фройляйн Арендт[663](#). Для Хайдеггера, как и для Кьеркегора, любовный опыт — это прежде всего «быть в любви = быть втиснутым в наиподлиннейшее существование», а не слияние двоих. Это тот самый редкий случай, когда молодая возлюбленная разделяла его стремление к отдалению и позже выстроила свою особую форму пылкого политического мышления на руинах их романтического пространства любви.

Эта история началась в Марбурге в 1925 году как педагогический роман между тридцатишестилетним профессором, озадаченным потенциальными возможностями бытия, и его девятнадцатилетней студенткой, героем которой был Сёрен Кьеркегор. Вдохновленная экспериментальным мышлением Кьеркегора, Арендт начала обучение в Берлине у профессора Романо Гуардини[664](#) по специальности богословие. Затем она переехала в Марбург, чтобы исследовать новую дисциплину феноменологии под руководством молодого профессора Мартина Хайдеггера, бывшего помощника основателя этой дисциплины — Эдмунда Гуссерля. Хайдеггер, сын пономаря из городка Месскирх в Бадене, оказался самым вдохновляющим, необычным «пылким мыслителем», которого она встречала на тот момент времени. По словам Элизабет Янг-Брюль[665](#), «он был романтической персоной — одарен до гениальности, поэтичен, отчужден как от профессиональных мыслителей, так и от обожающих его студентов, невероятно красивый, одетый просто — в крестьянскую одежду и к тому же — заядлый лыжник, которому нравилось давать уроки катания на лыжах»[666](#). То, что осталось от этого романа, — это не дневник обольстителя, а письма профессора «любимой девушке», ее рефлексирующий автобиографический отрывок под заглавием «Тени» и несколько писем 1928–1929 годов. Если бы мы не знали, кем же на самом деле являлась та самая таинственная «лесная нимфа»[667](#) из этих писем, мы, возможно, никогда не смогли бы восстановить личность серьезного мыслителя Ханны Арендт по описаниям, оставленным ее возлюбленным. Мы могли бы даже задаться вопросом: существовала ли «она» на самом деле или была не более чем словом «ты»[668](#), выделенным курсивом в тексте философского эроса.

Тем не менее сейчас мы попытаемся проследить за тайным романом, используя присущий ему словарь намеков и обходных путей, побегов из дома и возвращений домой, через просветы и тени. В своем первом письме Хайдеггер намечает очертания, подходящие для их любви, — это не союз, а общий тайный ландшафт. Он обнаруживает ее «робкую свободу» и «надежду души» и желает ее «самоосвобождения», как он его себе представляет, т. е. через ее любовь к нему. «Для всего прочего имеются разные пути, помощь, границы и понимание, а здесь самое главное — быть в любви = быть втиснутым в наиподлиннейшее существование...» Любовь, как свобода, — это одна из форм человеческого бытия, которая находится за пределами границ и методов. Любовь — это кратчайший путь к «наиподлиннейшему существованию», а не к обыкновенной буржуазной частной жизни или институту брака. Близость в подобного рода философской любви — это история не про внутреннюю глубину, а про бесконечность[669](#). Она движется от самого внутреннего начала к бесконечности, перепрыгивая через все, что располагается между ними.

Логика романтической любви Хайдеггера следует логике разорванной помолвки Кьеркегора, которая является «призывом к оружию» и укрепляет объятия. Роман Арендт и Хайдеггера развивается втайне; традиционный брак Хайдеггера и нежелание выносить их любовь на всеобщее обозрение должны были укреплять, а не ограничивать их общее потаенное пространство любовного ландшафта. Однако, согласно философии Хайдеггера, свобода никогда не является трансгрессией, а всегда остается откровением о возможностях бытия. Любовь — это не романтическое путешествие, а пришествие к откровению<sup>670</sup>. Их близость — безвременная или вневременная<sup>671</sup>; она требует пересмотра конвенциональных взаимоотношений между расстоянием, и близостью, и приостановкой времени. Ибо в такой любви «близость есть бытие в величайшем отдалении от другого — отдалении, которое ничему не дает исчезнуть, но помещает „ты“ в прозрачное, но непостижимое, лишь-здесь (Nur-Da) откровения»<sup>672</sup>. В их ранней переписке можно обнаружить цитату Блаженного Августина: «Люблю тебя — хочу, чтобы ты была»<sup>673</sup>. Арендт повторяла это на протяжении всей своей работы, начиная с диссертации о творчестве Августина и заканчивая анонимным эпиграфом в ее неоконченной книге «Жизнь ума».

Если его дискурс — о сиянии и откровениях, то ее — о тенях и расстояниях. В начале своей переписки Арендт отправляет Хайдеггеру свой первый исполненный авторефлексии текст под заглавием «Тени» (1925). Применяя повествование от третьего лица, Арендт, конечно, не создает для себя стилизованную персону кьеркегоровского тенеграфа, но обнаруживает дистанцию мыслителя, отделяющую ее от собственного заколдованного подросткового «я». Она удивительно не сентиментальна и звучит почти по-флорберовски в описании своего собственного желания — без принадлежности и без объекта; ее «тоски как того, что может составлять суть самой жизни». Она ощущает «мечтательное, заколдованное уединение». Таким образом, ее взаимоотношения с миром одновременно нежны и далеки, внимательны и замкнуты, с одной стороны, она чувствует «робкую и трогательную нежность к вещам мира» и видит что-то примечательное даже в самых естественных и банальных вещах. С другой стороны, она охвачена страхом, который ведет к «рабски тиранической» целеустремленности, к пустому взгляду, который забывает о множественности мира.

Хайдеггер воспринимает ее текст как подарок и предлагает любовно-ободряющее некорректное прочтение. Он обращается с ней как со сказочной маленькой нимфой, заколдованной чужеродным миром, и обещает, что его поцелуй рассеет все ее тени. Это инвертированная версия сюжета о красавице и чудовище; его философская красота заставит исчезнуть чудовище ее остракизма:

«Тени» есть только там, где есть солнце <...>

«Тени» отразили твою среду, время, форсированное созревание юной жизни.

Я не полюбил бы тебя, если бы не верил, что ты не являешься этим, а искажения и заблуждения порождены беспочвенным и проникшим извне — стремлением к саморазложению<sup>674</sup>.

Представление Хайдеггера о «просвещении» восходит к философской метафоре *lumen naturale*<sup>675</sup>, того света, который исходит от человека; «просвещенный» человек — тот, кто «проливает свет» на наше бытие в мире. Важную роль здесь играет экзистенциальный, а не эротический экстаз, впрочем, — на практике эти два понятия едва ли являются



взаимоисключающими. Тени в этом мистическом модернистском-антимодернистском образе отбрасывает падший и оскверненный мир модерна. Свобода возлюбленных заключается вовсе не в их трансгрессивных или освобождающих эмоциях. Все ровно наоборот. Свобода — это нечто мистическое, почти пассивное (впрочем, на практике она выглядит скорее «пассивно-агрессивной», но пока мы ограничиваемся лишь теорией), речь идет не о реализации потенциальных возможностей, а об их раскрытии и мультиплицировании. По Хайдеггеру, эмоции возлюбленных — это движения их души далеко за пределами индивидуальной психологии<sup>676</sup>. Философская любовь — это капризная интрига: нежность, тоска, робость, пыл, ожидания, отчаяние, надежды на ожидание и запоздалая безнадежность — это лишь толика бесконечных и бесконечно малых колебаний настроения, которые можно ощутить в переписке. Любовь — это бесконечная герменевтика настроений. Тем не менее настроение в данном случае — это не просто временная аффектация; Ландшафт настроения создает хрупкую аффективную топографию человеческого отношения к Бытию, в интерпретации Хайдеггера, и определяет темпоральную архитектуру, в которой намеки на смертность идут рука об руку с тревогами близости и бесконечности. И все же чем больше я перечитываю письма Хайдеггера 1920-х годов, тем сильнее я погружаюсь в меланхолический настрой очевидно не-хайдеггеровского оттенка. Несмотря на проблески философской и поэтической живости, в посланиях чувствуется попытка уклониться от исключительности этого чрезвычайно редкого варианта связи между людьми. Любовный роман превращается в алиби для философского или богословского откровения.

В сущности, есть удивительное противоречие между его нежной внимательностью по отношению к хрупкости *этой* любви и обобщенным романтическим окружением, которое «обрамляет» его возлюбленную. Описания природы читаются как пособие по тому — весьма предсказуемому варианту возвышенного, — какое человек обнаруживает на горных вершинах и лесных полянах<sup>677</sup>. Есть даже неожиданное сравнение между Ханной и «святой», которая является в своем возвышенном окружении: «А еще цветок в волосах (Blütentraum im Haar) — взмывающая линия гор на лбу и зябкая дрожь вечерней прохлады в милой руке. И твой великий час, когда ты становишься святой, когда ты становишься всецело явленной». Иногда святая дева превращается в Суламифь, темноволосую еврейскую девушку, возлюбленную царя Сомолона, перенесенную в германский ландшафт. Пожалуй, более показательным, нежели визуальные образы, — является синтаксис посланий, который неизменно сохраняет присутствие рвения. Как и в случае Кьеркегора, сам синтаксис влюбленного становится эротизированным. Тире во фразах обозначают время эроса — и время ожидания и вожделения, время припоминания, время вне времени. По ним можно проследить потайные ходы в ландшафте возлюбленных, полные намеков и умолчания. Она превращается в *ты* — курсивом: «Ничто не вторгалось в близкое окружение, что было лишь земным, слепым, диким и незаконным. И за это я благодарен только тебе — что это была *ты*»<sup>678</sup>. Но разве это близкое «ты» любовника или «Ты»<sup>679</sup>, которое раскрывает возвышенный пейзаж, подобный тому, образ которого создается в произведении великого искусства?

Хайдеггер интерпретирует «остракизм» Арендт в романтической манере как проявление ее (кьеркегоровского) страха, и он нарекает ее ласковым поэтическим прозвищем — «Дева с чужбины» — близкая чужачка. (Это

проявление своего, впрочем, — весьма неоригинального языка, — заимствованного непосредственно из поэзии Шиллера.) Триангуляционная формула взаимоотношений Мартина с Ханной вычисляется через Кьеркегора и представителей романтизма, для которых тревога являлась высшим проявлением свободы. В соответствии с обращенным вспять принципом отдаления и близости, ее дом на чужбине является ее истинным домом, который защищает ее от всего «уродливого и чужого» на этом свете. Подобно тому как Кьеркегору хотелось сделать Регину своей Галатеей и предметом мебели, Хайдеггер пытается превратить Ханну в свою «лесную нимфу» возвышенного пейзажа. У Кьеркегора очертания любви проявляются в образе сломанного кольца, возвращенное помолвочное кольцо, болезненные круглые скобки, незавершенные объятия. В случае Хайдеггера и Арендт речь идет о тропинках и рамках, символах тире в обременяющей тишине, многоточиях и потаенных местах<sup>680</sup>.

Но настроение и обстоятельства изменились. Некогда философ пребывал в любовном настроении, но впоследствии он обрел рабочий настрой. Фон — исполненный откровения пейзаж экзистенциального экстаза — становится передним планом, в то время как очертания конкретной возлюбленной исчезают, превращаясь в теневой силуэт памяти. По словам Хайдеггера, философский труд, который является «самым грандиозным из того, что известно мне по человеческому опыту», подразумевает «отход от всего человеческого и разрыв всех связей», изоляцию от внешнего мира и даже принесение в жертву своей возлюбленной.

Нам известно, что Арендт и Хайдеггер состояли в переписке вплоть до 1933 года. В своем последнем письме, которое не сохранилось, она, судя по всему, спросила его напрямую о распространяющихся слухах: о его растущей симпатии к нацизму, его явных антисемитских высказываниях и исключении им из университета студентов-евреев. В своем последнем на тот период времени письме ей (зима 1932/33) он считает нужным «прояснить, как относится к евреям», заверяя ее, что ничто из этого не может повлиять на их взаимоотношения. Письмо не является «капризным» в философском смысле, но наполнено человеческим-слишком-человеческим<sup>681</sup> негодованием: Слухи, беспокоящие тебя, это клевета, которая всецело совпадает с прочим опытом, каким мне пришлось обогатиться за последние годы <...> Чтобы прояснить, как я отношусь к евреям, приведу следующие факты.

В текущем зимнем семестре я был в отпуске и потому летом заблаговременно объявил, что хотел бы, чтобы меня оставили в покое, и что я не буду принимать никаких работ и т. п. Но тот, кто тем не менее приходит и срочно должен защищаться и может это сделать, — это еврей. Тот, кто может каждый месяц приходиться ко мне, чтоб сообщать, как протекает работа над большим исследованием <...> — это опять-таки еврей. <...> Кто благодаря мне получает стипендию в Рим — это еврей. — Если кому-то нравится называть это «ангажированным антисемитизмом», ради бога. <...> Но я уже давно отвык от того, чтобы ждать от так называемых учеников какой-либо благодарности или хотя бы пристойных убеждений. В остальном я бодро занимаюсь своей работой, которая становится все трудней, и шлю тебе сердечный привет. М.<sup>682</sup> Можно было бы с сочувствием отнестись к профессору, пытающемуся выполнить некую работу во время своего творческого отпуска, если бы не дата — 1933 год и если бы не место — нацистская Германия. Здесь царит настроение заговорщической паранойи, обиды и жалости к себе — несчастного



сочувствующего нацистам великого философа, который считает себя осажденным и эмоционально преследуемым своими неблагодарными еврейскими и арийскими учениками. Если и существовали чувства, которые Арендт презирала более всего, то это — обида и жалость к себе. Ее жизнь после 1933 года оказалась — мягко говоря — более сложной, чем его, но жалость к себе стала той ловушкой, в которую ей, по счастью, удалось не угодить.

После этого краткого обмена письмами в 1933 году Арендт была арестована гестапо и буквально чудом сбежала — сначала в Чехословакию, а затем во Францию и, наконец, — в Соединенные Штаты Америки. Хайдеггер же стал ректором университета во Фрайбурге, произнеся свою пресловутую ректорскую речь, выражающую его романтическую симпатию к нацистскому идеализму и борьбе с вульгарным «гуманизмом» мира модерна. Его непосредственное сотрудничество с нацистами было недолгим, поскольку нацистской номенклатуре едва ли был реально полезен капризный философ, который, несмотря на свое искреннее восхищение германским лесом, держался слишком близко к древним грекам, что выглядело весьма подозрительным в глазах ортодоксальных нацистов<sup>683</sup>. Арендт же полагала, что он упорствовал во грехе своего неизлечимого романтического национализма, слепо не замечая его подводные камни и потайные ходы<sup>684</sup>.

Это может показаться странным, но с возобновлением их переписки — почти двадцать лет спустя, — после обилия лжи, предательств, войны и Холокоста и ее изгнания, — Мартин продолжал представлять свою Ханну все в том же германском пейзаже. В письме от 14 сентября 1950 года Хайдеггер благодарит ее за «прекрасный вечер» и описывает фотографии, которые она прислала ему, — так, будто они являются подлинными произведениями искусства. На первой фотографии Ханна предстает перед ним в подобии молодой Афродиты: «Снимок, на котором ты стоишь в пальто, развевающимся под морским ветром, повествует мне роскошным языком о рождении Афродиты <...> Жаль только, что ты явно вынуждена смотреть на солнце и потому глаза не настолько открыто сияющие, как вся фигура; и все же это неповторимый взгляд»<sup>685</sup>. На другой фотографии 1950 года Ханна — в образе музы в природном ландшафте: Почему он мне особенно пришелся по душе? Потому что ты тут такая же, как в моей комнате во Фрайбурге. В нем сохранились те дни — со всем твоим милым и бесценным лукавством. А на фото в гамаке у тебя еще, как мне показалось, видна вся [скопившаяся] усталость от окружения большого города, но она уже готова вот-вот уступить место волнам и ветру и свободе. Удивительно прекрасен формат фотографий, в котором тебя так соразмерно сняли, особенно на той, где ты стоишь. Рад видеть вокруг тебя траву и деревья и ветер и свет вместо зданий и всей механики города, которые повсюду приносят с собой его техническая основа (Gestell). Но тебе, пожалуй, под силу скоро это превозмочь и даже овладеть им как стихией<sup>686</sup>.

В 1950 году философ все еще восхищается сиянием своей возлюбленной и желает развеять падающие на нее тени. Он пытается освободить ее от «механики города» с его зданиями и телефонными столбами — и, пожалуй, можно было бы добавить, — городскими жителями, «безродными космополитами», иммигрантами и историческими воспоминаниями. То, что он любит в ней, — это признание его собственной любви к нимфе в романтическом пейзаже, а не к тому «внешнему» миру, в котором она на тот момент обитает. Он воспринимает ее фотокарточки словно произведения искусства и осуществляет «постав»<sup>687</sup> девы с чужбины, — делает это любя, но тем не менее именно

совершает постав. Иными словами, он со страстью исключает абсолютно все, что конституирует истинную тайну ее индивидуальности, ее инаковость в основе ее нового политического мышления, которое она практикует на момент времени, соответствующий этой переписке. Для самой Арендт общественная открытая миру жизнь и городская жизнь эпохи модерна стали неотъемлемой частью ее мысли и ее собственного внутреннего плюрализма. Она чувствовала себя как дома в космополитическом городе эпохи модерна, а не в искусственном убежище пасторального пейзажа нацистской и послевоенной Германии<sup>688</sup>.

В истории романтической любви возлюбленная философа крайне редко обретает собственный голос и развивает свою собственную теорию свободы, преодолевающую, но не предающую свою первую любовь. Мы обнаружим, что все тот же дискурс возлюбленных приобретает разнообразные реверберации на протяжении всей их работы; поэтические ориентиры их взаимодействия, такие как *дом, мир, тени, красота, общественный свет, свобода и суждение*, будут использоваться обоими и будут совпадать лишь частично, — но не полностью. Крайне важно понимать эту разницу не просто как страх влияния, но как радикальный не-синтез<sup>689</sup>, — порой это будет преданность при отсутствии верности, а порой — несогласие без разрыва. Арендт продвигается дальше и переопределяет «любовь к одному» как «тоталитаризм для двоих», осуществляя таким образом «постав» самой истории романтической любви. Иммигрантское путешествие приведет ее в конечном итоге к принятию концепции *amor socialis*<sup>690</sup> и общественной открытости миру. Постепенно она превратит пылкость любовных чувств в пылкое мышление, переходя от любви к «одному» к множественной близости во взаимоотношениях с мужчинами и женщинами. Пребывание за границей и жизнь аутсайдера лягут в основу ее теории дистанцирования и внутренней множественности человеческого существования. Свободу ей так и не удастся найти ни в романтических пейзажах, ни в прекрасных вечерах, но удастся обнаружить ее в открытом миру действии на публичной сцене<sup>691</sup>. Размышляя о своем пути, проделанном в послевоенный период, Арендт могла бы определять себя в роли политического мыслителя экспериментального толка, но не профессионального философа<sup>692</sup>, создающего радикально иное пространство для своего понимания человеческого существования, открытой миру жизни, и публичной свободы. Арендтовская политическая мысль будет укореняться не в тоске по оставленному первому дому, а в ласковых объятиях новых домов — вторых, — тех, которые мы создаем для себя самостоятельно. Объятия бывших возлюбленных будут сохраняться в памяти и останутся призывом к оружию, но в конечном итоге Арендт переопределит подобную диалектику «или/или» — диалектику раненых эросов, приняв вместо этого все промежуточное, открытое миру любопытство и благодарность за бытие. И все же если он заявлял, что уничтожил ее письма в уютном пространстве своего дома в Шварцвальде, то она сберегала их на протяжении долгих лет изгнания, сохраняя их в ящике стола в своей спальне, несмотря ни на что.

## ЖИЗНЬ ЕВРЕЙКИ ОТ ЛЮБВИ К ОТКРЫТОСТИ МИРУ

Арендт находит выход из личностного кризиса, когда пишет о других, создавая видимость подмены «тоталитарного пространства» преданности только лишь одному человеку. Она раскрывает сокровенный ландшафт перед лицом сил истории и выступает в роли посредника по отношению к сюжету своей собственной жизни, написав биографию-критику оригинальной «Девы с чужбины» — Рахель Левин<sup>693</sup>, также известной как Фарнхаген, —



писательницы, подруги и покровительницы поэтов и писателей-романтиков. Эта замечательная немецко-еврейская женщина более всего известна своей перепиской и ролью хозяйки одного из первых в Германии литературных салонов, положивших начало литературной публичной сфере. Для Арендт Рахель также олицетворяла взлеты и падения немецкой еврейской ассимиляции и двойственную взаимосвязь парии и парвеню. Получив письма Рахель Левин от Анны Мендельсон, ее лучшей подруги детства, Арендт решает написать анатомию романтического самоанализа, который исповедует радикальное освобождение, но в конечном итоге исключает открытость миру и ограничивает общественную свободу. Рахель не являлась типажом романтической поэтессы, а была романтиком по жизни; сама жизнь была ее главным «поприщем». Ощущать жизнь для Рахель — это как идти в ливень без зонта, она позволяет жизни «проливаться на нее дождем». Она в самых крайних проявлениях пережила все трудности эпохи романтизма, раскрывая его открытые миру противоречия.

Одно из лучших определений романтической жизни было дано Фридрихом Шлегелем, который считал, что «фрагмент, подобно небольшому произведению искусства, должен обособляться от окружающего мира и быть как бы вещью в себе — как еж»[694](#). По его мнению, «настроение предположительно обладает способностью превращать реальность обратно в потенциальность и на мгновение придавать потенциальности видимость реальности». Критически-биографическое повествование о Рахель Фарнхаген у Арендт направлено на то, чтобы разрушить «томный вечер» романтического времени вне времени. По Арендт, романтическое воображение обладает большими творческими потенциалами и открывает множество возможностей для личной свободы; в то же время романтический самоанализ миниатюризирует внешний мир: «Интроспекция совершает два подвига: уничтожает реально существующий удел, растворяя его в настроении, и в то же время придает всему субъективному ауру объективности»[695](#). Романтическая игра потенциальных возможностей становится клаустрофобической, несмотря на свою самоотверженную открытость. В конечном счете романтическое самосозидание обладает свойством уводить в сторону от сотворчества в окружающем мире.

Арендт очарована диалектикой искренности и фальши, правды и лжи. Ложь — это часть романтической свободы — свободы капризной креативности, которая растушевывает очертания реальных событий. Арендт прослеживает генеалогию романтической лжи, выстраивая линию от «Исповеди» Руссо: «Сентиментализируя память, он стирает контуры запомнившегося события»[696](#). Подобное отношение к внешнему миру привело к появлению нового культа близости, что обернулось оскудением еще только зарождавшейся общественной сферы; это также повлияло на философское понимание тайны бесконечности, которая превратилась в сокровенную тоску. Что особенно поразительно в этой анатомии лжи и специфическом лицемерии жизнотворчества, так это то, что она формулируется через дискурс искренности и истинности, а не через дискурс театральности и коммуникабельности, который в большей степени сближается с пространством политической жизни.

Арендт подрывает драгоценную цитадель романтического интерьера и сосредотачивается на подлинном приключении в жизни Рахель, которое она не могла и представить. При том что Рахель вовсе не соглашалась служить истории в поисках самой жизни, если перевернуть с ног на голову известное изречение Ницше[697](#), она все же поневоле стала актрисой, получив роль в драме

меняющейся истории, — и оказалась свидетелем переходной эпохи, мало чем отличавшейся от перехода от толерантных 1920-х к периоду нацизма 1930-х годов, что Арендт, в свою очередь, довелось пережить самой. Период прусского Просвещения, на протяжении которого немецкие евреи наслаждались культурной терпимостью, подошел к концу, уступив место немецкому национализму, который обозначил исторические и политические пределы «прекрасных вечеров» эпохи романтизма. Социальная атмосфера терпимости и разнообразия, царившая в артистических салонах, воспринималась как нечто само собой разумеющееся и почти растворялась в дымке романтической чувственности; и лишь когда все закончилось, это сделало совершенно явственной хрупкость подобного социального доверия, из-за полного отсутствия политических прав и гарантий безопасности для неэтнических немцев и нехристиан в Германии.

Рахель была ровесницей романтической эпохи. Ее последняя драматическая любовь-дружба с Александром фон Марвицем<sup>698</sup>, немецким аристократом, который был моложе ее на шестнадцать лет, с которым она разделяла чувство отчуждения от мира, внезапно оборвалась на самом пике посреди возвышенного романтического пейзажа. Рахель писала Марвицу о своей отчужденности и своем ощущении, что жизнь ее была историей про призрака, поскольку она никогда не сталкивалась с другим человеком, который мог бы сделать ее более «реальной». Марвиц отвечал в лучших традициях романтизма, сравнивая ее с возвышенным пейзажем: «Буря судьбы вознесла вас в высокие горы, где вид бесконечен, человек далек, но Господь близок»<sup>699</sup>. Ответ Рахель поразителен: «И он также любит меня — как любят море, вихрь облаков, скалистое ущелье. Но этого мне недостаточно. Отныне недостаточно. Человек, которого я люблю, должен желать жить со мною, оставаться со мною». Наивысший комплимент, которым Марвиц мог ее наградить, по сути, обрекал саму возможность существования каких-либо взаимоотношений.

Для арендтовской Рахель эти лестные и благонамеренные слова имели неожиданное звучание: они сигнализировали о «достижении предела человеческой солидарности». Они обрекали Рахель, снова ставшую совершенно одинокой, на изгнание туда, где никто не смог бы разыскать ее, где она была отрезана от всего человеческого. Высокие горы, где «человек далек, но Господь близок», были всего лишь «метафорической околичностью абстрактности ее бытия» (понимание Рахель не так уж далеко от того, что сама Арендт отправляла в ответ на описания Хайдеггером романтических пейзажей и прекрасных вечеров, которые двадцать лет спустя начали приобретать своеобразную патину клише. Быть может, в последующие годы насмешливая фракиянка в душе влюбленной Ханны осознавала, что великим мыслителям, пожалуй, порой очень недостает чувства самоиронии и они склонны к китчу, подобно второстепенным представителям романтизма в реальной жизни другой эпохи). В конечном итоге Рахель выходит замуж за человека Просвещения, рассудительного интеллектуала и государственного чиновника Фарнхагена, в котором многие из ее аристократических и литературных друзей видели парвеню.

В трактовке Арендт, пейзажи с бурями и штормами, которых страстно вожделем юная Рахель, заставили ее осознать собственную отчужденность от возвышенных романтических клише. Если в самом начале этой исторической эпохи она разделяла свое отчуждение с романтиками, то в эпоху растущего национализма она осознает свою отдаленность от некогда родственных ей душ.



Для Арендт Рахель — фигура множественных остраниений, шлемазл<sup>700</sup>, которая становится романтиком по жизни, хозяйка общественного салона, склонная к самоанализу, парвеню, которая подражает и пытается имитировать принадлежность к немецкой христианской культуре, и, наконец, пария, которая так и не утрачивает «великой любви к свободному бытию». В последние годы жизни Рахель приняла свое еврейство, а с ним и необходимость политического осмысления мира, а также определенное чувство самоиронии и модернового комизма: «Рахель так и осталась еврейкой и парией. И лишь потому, что она держалась за оба условия, она нашла свое место в истории европейского человечества»<sup>701</sup>. Тот, кто исключен из процесса, представляет не группу меньшинства или угнетенных, а модель (универсального) человеческого достоинства. «Пария инстинктивно обнаруживает человеческое достоинство в общем — задолго до того, как Разум сделал его основой морали». Девизом Рахель продолжал оставаться принцип «по праву, а не по происхождению», а ее собственная свобода также являлась формой принятия и признания политических несвобод. Иными словами, вовсе не отчужденностью парии и не исключительностью угнетенной группы меньшинств Арендт так дорожит в истории обращения Рахель, а ее способностью выходить за пределы этих ограничений и принимать принцип «по праву, а не по происхождению». Рахель разделяла любовь «к свободному бытию» с поэтом Генрихом Гейне, с которым она обрела интуитивное диаспорическое признание близости «рабов галер», которые «знают друг друга»<sup>702</sup>. Это была свобода освобожденных рабов, которые стремились бороться за равенство прав, но также разделяли особое чувство диаспорической близости и принятие человеческой комедии: «Человек может быть сам собой лишь за границей, дома ему надлежит служить воплощением своего прошлого, а в настоящем оно обращается маской, которая лежит тяжким бременем и застит лицо»<sup>703</sup>.

Попутно Арендт замечает, что Рахель не отрекается от любви. Страстный и самоуверенный биограф почти пренебрежительно отмечает, что даже в возрасте пятидесяти шести лет Рахель продолжала верить в «любовную страсть» как «уникально прекрасное явление, подобное Раю на земле»<sup>704</sup>. Не была ли Арендт слишком предосудительной и, возможно, даже жестокой по отношению к Рахель Фарнхаген? Любимый наставник Арендт, философ Карл Ясперс<sup>705</sup>, комментировал, что, хотя книга Арендт «содержит страницы необычайной глубины», созданный ею образ Рахель Левин «лишен любви». Ясперс в той же степени критически относился и к размышлениям Арендт о еврействе Рахель: по его мнению, она излишне сосредоточилась на исключительно иудейской проблематике и не воздала должное немецко-еврейскому диалогу периода Просвещения<sup>706</sup>. Ясперс подвергает анализу своеобразные дружеские взаимоотношения между немецким писателем Готхольдом Лессингом и еврейским философом Моисеем Мендельсоном и практически уравнивает «глубинное еврейство» с общепринятой в период Просвещения трактовкой человечности: «И наконец, последнее и самое важное заключается в том, что истинному глубинному еврейству, — которое является абсолютно уникально историческим по своему воздействию, не подозревая при этом о собственной историчности, — в образе Рахель следовало бы придать более явно выраженный характер, не называя его еврейским, так как подобное всегда производит сомнительное впечатление»<sup>707</sup>.

Арендт отвечает с известным упрямством, отстаивая свою твердую позицию по отношению к еврейству Рахель, и необдуманно нападает на Мендельсона,

к тому же совершенно необоснованно называя его «плоским и оппортунистическим» и описывая его и Рахель Фарнхаген как интеллектуальных парвеню, чья основная цель состояла в том, чтобы «войти в общество»[708](#). Самая занимательная часть этого описания состоит в том, что Арендт, судя по всему, упускает из виду пространство своей собственной мысли, которое куда больше соответствовало характеру немецкого еврейского Просвещения. По большому счету, ее собственные более зрелые размышления о жизни ума и способности суждения весьма близки к тому, что сам Мендельсон полагал на счет человеческого плюрализма и универсализма. В своих рассуждениях на тему прав человека и свободы совести Мендельсон, который является автором значительных критических текстов о доминирующей форме христианского универсализма, располагается «между» Арендт и Ясперсом, одновременно являясь содержательным источником их размышлений и определяя их ограничения. Арендт связывает аспекты этой проблематики прежде всего с Лессингом и Ясперсом, мало внимания уделяя немецко-еврейскому философскому диалогу, лежащему в ее основе, который послужил источником как эпистолярной философии Рахель, так и самостоятельной формы политического мышления Арендт. По мере чтения мученической критической биографии Рахель Левин-Фарнхаген, особы под несколькими именами, мы приходим к осознанию, что она, возможно, была слишком близка к молодой Арендт, чтобы стать полноправным персонажем; образ Рахель выглядит «лишенным любви», потому что Арендт слишком много известно о ловушках любви и банальности дискурса романтического влюбленного. Арендтовская Рахель Фарнхаген еще не полностью перерезала пуповину, связывающую ее со своим любящим, но brutally-несентиментальным и самоотчужденным биографом.

## ХАЙДЕГГЕР-ЛИС, ИЛИ ЛОВУШКИ ВОЗВРАЩЕНИЯ НА РОДИНУ

К счастью, вход в потаенное личное пространство любви закрыт для папарацци. Теоретик свободы не может стать вуайеристом[709](#) и разоблачить тьму человеческого сердца перед пытливыми умами. После приостановки переписки, произошедшей в 1933 году, — почти два десятилетия спустя — Арендт и Хайдеггер вновь встретились в отеле в городе Фрайбурге в 1950 году. Ни одному биографу достоверно не известно, что именно тогда произошло между ними.

Все, что мы знаем наверняка, — так это то, что во время своего визита в Германию от имени Комиссии по еврейской культурной реконструкции[710](#) она оказалась во Фрайбурге и самостоятельно решила вступить в контакт с «М. Х.». Как и в прежние времена, она отправила на бланке отеля рукописную записку без подписи. Он прибыл немедленно, и они провели много времени вместе. Отчеты о встрече, представленные самой Арендт, несколько различаются. В письме своему мужу, Генриху Блюхеру, она пишет: «Кажется, мы впервые в жизни разговаривали друг с другом»[711](#) [712](#). В то же время в письме своей близкой подруге Хильде Франкель Арендт иронично комментирует, что Хайдеггер продолжил рассказывать ей своего рода «трагедию, в которой я принимала участие в первых двух актах». Он говорил так, будто и вовсе не было этих семнадцати лет, и так, будто бы они жили в одном и том же пространстве настоящего времени. Тем не менее, учитывая исторический контекст послевоенного мира, пережившего Вторую мировую, весьма



маловероятно, что Арендт и Хайдеггер действительно обитали все в том же мире. Он продолжает оставаться в романтическом пейзаже своего детства, — его не-открытая миру [713](#) тропа возводит его все выше, все дальше от современной истории. Хайдеггер был в большей степени расстроен военным поражением немцев, нежели зверствами, совершенными во имя Германии [714](#). Арендт была обеспокоена новым поворотом его философии, направлявшим его все дальше от этого мира и приближавшим его к мистическим учениям богослова XIII столетия Мейстера Экхарта [715](#). В тот же период времени она приняла идеи открытости миру и космополитической гуманистической культуры всеобщей истории, а также еврейское дело, американское гражданство и надежды на обновленную Германию. Встреча во Фрайбурге возобновила их переписку и обмен литературными подарками (некоторые — были приложены к переписке, а некоторые — скрыты в ней). Он посвящает ей цикл прекрасных романтических стихотворений [716](#), в то время как она составляет текст под названием «Хайдеггер-лис» — притчу, которая при ее жизни так и не была опубликована [717](#).

Арендт отмечает в корреспонденции, что Хайдеггер предал забвению вопросы политической науки, которые в определенном смысле носят более философский характер, например, — что есть политика? Каков человек как политическое создание? Что есть свобода? В переписке с Ясперсом Арендт делится своим глубоким разочарованием в человеке, который когда-то считался величайшим немецким философом:

Эта жизнь в Тодтнауберге, с брюзжанием в адрес цивилизации <...> в действительности есть лишь мышьяная нора, в которую он заполз, ибо не без основания полагает, что там ему не придется видеть никого, кроме восхищенных паломников; ведь не так-то легко подняться на 1200 м лишь затем, чтобы устраивать ему сцены [718](#). И если кто-то все же поступит так, то будет лгать без остановки и принимать как должное, что никто не посмеет, стоя перед ним, обозвать его лжецом. Вероятно, он думал, что сможет таким образом купить избавление от мира по самой низкой цене, путем красноречия освободиться от пут всего нелюбимого и не заниматься более ничем, кроме как философствованием. И следом, разумеется, эта запутанная и ребяческая недобросовестность немедленно прокралась в его философствование [719](#). Самая ужасающая строка здесь — последняя. Теперь бывшая «маленькая нимфа» обвиняет старшего философа в ребячестве. Более того, это ребячество сочетается с недобросовестностью, и, что хуже всего, — нарушено священное разграничение жизни и философии. Чем дальше он пытается держаться от мира, тем больше «нечестности» проникает в его философствование.

В тетради, которую она озаглавила «*Denktagebuch*» [720](#) (июль 1953 года), Арендт написала притчу о Хайдеггере-лисе — двусмысленный подарок от «Девы с чужбины» для ее боящегося покинуть свой дом философа-возлюбленного. Там «путь» не приводит Хайдеггера к раскрытию «наиподлиннейшего существования», но заводит в ловушку. Или, быть может, оба направления переплетаются. Притча начинается с того, что философ гордо присваивает себе прозвище, которое люди используют для того, чтобы его оскорбить:

Хайдеггер гордо заявляет: «Люди говорят, что Хайдеггер — лис». Вот правдивая история о лисе Хайдеггере. Жил-был лис, который был так обделен хитростью, что не только постоянно попадал в ловушки, но и не воспринимал различие между ловушкой и не-ловушкой. А еще у него было что-то не в порядке со

шкурой, так что он был совершенно лишен природной защиты от невзгод лисьей жизни. После того как этот лис провел всю свою юность в ловушках других людей и на его шкуре не осталось, так сказать, живого места, он решил покинуть лисий мир и взялся за постройку лисьей норы. Будучи жутко неосведомлен о ловушках и не-ловушках и обладая невероятной опытностью пребывания в ловушках, он пришел к мысли, совершенно новой и неслыханной для лис: он выстроил себе в качестве лисьей норы ловушку, забрался в нее и стал выдавать ее за нормальный дом <...> И вот нашему лису пришло в голову красивейшим образом разукрасить его ловушки и прикрепить везде знаки, совершенно четко говорящие: ступайте все сюда, тут ловушка, самая красивая ловушка в мире. <...> Пожелай кто-нибудь навестить его в норе, где он жил, приходилось попасть в его ловушку. А из нее каждый мог выбраться, разумеется, кроме него самого. Просто она была вырыта буквально по его фигуре. Но живущий в ловушке лис гордо заявлял: смотрите, как много попадают в мою ловушку, я стал самым лучшим из лисов. И в этом была доля истины: никто не знает сущность ловушек лучше, чем тот, кто всю жизнь сидит в ловушке<sup>721</sup>.

В притче о Хайдеггере-лисе Арендт использует хайдеггеровский словарь, но выворачивает его наизнанку, подрывая основы этой философской архитектуры. Два ключевых слова — обозначающие лисью ловушку и дом — демонстрируют свои хайдеггеровские корни. Каждое из них само по себе является словослиянием, обоюдоострым мечом: мини-притча<sup>722</sup> превращает всю басню в мизанабим<sup>723</sup>. Слово *Falle* (ловушка) связано с *Verfallen*, что наводит на мысль о соблазнах «падшего» мира повседневного существования, который присутствует под видом любопытного синонима подлинного бытия. В философских терминах Хайдеггера *Verfallen*<sup>724</sup> относится к «потенциальной возможности *Dasein* пасть жертвой вещей этого мира и впасть в отчуждение от его собственных подлинных возможностей, намерений и стремлений»<sup>725</sup>. В басне Арендт философ, выбравший добровольное изгнание в горной хижине вдали от соблазнов «падшего мира» («*Verfallen*»), судя по всему, создал своеобразную ловушку для самого себя, которая поразительно напоминает настоящий дом. Иными словами, дом философа, расположенный в возвышенном ландшафте, находясь в котором он рассуждает о ловушках неаутентичного модерна, мог, сам по себе, являться банальным алиби, служащим оправданием того, что он не живет в человеческом мире и не принимает на себя груз ответственности за свои собственные действия (или бездействие) в «темные времена» нацизма.

Слово, выбранное для обозначения логова лисы, *Bau*, является у Хайдеггера одним из любимых понятий. Сама его история, кажется, демонстрирует процесс осквернения модерна (*Verfallen*). В своей работе «*Строительство, Жительство, Мышление*»<sup>726</sup> Хайдеггер пишет, что «человек должен быть постольку, поскольку он живет»<sup>727</sup>. Чаще всего человек эпохи модерна просто «строит», т. е. превращает мир в картину и забывает о подлинных способах обитания. Тем не менее немецкое слово «строительство», *bauen*, сохраняет память о подлинном жилище в мире в его этимологии, относящей *строительство* к *бытию*<sup>728</sup>.

В басне Арендт *bau* Хайдеггера становится его домом, его резиденцией в горном ландшафте вдали от мира людей. Но вместо подлинного жилища оно превращается в ловушку для размышлений. Философ теряет силу суждения, потому что его *Falle*, его ловушка, не является каким-либо внешним



сооружением или даже *Felle*, защищающей тело шкурой, но «вырыта буквально по его фигуре»[729](#).

Важно отметить, что Арендт меняет жанр повествования; она пишет не стихотворение, а комическую притчу — жанр, в котором Хайдеггер не преуспел. Этот жанр допускает присутствие иносказательного двойственного эзопова языка, который отличается от поэтического языка, сближавшего ее с Хайдеггером. Притча — жанр, который сближал ее с Кафкой и Беньямином, а также с еврейской традицией рассказывания историй, которая избегает романтической логики и ностальгической онтологии. В басне Арендт Хайдеггер-лис предотвращает встречу с миром, устанавливая свою собственную ловушку, подобно Подпольному человеку, который обретает предельно выраженную свободу в своем добровольном самозаточении. Дева с чужбины не желает возвращаться домой; вместо этого она открывает для себя опасность окончательного возвращения к своему дому. Она так и не станет «блудной дочерью», которая смогла бы вернуться в свой философский дом, она станет скорее мыслителем в доме, пребывающем в состоянии ostraneniya, но ostraneniya не *от* мира, а *для* мира.

## ЛЮБИТЬ И СУДИТЬ

Через четыре десятилетия после их романтической истории любви и через двадцать лет после встречи во Фрайбурге Арендт и Хайдеггер обмениваются письмами о транзитивном и нетранзитивном использовании молчания. Арендт просит Хайдеггера порекомендовать ей перевод текста «Кризис стиха»[730](#) Стефана Малларме для эссе о Беньямине[731](#). Хайдеггер прислал два стихотворения Георга Тракля о транзитивной тишине.

В темноте

Душа голубой весны умолкает.

Под влажной вечерней листвой

поникли в дрожи лики влюбленных.

Вечерняя песнь

*Весенние облака встают над мрачным городом,*

*Который умалчивает монахов благородные времена*[732](#).

«Дорогой Мартин, — пишет Арендт в ответ. — Спасибо за письма, спасибо за „примеры“ транзитивного использования молчания (очень красиво, я думаю, что сразу же поняла бы; у Малларме так не получится, поскольку *tacite* — это только наречие, глагол *taire* также может быть переходным, *taire la vérité* [Замалчивать истину (фр.)])»[733](#).

В этих транзитивных и нетранзитивных способах молчания и в многоязычных переводах двое бывших возлюбленных разделяют друг с другом историю их взаимоотношений во всей ее целостности, говоря в весьма иносказательной манере о различных формах молчания, как политических, так и поэтических, — в диапазоне от приключений духа до злоключений суждения, включая невидимые и видимые версии искусства свободы. В подобных интерпретациях поэтических произведений зашифрована целая детективная история, включающая множество разнообразных загадок. Хайдеггер ответил на вопрос Арендт о транзитивности молчания двумя стихотворениями, которые продолжили его поэтическую философию и философско-поэтическую слепоту по отношению к миру. Все так, будто бы он отправляет ей эти стихи сорок лет тому назад, еще в те, далекие 1920-е годы, а вовсе не в 1970-е. В одном из стихотворений тишина идет рука об руку с некой тьмой: «Душа голубой весны умолкает» и «лики влюбленных», а в другом произведении «мрачный город»

заставляет замолчать «монахов благородные времена». Что же до Малларме, он лишь предупреждает ее, что текст у Малларме «весьма трудный»<sup>734</sup>.

Заключительный период переписки Арендт-Хайдеггера в конце 1960-х — начале 1970-х годов, которая возобновляется после продолжительного охлаждения, является нежной, ласковой и литературной. Их взаимоотношения вычисляются по новой триангуляционной формуле — на сей раз в публичном свете — через дискуссию о Вальтере Беньямине. Трудно вообразить себе более невероятные обстоятельства. Стареющий Мартин Хайдеггер совершает одну из редких поездок во Фрайбургский университет, чтобы посетить лекцию Арендт о Беньямине. Когда он появляется там — фактически инкогнито, Арендт публично раскрывает его присутствие: «Многоуважаемый Мартин Хайдеггер, дамы и господа!» — так она начинает свою лекцию, а затем переходит к полемическому тезису, сообщая, что «у не подозревавшего об этом Беньямина гораздо больше общего с замечательным хайдеггеровским ощущением живых глаз и живых костей, которые превращены морем в жемчуга и кораллы <...> чем с диалектическими ухищрениями его друзей-марксистов»<sup>735</sup>. Чтобы избежать неверного толкования, важно подчеркнуть следующее — она отмечает, что Хайдеггер и Беньямин близки лишь по образу поэтического мышления, но не в отношении к бытию, истории или политике. И, таким образом, вопрос, касающийся «света публичности», становится центральным в дискуссии, а публичный свет — это далеко не сфера тотального освещения.

Интеллектуальное путешествие к этому перепутью оказалось необычно мучительным. Арендт развивает собственную теорию свободы, преобразовывая отдельные хайдеггеровские концепции в свою монументальную работу «Ситуация человека», которую она посвятила Хайдеггеру. Такое публичное посвящение не было признано самим философом. Арендт поведала Ясперсу о своем разочаровании<sup>736</sup>:

История с Хайдеггером крайне неприятна <...> Я объясняю все это <...> тем, что прошлой зимой впервые прислала ему одну из моих книг [Vita activa] <...> Я знаю, для него невыносимо появление моего имени в печати, писание мною книги и т. д. Я как бы обманывала его на протяжении всей моей жизни, ведя себя так, словно ничего этого не существует и я, так сказать, не умею считать до трех, кроме как в толковании его собственных вещей; тут ему всегда было очень по душе, когда оказывалось, что я умею считать до трех и иногда даже до четырех. Теперь обманывать мне стало вдруг слишком скучно, и мне дали по носу. В какой-то момент я совершенно разъярилась, но сейчас уже все прошло. Наоборот, думаю, что неким образом это заслужила — то есть и за то, что обманывала, и за внезапность прекращения игры<sup>737</sup>.

Мало того что человек, которому была посвящена книга, не стал ее идеальным адресатом, вполне вероятно, что он даже не удосужился элементарно прочесть эту книгу. Арендт считала, что ее самореализация в публичной и публицистической сферах, а также разоблачение ее личного притворства снискали враждебное отношение со стороны бывшего возлюбленного. Должно быть, единожды пожертвовав общественным миром, Хайдеггер принес в жертву и ряд фундаментальных аспектов мышления.

В своей работе «Жизнь ума» Арендт продолжает размышления о бездумности, которые она начала в книге «Эйхман в Иерусалиме», где она связывала его с темой «банальности зла». Она отдает дань уважения Хайдеггеру и окончательно уходит от не-открытости миру, характерной для философского мирозерцания. Политический мыслитель, по ее мнению, не имеет права



пребывать в ностальгии, но обязан жить в промежутке между прошлым и будущим. Вполне вероятно, что Хайдеггер мог бы узреть в ее новой работе нечто вроде философского предательства, поскольку сам он, как известно, заявлял: «Свет публичности все помрачает»<sup>738</sup>.

Ничто не может более противоречить концепции Арендт о политике и свободе. Если мир — театр, свет публики освещает нашу общую сцену, пространство самореализации, свободы и сотворчества. Арендт не приемлет хайдеггеровскую бинарную оппозицию, построенную на противопоставлении откровения внутреннего сияния и мрака общественной сферы. Она развивает свою собственную концепцию светимости, которая характеризует общее открытое миру отношение: «Это царство *humanitas*, в которое каждый может прийти от собственных истоков. Входящие в него узнают друг друга, так как они „словно искры, то разгорающиеся ясным светом, то угасающие до невидимости, меняющиеся местами в постоянном движении. Искры видят друг друга, и каждая горит яснее, потому что видит другие“, и смеет надеяться, что и они ее видят». «Теплота близости» не способна заменить свет и освещение, которое может излучать только публичная сфера<sup>739</sup>.

Таким образом, она как политический мыслитель реабилитирует бывшие теневые образы застенчивой студентки философии и создает свою собственную выразительную поэтику свободы; но теперь эти тени ложатся не только на частный ландшафт, они наслаиваются и накладываются друг на друга в пространствах между публичной и частной сферами, так же как и те искорки человеческого достоинства. В «темные времена» нацизма и сталинизма можно ожидать озарений не от философских концепций, а от «неверного, мерцающего и часто слабого света», который мужчины и женщины разжигают и проливают на протяжении отведенной им продолжительности жизни<sup>740</sup>. И вновь Арендт принимает близко к сердцу призыв Хайдеггера «жить в другом Начале», но радикально преобразует его. Начало для нее — это не «жертва», как Хайдеггер охарактеризовал его в своем стихотворении, адресованном ей, а приключение в сфере человеческой свободы. В 1950-х годах она развивает собственную теорию политической свободы, расширяя присущий ей диапазон человеческих возможностей; свобода — это бесконечная непредсказуемость, но она также нуждается в публичной сцене и общем мире, открытом для человеческого творчества и самореализации. Если смотреть на более глубинном уровне, то Арендт покидает почву хайдеггеровской философии и выкраивает другое пространство для собственной политической мысли.

И все же она далека от банального опровержения утверждения Хайдеггера о помрачающей природе света публичности, которое она называет «внешне противоречивым и саркастическим»; скорее, она бесконечно переосмысляет его на протяжении всей своей работы. В предисловии к книге «Люди в темные времена» она отмечает, что это не-открытое миру философское утверждение, будто «свет публичности все помрачает», било в «самую суть проблемы» и служило «наикратчайшим резюме наличной ситуации» жизни в нацистской Германии. Она реконтекстуализировала антиполитическое утверждение Хайдеггера, прочитывая его как комментарий об искажении общественной жизни при фашистском режиме. Вместо того чтобы рассматривать исторический контекст нацизма в качестве «тривиальной» аватары<sup>741</sup> оскверненного модерна, она рассматривает радикальное бегство философа от общества в темные времена как характерный симптом политической эпохи. Выходит, истолковывая Хайдеггера таким образом, она оправдывает его? Быть может, посредством

своих литературных посвящений она отдает дань уважения Хайдеггеру подобно тому, как она отдала дань уважения Брехту, чье выражение «темные времена» она позаимствовала<sup>742</sup> и которого она уважала именно как поэта, но уж точно не как политического деятеля. Ее эссе о Бертольте Брехте начинается с эпиграфа в виде стихотворения Уистена Хью Одена<sup>743</sup>, которое в равной степени применимо и к Хайдеггеру: «Ты надеешься своими книгами оправдаться, / спастись от ада, и тем не менее / ничуть не опечалюсь, не обвиняя / (оно и лишнее — ведь Он прекрасно знает, / что важно поклонникам искусства / таким, как ты), Бог в судный день / может превратить тебя в слезы стыда, / читая наизусть стихотворения, которые бы ты / написал, будь твоя жизнь хорошей»<sup>744</sup>.

В эссе о Вальтере Беньямине в книге *«Люди в темные времена»* ее ссылка на цитату из Хайдеггера об общественном свете, который помрачает все, обретает особый исторический контекст; на этот раз это относится к состоянию немецко-еврейских отношений (которые в иные времена процветали в частных салонах, но вовсе не обеспечивали основы для общественных прав и свобод). К началу 30-х годов «общественный свет» привлек внимание к статусу парии евреев в Германии. Конечно, политические и исторические обстоятельства жизни Беньямина и Хайдеггера в темные времена несопоставимы: немецкого писателя-еврея, дважды беженца, покончившего жизнь самоубийством на францужско-испанской границе из страха принудительной депортации, едва ли можно поставить в один ряд с добровольно выбравшим жизнь на обочине общества королем немецкой философии, чей ранний нацистский идеализм потерпел сокрушительное фиаско и который как человек упивался жалостью к самому себе равно, как и превозносил себя как величайшего мыслителя. Арндт поэтически соединяет их, преподнося Хайдеггеру эссе о Беньямине в качестве щедрого подарка. И здесь можно обнаружить определенное творчески-некорректное прочтение, что, несомненно, объясняется самой природой этого подарка.

Арндт читает лекцию о Беньямине в период их новой нежной дружбы с Хайдеггером. В эту «осень их дружбы» они предельно откровенны друг с другом, их переписка наполнена поэтическими и философскими дискуссиями, и они больше не держат свою дружбу в тени, но не сходятся в интерпретации значения молчания (среди прочего и у Малларме).

Стихотворения в прозе Малларме, особенно *«Кризис стиха»*, отличаются радикально модернистским и амбивалентным синтаксисом, который нередко затушевывает причинно-следственную связь и играет в азартные игры<sup>745</sup>. Неуловимый и игривый, Малларме — это не какой-нибудь немецкий поэт-романтик; в своих работах он разрушает романтический миф в искусстве и в самой жизни<sup>746</sup>. Более того, он не говорит о «замалчивании истины» (общем интересе Арндт и Хайдеггера), а лишь о «молчаливом слове». В эссе *«Кризис стиха»* французский поэт ссылается на миф о Вавилонской башне, которая одновременно ознаменовала разрыв общности человеческого и божественного начал, а также художественное творчество, которое вливается в этот асимптотический разрыв — подобно пространству между тянущимися друг к другу пальцами Бога и Адама в расписном плафоне кисти Микеланджело в Сикстинской капелле. (В сущности, в тексте Малларме слово истина, *la vérité*, само по себе разносится эхом и преломляет другие слова, такие как *verse*, *vers* [в направлении] и *verre* [стекло]. Истина находится не за пределами языка; скорее зерна истины содержатся — в воплощенном виде — в самих словах.)



Modernité — слово, заведомо неперебиваемое ни на русский, ни на немецкий, — играет здесь свою роль. Малларме не говорит о кризисе культуры в целом, хотя и разделяет декадентско ироничное отношение к буржуазной посредственности; занимающий его предмет — кризис стиха. По правде говоря, он чувствует себя как дома в парижской культуре эпохи модерна, характерной для своего времени, и обитает в урбанистической театральности подобно тому, как это делал Бодлер. Париж, столица XIX столетия, которую Беньямин кристаллизует в своем описании, является родным городом Малларме. В отличие от немецких поэтов-романтиков Малларме вовсе не является антимодернистом. Он — поэт модерна во всех его модальностях — от высоколобного искусства до моды, от «Кризиса стиха» до дамского издания о моде «*La Dernière mode*» (не хайдеггеровский, но вполне бенъяминовский проект). Его ландшафт совсем не похож на ницшеанские или хайдеггеровские вершины гор. Как и Бодлер, Малларме выразил искусственность красоты модерна: его очаровывают цветочные лепестки идеи поэтики модерна, но ее «ни в одном нет букете»[747](#).

Более того, в синтаксическом сальто-мортале «Кризиса стиха», осуществляющем модернистское поэтическое самоубийство (и, быть может, оберегающем самого автора от этого чудовищного искушения), Малларме не перестает улыбаться. Его личность — «голосовой инструмент, наталкивающийся на природу с улыбкой»[748](#), а юмор — часть его поэтической виртуозности[749](#). Юмор едва ли является сильной стороной Хайдеггера. Жак Деррида сформулировал это очень кратко: «У Хайдеггера почти не остается пространства для смеха»[750](#). Если принять на себя роль адвоката дьявола и перефразировать Арендт, то Беньямин, на мой взгляд, был куда ближе к логике французской поэзии модерна — к Малларме и Бодлеру, нежели к Хайдеггеру или Марксу. Как ни парадоксально, сближая Хайдеггера и Бенъямина — в своей любящей и противоречивой манере, — Арендт упустила в урбанистических текстах Бенъямина, а также у Малларме и Бодлера размышления о модерне, которые очень близки к ее собственным мыслям о публичной свободе как о перформансе на модернистской сцене.

## «СПОСОБНОСТЬ СУЖДЕНИЯ — ТРУДНАЯ ВЕЩЬ»

Кажется, было бы преувеличением говорить о том, что романтические пейзажи никак не затронули Арендт. В ее более поздних текстах между Бенъямином и Хайдеггером появляется поразительная взаимосвязанность — через еще одно природное явление — образ бури. Бури бушуют во многих произведениях Арендт: гроза[751](#) является метафорой жизни Рахель, буря в пустыне означает тоталитарные движения, которые разрушают все границы и ареалы публичной сферы. Буря Бенъямина — это буря истории, которая трактуется в радикально мессианском ключе.

В радиопередаче 1969 года, посвященной восьмидесятилетию юбилею Хайдеггера, Арендт говорила о бурях философского мышления. Она объясняет, что для Хайдеггера мышление не является транзитивным[752](#) или целенаправленным. «Хайдеггер никогда не мыслит о чем-то; он мыслит *что-то*». Его мышление «служит скорее раскрытию какого-либо измерения, нежели некоей цели»[753](#). При таком мышлении тропы, идущие через лес, не приводят к месту назначения, расположенному за пределами леса, но внезапно обнаруживаешь, что «попал на неторную тропу». Так, философ обретает свое «удивление как местожительство», которое «лежит, если говорить метафорически, в стороне от жилищ людей, и, хотя и в этом месте происходят

бурные события, все же эти бури на градус метафоричнее, чем бури времени; в сравнении с другими местами мира, местами, где протекает человеческая жизнь, местожителство мышления оказывается „местом тишины“».

Сама Арендт говорит о двойственной перспективе с точки зрения восхищенного коллеги-философа и с точки зрения насмешливой «служанки-фракиянки». Она вспоминает историю Платона о мудреце Фалесе, который смотрел вверх на звезды и упал в колодец, и хорошенькой и остроумной служанке-фракиянке, которая насмехалась над тем, что «он, мол, желает знать то, что на небе, а того, что перед ним и под ногами, не замечает»<sup>754</sup>. Поскольку, как отмечает Арендт, книги создаются вовсе не сельскими девушками, служанке-фракиянке, любящей посмеяться, пришлось услышать от самого Гегеля, что она попросту лишена чувства возвышенных сущностей. Философы даже не знают, что им делать со смехом или «отрадной существенностью» повседневной жизни.

А также философы не должны принимать на себя роли королей в мире политики, потому что в политике от Платона до Хайдеггера они попадают под очарование тиранов и фюреров из-за некой «*déformation professionnelle*»<sup>755</sup>: склонность к тираническому началу обнаруживается у всех великих мыслителей<sup>756</sup>. В тексте этого радиообращения, хранящегося в документах Арендт, дается образ другой бури, другого «мы» и еще одна цитата о тишине<sup>757</sup>, которая читается как секретное закодированное сообщение Хайдеггеру: «Дай тишины мне вкусить в твоих полноводных глубинах»<sup>758</sup>. Этот текст выглядит словно послание в бутылке для читателей из другой эпохи: «Пусть те, кто придут после нас, вспоминая наше столетие и его людей и стремясь сохранить им верность, не забывают и опустошающие песчаные бури, которые всех нас, каждого по-своему, повсюду преследовали и в которых тем не менее было возможно такое явление — этот человек со своим творчеством».

Эти «опустошающие песчаные бури» напоминают образ «Ангела истории» Вальтера Беньямина, текст, который Арендт взяла с собой, отправляясь в американское изгнание: «Со стороны Рая идет буря. Она запутывается в его крыльях, и она столь сильна, что Ангел уже не может сложить своих крыльев. И эта буря неудержимо гонит его в сторону будущего, к которому он повернут своей спиной, в то время как гора развалин перед ним все возрастает и достигает самого неба. То, что мы называем прогрессом, и есть эта буря»<sup>759</sup>. Арендт сравнивает ангела истории с фланером, спина которого обращена к толпе, когда он движется вперед и сметается ею. И он обречен быть унесенным назад — навстречу будущему — ветром бури прогресса<sup>760</sup>. Повторюсь, я полагаю, что подлинный фланер — не арендтовский, а бодлеровский — не отворачивается от толпы: толпа — это его сцена, его пространство в извечно-мимолетном настоящем, а не в будущем. Толпа парижских городских прохожих, которой так наслаждается фланер, — не то же самое, что тоскливая тоталитарная кучка людей в темные времена. Бодлеровский модерн — в большей мере эстетический, урбанистический и даже «комфортный» — в сравнении с обезличенным интернациональным модернизмом, сформировавшимся после Второй мировой войны. Фланер Беньямина «травмофилический», пристрастный к тактильному электричеству парижской толпы, ностальгирующий по устаревшей версии урбанистического модерна. В отличие от других немецких мыслителей, во всем их многообразии, таких как Адорно и Хайдеггер, Беньямин так и не приходит к обобщению опыта модерна и не попадает в антимодернистскую ловушку. В конце концов *между* Хайдеггером и Беньямином обрушится еще одна буря,



разделяющая их. Они стоят как две стороны парадокса критики модерна: один из них искал стойкости Парменида, другой же — кристаллизации истории.

Многие ценители и исследователи творчества Арендт задаются вопросом, говорила ли она когда-либо недвусмысленно и прямо о нацистских связях Хайдеггера в 1930-х годах. Вынесла ли в конечном итоге философ суждения Арендт на свой собственный суд нацистское прошлое Хайдеггера? Не стала ли ее преданность своей первой любви своеобразным препятствием, или, напротив, именно она и дала ей понимание свободы и суждения?

В то время как Арендт интеллектуально отреклась от *la grande passion*<sup>761</sup>, — эта страсть продолжала бурлить во всем корпусе ее текстов — как приключение длиною в жизнь, которое заставляло ее отклоняться от центральной роли в повествовании, становиться сложнее, умолкать и вдохновляться. Хайдеггер ни в коем случае не оставался для нее «одним»; ее жизнь была щедро наполнена любовью, дружбой и диаспорическими взаимоотношениями с различными мужчинами и женщинами. И все же диалог с ним продолжался до самого конца ее жизни. Если в начале их взаимоотношений он проецировал на нее идеальный образ любимой ученицы, в конце концов она внутренне приняла его как своего (сократовского?) демона, с которым она состояла в нескончаемом монологе, который, меняясь, принимал разнообразные формы: от разочарования до нежности, от раздражения до восхищения, от преданности до забавной дружбы, от абсолютной близости до комфортной отдаленности. Пылкое мышление функционирует посредством двойного остранения: эмоциональная преданность подрывает интеллектуальные императивы, а необходимость суждения остраняет привязанность. Кривая линия любви и асимптота свободы, беспрецедентный избыток суждения и воображения, накладывались друг на друга, но так и не совпадали. Потому что тропы любви и ее многочисленных метаморфоз непредсказуемы и не дают полного контроля над случаем. Сокровенный ландшафт возлюбленных и его метафоры в философии Арендт функционируют подобно сувенирам и найденным объектам. Она стала археологом их любви, которая постоянно перекапывала различные участки их сокровенного ландшафта, исследуя или даже подрывая их контекст. «Мудрость — добродетель старости, — писала Арендт в своем эссе об Исаке Динесене<sup>762</sup>, — и приходит она, судя по всему, только к тем, кто в молодости не был ни мудр, ни рассудителен»<sup>763</sup>. Мудрость любви (если она в принципе существует) — это мудрость безрассудных, которым удастся пережить опьяняющее рабство и освобождение страсти и превратить свой сокровенный ландшафт в пространство свободы. Порой это может продолжаться и целых сорок лет.

В один из романтических моментов своей жизни, после встречи с Арендт во Фрайбурге в 1950 году, Хайдеггер отправлял ей свои послания, наполненные романтическими тире: «Такую кротость не встретишь ни в каком другом рассказе об истории любви, такую мощь — ни в какой мягкой незабвенности»<sup>764</sup> и два месяца спустя: «Милая— Ханна *Подлинное* „И“ между „Ясперс и Хайдеггер“ — это только ты. Как прекрасно *быть* „И“. Но это таинство божества. Оно совершается *до* всякой коммуникации. Оно звучит низким звуком „U“ в „DU“»<sup>765</sup>.

Арендт не довольствовалась тем, чтобы просто быть «И» — несмотря на то, что в данном случае это союз двух великих мыслителей. В своих произведениях она расширяла сокровенное пространство возлюбленных — стену и ландшафт — между и за пределами связей Ясперса и Хайдеггера, исчисляя свою формулу триангуляции и храня верность — как дома, так и за границей. Для нее самым

интересным промежуточным пространством было светящееся пространство открытости миру, с его теневой архитектурой. Напряжение, скрытое в «между» и «за пределами», является основой ее собственной теории воображения и суждения, которую ей так и не удалось развить в полном объеме.

Суждение Арендт о Хайдеггере также оказалось процессом длиною в жизнь, который остался неоконченным и оборвался так же, как и начался, — в поэтической, а не в политической плоскости. Она задавала ему фундаментальные вопросы, которые не оставляли ее в послевоенный период: один был о суждении, а другой о «замалчивании истины». В их последнем обмене письмами — перед самой своей смертью в декабре 1975 года — Арендт сообщает Хайдеггеру, что работает над книгой о суждении, но сомневается, «закончит ли до октября». В заключительной части своей *«Жизни ума»* Арендт надеялась примириться с эстетикой — не в качестве кратчайшего пути к бытию, но в качестве пути к суждению посредством здравого смысла и воображения — через игру индивидуального и всеобщего. Суждение стало бы пробным мостиком между этикой и эстетикой, действием и мышлением<sup>766</sup>. Том, посвященный суждению, из-за ее смерти так и остался незавершенным, но остались два эпиграфа. Суждение — это процесс, состоящий из переговоров, отступлений в сторону, взвешивания и создания противовесов, действий, размышлений, изложения аргументов и эмоций — в едином контрапункте. Каков был бы окончательный выбор Арендт? Он так и не прозвучал — из-за ее безвременного ухода из жизни, — но это лишь часть правды. Арендт разворачивает перед нами сам процесс и всю трудность суждения и достижения баланса между публичной и частной речью, но она так и не выносит окончательный вердикт. Предпоследняя строчка Хайдеггера к Арендт в его последнем письме к ней гласит: «Обо всем остальном при встрече, вот только способность суждения — трудная вещь». Что бы она на это ответила — нам знать не суждено.





**Рис. 11.** Светлана Бойм. Шахматная доска, сочетающая в себе ход коня Виктора Шкловского (рис. 2 на с. 32) и анаморфный фрагмент фотографии сотрудников НКВД, выходящих из тюрьмы на Лубянке

## ГЛАВА ПЯТАЯ. ДИССИДЕНТСТВО, ОСТРАНЕНИЕ И РУИНЫ УТОПИИ

Бытие определяет сознание, а совесть остается неустроенной<sup>767</sup>.

Виктор Шкловский, 1926

### ДИССИДЕНТСТВО ВО МНОЖЕСТВЕННОМ ЧИСЛЕ

В самом начале ХХI столетия мы все еще продолжали жить в тени последнего *fin de siècle*<sup>768</sup> и его череды финалов. Нас захлестнули «конец искусства», «конец истории», «конец книги», равно как и (увы, не в полной мере выдуманные) предчувствия грядущих катастроф. В отличие от века нынешнего предыдущий начался с эйфории новизны, которая привела к ряду социальных и художественных революций. Для Арендт сама идея свободы основана на способности начинать заново, ставить под сомнение рутинизацию и автоматизацию жизни в эпоху модерна; только это начало идет с предупреждающим знаком, напоминающим про пыл революционного разрушения, который способен превратить абсолютную свободу в новую форму абсолютного деспотизма, если перефразировать слова одного из персонажей-революционеров у Достоевского<sup>769</sup>. В эстетике концепция остранения Виктора Шкловского была аналогичной теорией нового начала, в которой революционное искусство стало искусством инакомыслия, а художественная практика превратилась в экстремальное житнетворчество. «Начало» — это не прогресс или новый миф о происхождении, а потенциальная возможность непредсказуемого и творческого обновления образа — непредвиденного пространства публичной архитектуры. Воображаемый диалог между Арендт и Шкловским объединяет их теории нового начала, остранения и общественной жизни и дает представление о потенциальных возможностях культурного и политического обновления в ХХI столетии.

История революций в ХХ веке — это сад расходящихся тропок. Некоторые из них привели к авторитаризму правого или левого толка; другие — на практике обернулись актами диссидентства, гражданского неповиновения или радикальной версией законопослушания, которое в ряде культурных контекстов превращается — ни больше, ни меньше — в настоящую диверсионную практику.

Диссидентство — вовсе не синоним деструкции. От Сократа до Иисуса Христа диссиденты создавали философские движения и новые верования<sup>770</sup>. Слово «Диссидент» буквально описывает кого-то, кто «сидит в стороне». Но как далеко? Быть «в стороне» не обязательно означает быть снаружи, на краю или в какой-либо свободной автономной зоне. Напротив, это может означать «быть сопричастным»<sup>771</sup>, быть значимым участником преобразования публичного пространства. Эксцентрик не убегает из системы, а вскрывает ее центр — самую суть, а порой, как отмечал Шкловский, изломанная дорога к новому началу следует за движением фигуры коня в шахматной игре, идущего боком — «третьим путем», который Арендт обнаружила в непредсказуемой диагонали свободы. Диссидентство и остранение — это два разных вида приключений, раскрывающих пределы допустимого и расширяющих границы общественной сферы. Русский писатель-диссидент Андрей Синявский (Абрам Терц), который

предстал перед судом за свое творчество в 1960-х годах и пережил тюремное заключение и ссылку, выступал в защиту ереси:

Если мы еретики, то ересей должно быть много. И в этом, мне представляется, ценность диссидентства, которое в идеале не зачаток новой церкви или нового, единого антисоветского государства, но плюралистическое общество, хотя бы на бумаге<sup>772</sup>.

Слово «еретик» — по своей этимологии — происходит от «делать выбор»<sup>773</sup>, а слово «ереси» относится к «школам мысли, философским сектам» без негативных коннотаций, которые возникали в эпоху раннего Средневековья часто среди представителей ранее преследуемых религий. Сами еретики нередко испытывали нетерпимость по отношению к другим еретикам. Плюрализм является наиболее радикальным аспектом в концепции диссидентства Синявского. Эти виды ересей во множественном числе ни противостоят религии или духовным вопросам, ни принадлежат к какому-либо виду ортодоксальных учений. Ересь остраняет ортодоксальное учение, с тем чтобы сохранить плюрализм духовных чаяний.

Ни в коем случае не упуская из виду культурные различия, необходимо составить единую карту межнационального пространства творческого и политического диссидентства и нонконформизма. Не судьба ему оставаться очередным пережитком «времен холодной войны», напротив — его следует перенести в контекст XXI столетия. Конечно, существует большое разнообразие форм диссидентства; даже в бывшем Советском Союзе он варьировался в диапазоне от монархизма и национализма до демократического и эстетического интернационализма с множеством оттенков-полутонов. Кроме того, следует различать те культуры, в которых плюрализм является частью национального самоопределения, и те, в которых национальная солидарность требует единства и веры, — равно как и демократические государства, где дискуссии и критика в отношении социальных и экономических систем, по крайней мере, допускаются (если не всегда приветствуются) и где практики инакомыслия подвергаются цензуре и вытесняются из политической сферы. Оптика диссидентства четко очерчивает границы вполне определенной общественной архитектуры, но вместе с тем ставит под сомнение архитектурную метафору универсального дискурса власти — будь то полная видимость паноптикума или крошечная тьма тайного подземелья, иные обитатели которого могут грезить о том, что «свободнее настоящей свободы».

С одной стороны, диссидентство является таким же обыденным явлением, как и институты, контролирующие культуру, несмотря на различия в публичном или кулуарном<sup>774</sup> характере выражения мнений и в степени терпимости к разнообразию. Выступая за разнообразие свобод, диссиденты нередко ставят под угрозу общинные связи, предлагая взамен более рефлексивные формы гражданской солидарности. Иными словами, диссидентство выявляет зоны разнообразия внутри каждой отдельно взятой культуры. Таким образом, не стоило бы ограничивать диссидентов очертаниями клаустрофобических границ, за пределы которых они стремились вырваться. С другой стороны, мы не можем исключить культурные и исторические различия, переводя их на единый язык мягкого западного эсперанто. Порой именно то, что выглядит как партикуляризм и эксцентричность, фактически выявляет внутренний плюрализм и неоднородность (западного) проекта прав человека. Диссиденты обнажают противоречия между гражданской и национальной солидарностью, между всеобщим и частным, визионерским и практичным, индивидуальной



эксцентричностью и свободами других. Поэтому причина, по которой я не хочу помещать свои истории о диссидентстве и ostraneniі в рамки одной культурной традиции, заключается в том, что каждый из диссидентов представлял угрозу для своего собственного национального сообщества и присущего ему официального патриотизма. Не то чтобы они не были патриотами, но *patria*<sup>775</sup> они зачастую понимали в более широком смысле.

Диссидентство и творческое ostraneniі, в том смысле, как их понимал Шкловский, — как обновление видения<sup>776</sup>, — расширяют и обновляют общественное и политическое пространство (которое больше не трактуется как вертикально выстроенная структура власти, а понимается как пространство *полиса*) посредством художественного и духовного воображения. Подобное явление имеет место тогда, когда художники начинают говорить на языках публичной сферы, пусть и посредством их ostraneniі, политики — обращаться к нравственному воображению, частные лица — проявлять гражданскую позицию, а также когда национальная культура — начинает взаимодействовать с соседями и чужаками. Рассматривая эту тематику, я буду различать ostraneniі *от* мира, которое в лучшем случае поощряет практику самоанализа и внутренней свободы, и ostraneniі *для* мира, которое имеет отношение к общественной жизни. Диссидентство и ostraneniі *для* мира требуют применения сократовского синтаксиса, а не авторитарной парадигмы. В лучшем случае диссидентство сочетает в себе форму перманентной революции с заботой о сохранении открытости миру. Этика диссидентства и ostraneniі состоит в том, чтобы «мыслить без перил», не путать слова и поступки, уважать свободу другого, действовать и выносить суждения — с тем, чтобы противостоять банальности зла. Вновь отмечу, что диссидентство не является синонимом деструкции. Его нередко называют «диверсионной» деятельностью, но более подходящим словом может служить — «универсальная»<sup>777</sup>. Этот вид диверсионной универсальности предполагает постоянное взаимодействие между совестью и сознанием, общественным и частным бытием, добросовестностью и воображением, культурной мимикрией и ее случайными нарушениями. Взаимоотношения между искусством и политикой не следует сводить к предсказуемой политизации искусства и эстетизации политики, — ни то ни другое не представляется удачным вариантом<sup>778</sup>. Быть может, гораздо сложнее помыслить эти взаимоотношения с точки зрения архитектуры свободы и стратегий диссидентства.

Однако так уж ли часто творческие и политические формы диссидентства оказываются не в ладах друг с другом? Какого рода памятник свободе и какая архитектура свободы возникает из практики ostraneniі и диссидентства в XX столетии и что мы должны делать с руинами, оставшимися стоять на их заброшенных строительных площадках?

## ПАМЯТНИКИ РЕВОЛЮЦИОННОМУ ОСТРАНЕНИЮ: ШКЛОВСКИЙ И ТАТЛИН

Если бы в 1920-х годах Ханна Арендт и Виктор Шкловский встретились в Берлине или Марбурге, то могли бы обнаружить, что их идеи ostraneniі и политики имеют много общего. Они были связаны не только с теорией и опытом любви и тоталитаризма, но и с концепцией непредсказуемой свободы.

И Арендт, и Шкловский экспериментировали с «бумажной архитектурой» свободы, которая сочетает в себе политическое и художественное воображение.

Далеко не так широко известен тот факт, что Шкловский, писатель-экспериментатор и один из отцов-основателей литературоведения и формального метода, создал словесный монумент первому советскому Памятнику Свободе — сооружению с короткой и бурной жизнью. В нем отражены собственные постреволюционные тревоги писателя и грезы о диссидентстве, как личном, так и политическом. В 1918 году в Петрограде памятник царю Александру III был укрыт картонным киоском со всевозможными лозунгами, посвященными свободе, искусству и революции<sup>779</sup>. Памятник Свободе был одним из тех временных экспериментальных монументов, которые служили примером ранней постреволюционной наглядной пропаганды — еще до гранитной мегаломании сталинского периода. Так Шкловский начинает свое повествование:

Не правду, нет. Не всю правду. Не четверть правды даже. Не смею говорить, чтобы не проснулась душа, я усыпил ее и покрыл книгой, чтобы она ничего не слыхала.

У Николаевского вокзала надгробная плита... Глиняная лошадь стоит, расставив ноги, стоит под глиняным задом глиняного городского. <...> Над ними деревянная будка «Памятник свободы» и четыре высоких мачты на углах. «Зефира трехсотого» предлагают мальчишки, а когда милиционеры с ружьями приходят, чтобы поймать их и отвезти в детоприемник и там спасти их душу, кричат мальчишки «стрема» и свистят профессионально... разбегаются... бегут к «Памятнику свободы».

Потом отсиживаются в этом странном месте — в пустоте под досками между царем и революцией<sup>780</sup>.

Судя по описанию Шкловского, памятник царю еще не разрушен, а памятник свободы еще не достроен. Двойственный политический *символ* превращается в живую и амбивалентную урбанистическую *локацию*, населенную, неожиданным образом, непокорными петроградскими беспризорниками. (Шкловский называет их «Петроградскими гаврошами», делая очевидную отсылку к Французской революции и ее фантазийным репрезентациям.) В этом описании памятник обретает интерьер; публичная локация становится потайным убежищем. Отождествляя свою точку зрения с опасной игрой детей улиц, которые прячутся «между царем и революцией», Шкловский ищет третий путь — транзитарную и игривую архитектуру свободы<sup>781</sup>. Он совершает двойное остранение, острадая при этом как царскую власть, так и освободительную теологию революции. Под «третьим путем» здесь подразумевается определенный пространственный и темпоральный парадокс. Памятник, застигнутый в момент исторического преобразования, воплощает в себе то, что Беньямин назвал «диалектикой в тупике». Первая советская статуя Свободы в один и тот же момент времени является руиной и строительной площадкой; она располагается в промежутке между прошлым и будущим, в котором сосуществуют и входят в противостояние различные версии российской истории.

Притча Шкловского о преображении исторических памятников служит странным оправданием неспособности понять или рассказать «всю правду» о ситуации в постреволюционной России. Амбивалентная история выдает ненадежность собственного политического положения писателя. Далеко не так широко известно, что Шкловский, основатель теории формализма, сделал



авантюрную, пусть и непродолжительную политическую карьеру, а часть своих ранних произведений написал, находясь на передовой в годы Первой мировой войны. Его любовь к поэзии и поэтике едва ли была чисто академической. Дважды тяжело раненный, с семнадцатью осколками шрапнели в теле, Шкловский декламировал авангардистскую поэзию Велимира Хлебникова непосредственно во время операции в военном госпитале, надеясь, видимо, что это может помочь остранисть или хотя бы элементарно отвлечь его от физической боли. Шкловский воспринял революционный дух, но, как позже прокомментирует один из его критиков, он «оставался политнеграмотным в вопросе революции»[782](#).

Или, быть может, он как раз проявил подлинную грамотность? Будучи сторонником Февральской революции 1917 года, он с самого начала не принял события октября 1917 года и штурм Зимнего дворца. Подобно многим художникам-авангардистам и критикам, Шкловский принадлежал к левым, не ассоциировавшим себя с большевиками. В 1918 году он вступил в Партию социалистов-революционеров, которая проголосовала против большевистского разгона Учредительного собрания — революционного парламента. Позже он стал членом антибольшевистского подполья (вместе с писателем Максимом Горьким, будущим культовым советским деятелем)[783](#). Шкловский был сторонником демократических свобод (как и Горький — в тот период), и во многих его послереволюционных автобиографических трудах дискурс общественной свободы присутствует между строк его текстов, нередко — в отсылках к Французской революции и теории общественного договора. Пользуясь несколько анахронистическим выражением, можно сказать, что это была его собственная версия «социализма с человеческим лицом». Под угрозой ареста и возможной казни Шкловский пересек закованный во льды Финский залив и в конечном итоге оказался в Берлине. Его книга литературных зарисовок под названием *«Ход коня»* была написана в Берлине, когда автор размышлял о том, должен ли он вернуться из изгнания обратно в Россию, где в заложниках осталась его супруга. Притча о *«Памятнике Свободе»* становится аллегорией революции и множества ее упущенных возможностей.

*«Памятник Свободе»* Шкловского является памятником его излюбленному приему — остранению. Он впервые ввел в обиход свой знаменитый неологизм остранение в раннем эссе *«Искусство как прием»*, — чтобы дать намек одновременно как на отстранение (сдвиг, *dépaysement*[784](#)), так и делание странного[785](#). Остранение открывает новое начало и преобразование способности видеть, вторя арендтовскому определению свободы как чуда бесконечной невероятности: с позиции Шкловского, изменение угла зрения и искусство делать вещи странными может стать противоядием от рутинизации и автоматизации жизни в эпоху модерна, которые ведут к массовой апатии и разочарованию: «Привычка пожирает работы, одежду, мебель, жену и страх перед войной»[786](#). Творческое остранение способно сделать жену более привлекательной, а страх перед войной — более реальным. Оно дает эффект строго противоположный анестезии: творческое пробуждение. Делая вещи странными, художник не просто выводит их из обыденного контекста в формат творческого пространства, он также получает возможность возвратить чувственность в саму жизнь, заново изобрести мир, заново его пережить. Именно остранение и делает творчество творческим[787](#), но, кроме того, оно же делает жизнь оживленной, иными словами, — стоящей того, чтобы ее проживать[788](#).

Не случайно Шкловский ссылается на замечание Аристотеля о том, что поэтический язык всегда в какой-то степени является иностранным языком. Иностранность здесь понимается в поэтическом и продуктивном качестве, — она скорее очаровывающая, нежели отчуждающая<sup>789</sup>. В этом отношении остранение — это универсальный пароль для творческих иммигрантов по всему свету. В отличие от V-эффекта<sup>790</sup> Бертольта Брехта (возможно, находившегося под влиянием Шкловского) оригинальная концепция Шкловского является недидактической; она базируется на удивлении, которым можно поделиться с другими, а не на авторском увещании. Теория остранения Шкловского была направлена против дискурса экономического детерминизма и утилитаризма, основанного на эффективности и полезных затратах. Прием остранения делает упор на сам процесс, а не на конечный продукт искусства, на замедление и отсрочку развязки, на когнитивную амбивалентность и игру. *Остранение* изначально было связано с театральным опытом. Шкловский зачитывал некоторые из своих ранних теоретических очерков в кафе «Бродячая собака», которое предоставляло несравненно более одухотворенную среду для литературных дискуссий, нежели та, что обреталась в стенах тогдашней академии<sup>791</sup>. Концепция остранения Шкловского близка к «парадоксу об актере» Дени Дидро<sup>792</sup>. Подобная парадоксальная модель театра остранения радикально отличается от вагнеровской концепции драмы как тотального произведения искусства, которая повлияла на создание массового пропагандистского искусства как в гитлеровской Германии, так и в сталинской России<sup>793</sup>. В своей рецензии 1920-х годов на деятельность театра Николая Евреинова<sup>794</sup> Шкловский высмеивал первые советские попытки создать зрелищные «тотальные произведения искусства» на основе опыта Октябрьской революции. За семь лет до знаменитого фильма Сергея Эйзенштейна «*Октябрь*» — Евреинов создал массовое действо под названием «*Взятие Зимнего дворца*», задействовав десять тысяч статистов, многие из которых позже путали свои театральные воспоминания и воспоминания (или их отсутствие) о реальном взятии Зимнего дворца. «Водевиль с громадным ответом»<sup>795</sup> — именно так Шкловский называл подобные попытки полного пересмотра истории. По его мнению, остранение — это упражнение в удивлении, в восприятии мира как вопроса, т. е. нечто прямо противоположное тотальному производству. Таким образом, остранение обнажает границы между искусством и жизнью, но вовсе не претендует на то, чтобы отменить или размыть их. Оно не допускает плавного перетекания жизни в искусство или тотальной эстетизации политики. Искусство остается содержательным лишь тогда, когда оно *неполностью* состоит на службе у реальной жизни или *realpolitik* и когда сохраняются его странность и самобытность. Таким образом, прием остранения может как *задавать* самостоятельность искусства, так и *не поддаваться*<sup>796</sup> ей<sup>797</sup>.

Остранение, в трактовке Шкловского, отличается от гегелевских и марксистских представлений об отчуждении<sup>798</sup>. Не предполагается, что от художественного остранения нужно исцелять путем воссоединения, синтеза или принадлежности. В отличие от марксистского представления о свободе, заключающегося в преодолении отчуждения, остранение у Шкловского само по себе является формой ограниченной свободы, которая находится под угрозой со стороны всевозможных видов телеологии модерна, исторического детерминизма и утопических представлений о будущем. Именно в этом смысле



послереволюционные практики остранения в жизни и в искусстве начинают формировать практики диссидентства.

Эстетическая практика остранения отнюдь не тождественна банальному воспроизведению художественной формы или убеждающего нарратива, — что нередко применялось государством и даже тайной полицией<sup>799</sup>. Остранять означает задаваться вопросом о том, как создаются мифические нарративы, обнажать приемы и давать новую архитектуру и геометрию видения. Шкловский был очарован модернистской наукой — в диапазоне от теории относительности Эйнштейна до неевклидовой геометрии Николая Лобачевского. В 1920-х годах Шкловский разработал собственную концепцию параллелизма. По определению Набокова: «Если параллельные линии не встречаются, то не потому, что встретиться они не могут, а потому, что у них есть другие заботы»<sup>800</sup>.

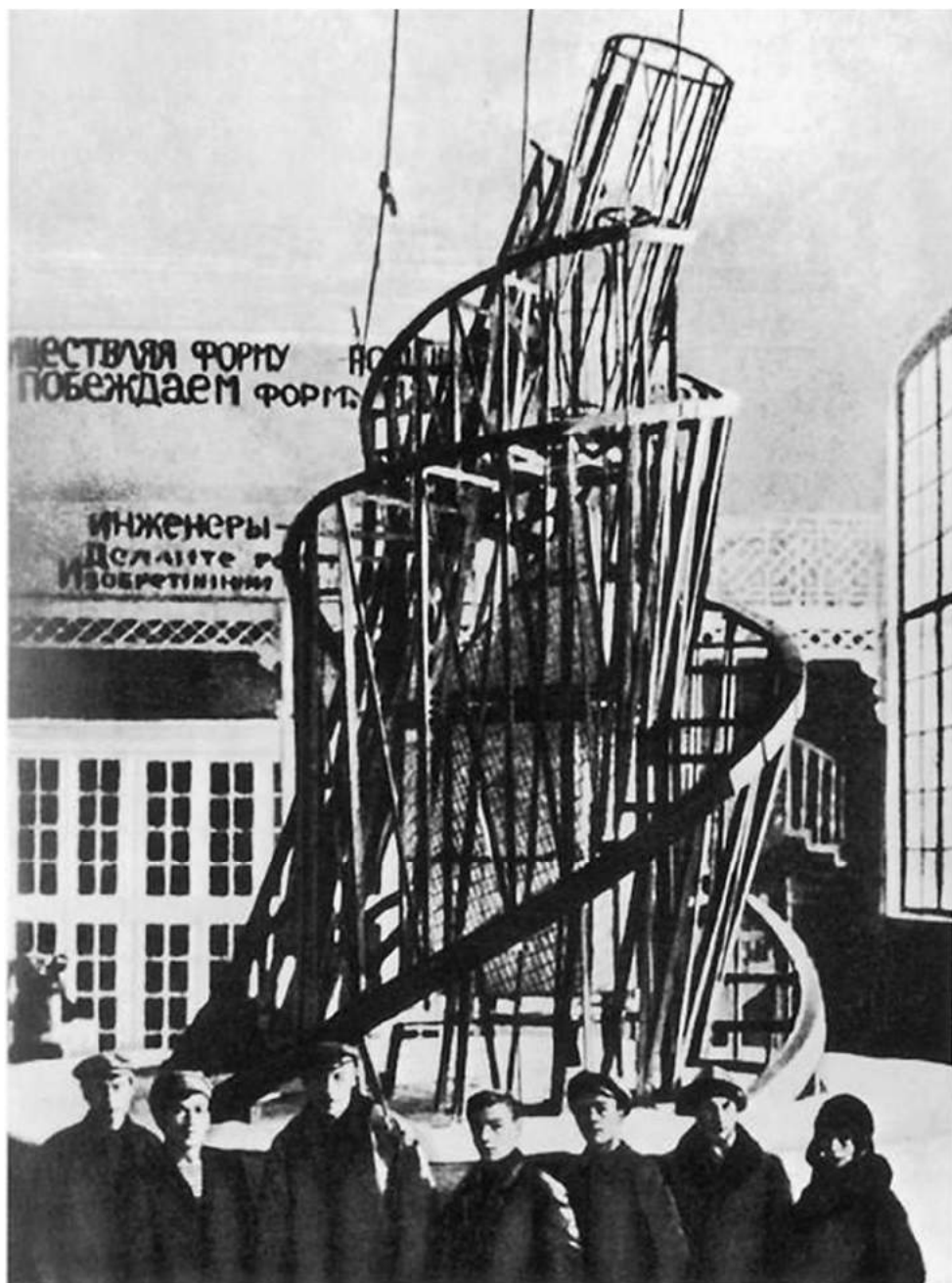
Параллелизм Шкловского балансирует между иронией, сравнением и аллегорией, и все они представляют собой риторические фигуры, основанные на двойственности, двусмысленности или иносказании<sup>801</sup>. В качестве описания этого приема Шкловский использует змеевидную диагональ хода коня по клетчатой поверхности шахматной доски:

Я пишу об условности искусства. Вторая причина в том, что конь не свободен, — он ходит вбок потому, что прямая дорога ему запрещена. В России все так противоречиво, что мы все стали остроумны не по своей воле и желанию. <...>

Наша изломанная дорога — дорога смелых, но что нам делать, когда у нас по два глаза и видим мы больше честных пешек и по должности одноверных королей<sup>802</sup>.

Шахматная фигура коня в данном случае иллюстрирует парадокс художественной игры; привычная «несвобода искусства» обеспечивает определенный потенциал высвобождения мышления и суждения<sup>803</sup>.

Шкловский, отличившийся храбростью на фронте (и даже награжденный за это медалью), в данном случае дает весьма эксцентричное определение смелости. Изломанный ход коня — это дорога смелых, которая открывает для исследования пространство за пределами ходов «честных пешек» и «по должности одноверных королей». Одним из любимых архитектурных монументов Шкловского был *Памятник Третьему Интернационалу* (1919–1925) Владимира Татлина, также известный как *Памятник Освобожденному Человечеству* (рис. 12). Памятник так и не был построен, Шкловский же первым признал мощь его революционного остранения. В определенном смысле история этого проекта является примером непредсказуемой архитектуры свободы, которая не поддается авторскому замыслу самого автора. Целью Татлина было создать радикально антимонументальный монумент. Башня Татлина, принимая на себя роль манифеста архитектурной революции, бросала вызов одновременно «буржуазной» Эйфелевой башне и статуе Свободы. Эта башня из металла и стекла состояла из трех вращающихся стеклянных объемов: куба, пирамиды и цилиндра. Куб должен был вместить Совет народных комиссаров (Совнарком) и вращаться со скоростью один оборот в год; пирамида, предназначенная для исполнительных и административных комитетов Третьего интернационала, будет совершать вращение со скоростью один раз в месяц; а цилиндр — центр информации и пропаганды — будет совершать один оборот<sup>804</sup> в день. Радиоволны дотянут Башню до неба, а печатные мастерские на третьем этаже будут проецировать лозунг дня прямо на облака.



**Рис. 12.** Макет башни Владимира Татлина в Мозаичной мастерской бывшей Академии художеств, Петроград. 1920. Татлин — третий слева

Башня воплотила в себе множество эксплицитных и имплицитных значений слова «революция», слова, которое пришло из научного дискурса и первоначальным значением которого являлось *повторение, вращение*. Только в XVII столетии оно стало обозначать свою полную противоположность: прорыв, неповторимое событие. История Башни является отражением амбивалентных взаимоотношений между искусством и наукой, переворотом и повторением<sup>805</sup>. Заключение в геометрию спирали, излюбленной марксистско-гегелевской формы, Башня была увенчана бескомпромиссной дырой на вершине, что предполагало не завершенность, а не синтез. Фактически, башня ознаменовала кратковременное существование утопии перманентной художественной революции. Татлин был одним из ее вождей. Он провозгласил, что Революция началась не в 1917-м, а в 1914 году с художественных преобразований; политические революции лишь следовали по стопам художественной, по большей части, — неверно.

Современник Татлина, широко известный теоретик конструктивизма Николай Пунин, охарактеризовал памятник как антируину *par excellence*. По его мнению, революционная архитектура Татлина обратила в пепел классическую традицию эпохи Возрождения: «Ренессанс сгорел, но только теперь очищается пожарище Европы»<sup>806</sup>. Своим замыслом башня Татлина саботировала идеальную вертикальность Эйфелевой башни, что достигалось выбором формы спирали и ее односторонним наклоном. Но, к сожалению, памятнику так и не удалось полностью освободиться от очарования развалин. Пытаясь стать анти-Эйфелевой башней, проект стал напоминать Пизанскую башню или даже Вавилонскую башню. Эль Лисицкий похвалил башню Татлина за синтез технического и художественного начал, старых и новых форм: «Здесь практически



воссоздана — в новом материале, для нового содержания — древняя конструктивная форма, которую мы можем увидеть, например, в пирамиде Саргона в Хорсабаде»[807](#). Монумент Саргона считался образцом, вдохновившим создателей Вавилонской башни, которая сама была незавершенной утопией, превратившейся в мифическую руину. Более того, в случае с Вавилонской башней история про архитектурную утопию и ее разрушение отражена в неразрывно связанной с ней притче о языке. Напомним, что Вавилонская башня строилась для того, чтобы обеспечить идеальное общение с Богом. Ее крушение обеспечило выживание искусства. С тех пор каждый из тех, кто возводил башни, мечтал дотянуться до небес, и, конечно же, этот жест навеки остается асимптотическим.

Тем не менее каждая из функциональных модернистских башен вызывает воспоминания о том самом мифическом нарушении искомой коммуникации. Поэтическое чествование Роланом Бартом бесполезности Эйфелевой башни может быть с легкостью адресовано и ее советскому конкуренту[808](#). Значительная часть визионерской архитектуры, по мнению Барта, воплощает укорененную двойственную динамику: это всегда «мечта и функция, выражение утопии и инструмент удобства». По Барту, Эйфелева башня была «открытым» мемориалом, в котором ничего не было, но с ее вершины можно было увидеть мир[809](#). Она стала оптическим прибором для обозрения модерна. Башня Татлина играла аналогичную роль обсерватории для палимпсеста революционных панорам, которые включали руины и стройплощадки.

В отличие от Эйфелевой башня Татлина так никогда и не была построена. Невозможность ее реализации была связана не только с инженерными трудностями и опасениями по поводу осуществимости проекта. Башня одновременно отстала от своего времени и опередила его, войдя в столкновение с архитектурными тенденциями советского режима. Ее макет выставлялся и использовался во время парадов, посвященных Октябрьской революции, поэтому она существовала только в качестве незавершенной сценической декорации, элемента официального уличного театра, — не в гигантском, а во вполне человеческом масштабе, — в роли доказательства революционной скоропостижности.

Башня Татлина была «переведена» на западные языки в весьма вавилонской манере: многое было утрачено при переводе. В 1920 году статьи о башне появились в мюнхенском художественном журнале «Der Ararat» и привлекли внимание новых дадаистов. «Искусство Мертво, — провозгласили Дадаисты, — Да здравствует Машинное Искусство Татлина!»[810](#) И все же, в определенном смысле, празднование дадаистами смерти искусства через казнь посредством спиральной гильотины Татлина было культурным актом неправильного толкования и типично западного заблуждения по поводу русского авангарда. Татлин отнюдь не был сторонником художественного самоубийства с помощью машины, особенно в период Революции, когда «смерть искусства» была не просто метафорой. Вместо этого Татлин выступал против «тирании форм, созданных технологией без участия художников»[811](#). Татлин решил свою задачу, не имея каких-либо специальных технических знаний в сфере строительства и без надлежащих архитектурных чертежей. Собственные лозунги Татлина «Искусство в жизнь!» и «Искусство в технику!» не предлагали ни поставить искусство на службу жизни или технике, ни поставить жизнь на службу политической или социальной революции. Скорее, они предлагают революционизировать технологии и общество, открывая горизонты воображения

и выходя за рамки механистических трафаретов<sup>812</sup>. В данном случае два значения *τέχνη* — техника в искусстве и она же в сфере технологии производства — непрерывно конкурируют друг с другом: искусство остраниет технологию, а новая технология служит вдохновением для художественных экспериментов.

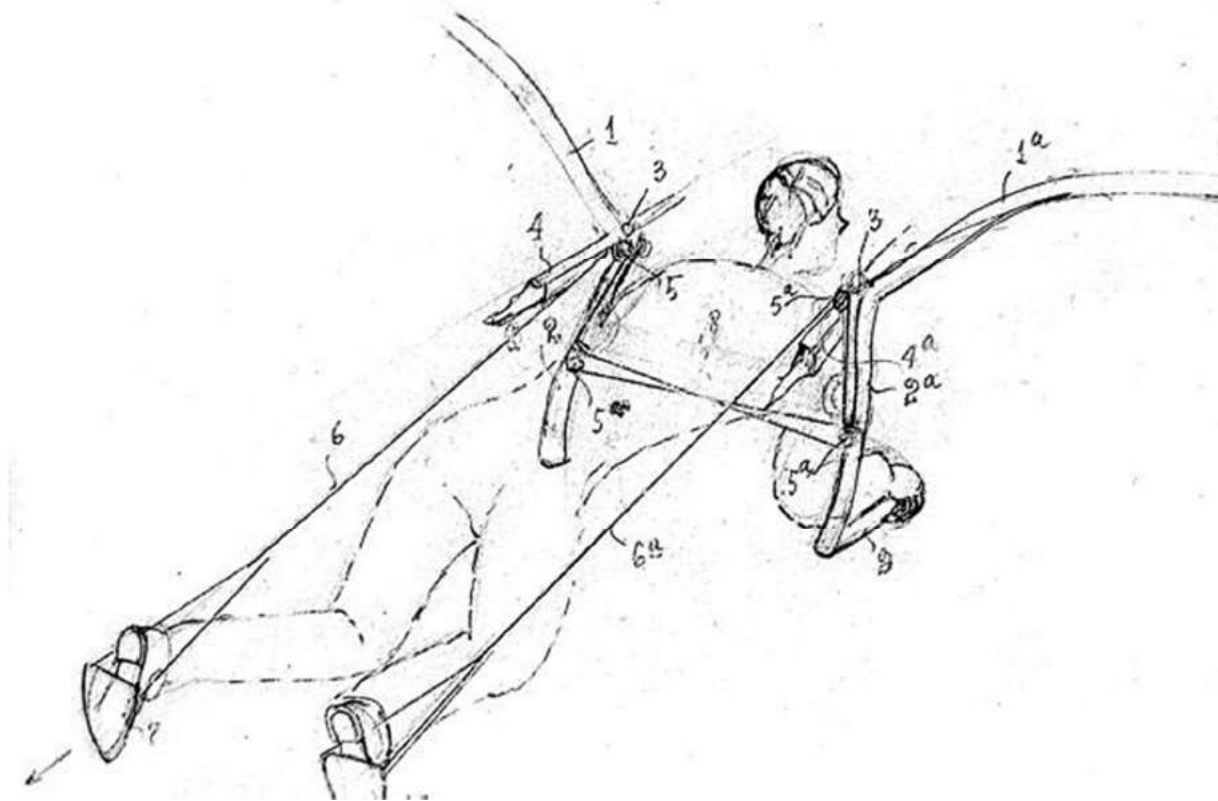
Таким образом, башня Татлина — не ошибка, а, наоборот, образец конструктивистской архитектуры. Архитектура представлялась архиискусством, каркасом для мировоззрения и фундаментом футуристических мечтаний. Это сделало ее в одно и то же время больше и меньше архитектуры в смысле принадлежности к антропогенной среде. Революционная архитектура обеспечила сценографию для будущих экспериментов и воплотила в себе аллегории Революции. Самыми интересными примерами экспериментальной архитектуры были вовсе не построенные в натуре памятники, а скорее выдуманные пространства или непреднамеренные памятники<sup>813</sup>. Башня Татлина возникла как фрагмент театральной декорации и незавершенный образец бумажной архитектуры — утопическая конструкция из строительных лесов, напоминающих руины будущего, авангардный монумент, который вдохновил архитектуру инакомыслия.

С самого момента возникновения Башня Татлина породила своего двойника — дискурсивный памятник, почти такой же выдающийся, как и его архитектурный оригинал. Шкловский был одним из немногих современников, которые оценили необычную архитектуру башни. Ее темпоральные векторы были направлены одновременно как в прошлое, так и в будущее — в век, называемый «со времени Овидия „железным“ и в „век подъемных кранов, прекрасных, как самый мудрый марсианин“»<sup>814</sup>. Таким образом, подъемные краны, мудрые марсиане и поэт-изгнанник Овидий совместно принимали участие в возведении башни. Как ни парадоксально, но, описывая значение и функции башни, Шкловский говорит о поэзии, а не о технологии: «Слово в поэзии не только слово, оно тянет за собой десятки и тысячи ассоциаций. Произведение [Татлина] пронизано ими, как петербургский воздух в вьюгу снегом»<sup>815</sup>. Шкловский заканчивает свое эссе, обнажая нетрадиционные материалы башни: «Памятник сделан из железа, стекла и революции»<sup>816</sup>. Воздух Революции действует как нематериальное связующее, скрепляющее проект. В конце концов, Памятник Освобожденному Человечеству стал памятником хрупкой поэтической функции, которая не поддалась революционной целеустремленности. Этот сюжет подчеркивает важное различие между *художественной техникой*, которая обнажает свой образ действия и дает новое видение, стимулируя креативное сознание, и *спецэффектом*, реализуемым при помощи технологии, которая зачастую мистифицирует средства производства и стоящую за ней идеологию. Архитектурные и технологические проекты Татлина относятся к области приключения, а не функционализма<sup>817</sup>.

Даже после своего проекта башни он продолжал рассматривать вопрос техники как «третий путь между искусством и технологией». В наиболее радикальной форме это демонстрирует его проект «Летатлин» (неологизм, в котором соединяются русский глагол «летать» и фамилия автора) конца 1920-х — начала 1930-х годов (рис. 13). Если Башня представляла собой мечту о совершенном коллективе Третьего интернационала, то Летатлин являлся индивидуальным летательным аппаратом. Будучи биоморфной конструкцией, он одновременно напоминал летающий велосипед à la Дюшан<sup>818</sup> и жар-птицу из русских сказок, обнаженную до костяка. Татлин успел немного поработать на



советскую авиационную промышленность, где посчитали, что он сумеет создать идеальный самолет-шпион; вместо этого Татлин сделал средство передвижения для запоздалого авангардного Икара, который не мог летать — по крайней мере, не в буквальном смысле<sup>819</sup>.



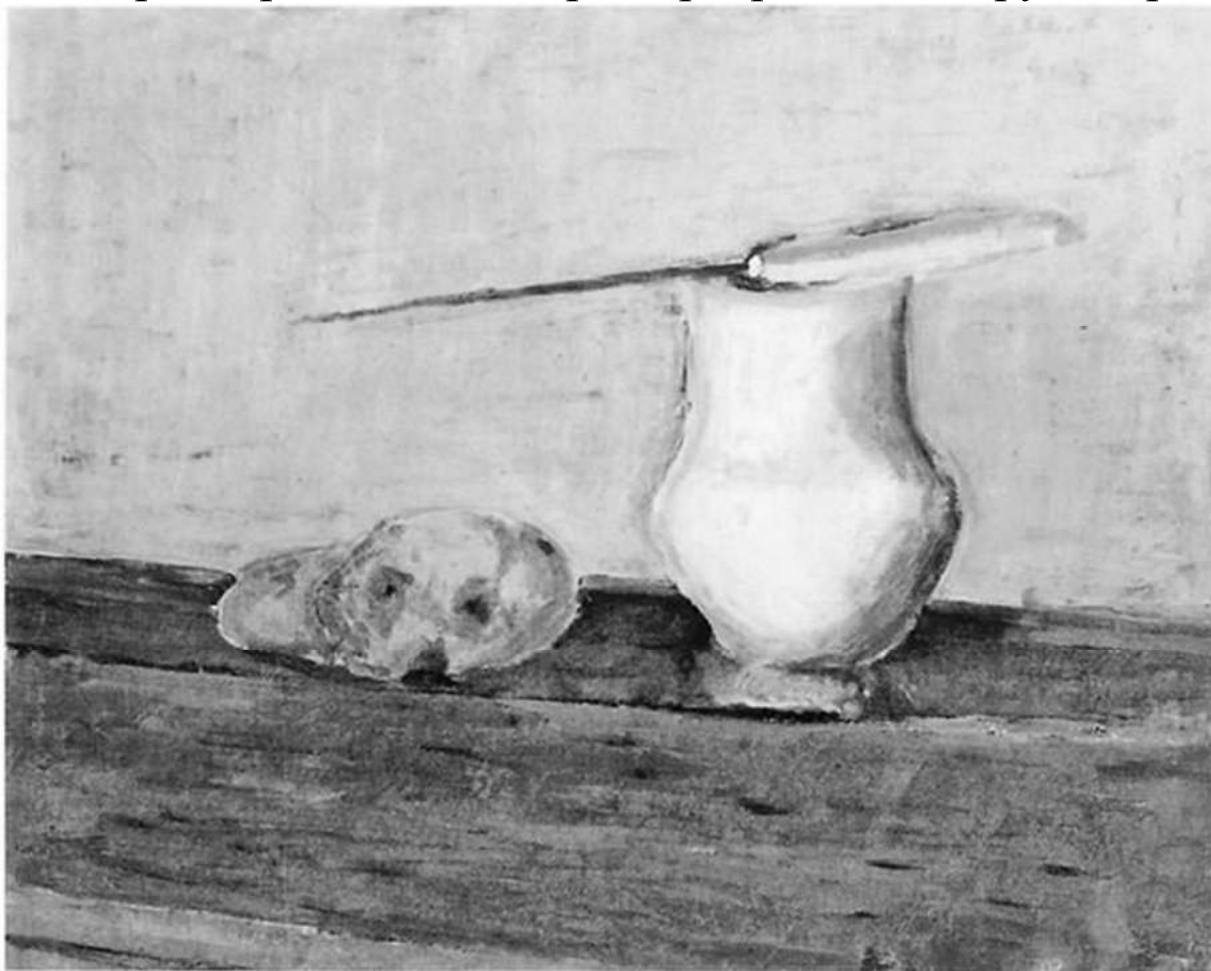
**Рис. 13.** Рисунок Владимира Татлина к проекту *Летатлин*. 1929–1932

Летатлин и Башня принадлежат к принципиально альтернативной истории технологий, волшебной технологии, основанной на обаянии не в меньшей степени, чем на исчислении, связанной как с домодернистскими мифами, так и с наукой эпохи модерна. И все же они не столь далеки от истории советской космонавтики; в освоении космоса наука смыкалась с научной фантастикой, а идеология порой начинала звучать подобно поэзии. Башня напоминает руины мифической космической станции, с которой летатлины могли бы взмывать в небеса.

Творческая биография Татлина в период с середины 1920-х до середины 1930-х годов полна противоречий, которые отражают эпоху. Он спроектировал гроб российского поэта-революционера Владимира Маяковского, который свел счеты с жизнью в 1930 году. В 1934 году советская тайная полиция (ОГПУ, предшественник НКВД, а затем и КГБ) пригласила его вместе с другими художниками и писателями освещать ход строительства Беломорского канала, одного из первых мест приложения сталинского подневольного труда. (Виктор Шкловский, брат которого был арестован и сослан именно туда, также входил в состав этой делегации.) Однако подобные попытки сотрудничества с режимом едва ли окупились<sup>820</sup>. На официальной выставке «Художники РСФСР»<sup>821</sup> (1933) работы Татлина были размещены в небольшом зале, посвященном «Формалистским перегибам» (эта экспозиция — успешная предшественница «Выставки дегенеративного искусства» в Германии). Советские критики объявили, что работы Татлина продемонстрировали «естественную смерть формальных экспериментов в искусстве», и объявили, что Татлин «не художник».

Что делают художники, когда они переживают собственную культурную ценность? В случае Советского Союза мы очень мало знаем о произведениях, относящихся к позднему периоду творчества основателей визуального авангарда, в том числе кинорежиссера Дзиги Вертова и Татлина, которые скончались в 1954 и 1953 годах соответственно. Что может создать художник-авангардист после своей официально объявленной смерти?

Корпус «postmortem»<sup>822</sup> произведений Татлина состоит — буквально — из *nature morte*-ов<sup>823</sup> и из пустынных выдержанных в коричневой и серой гамме сельских пейзажей, на задниках соцреалистических театральных постановок (рис. 14–15). На мой взгляд, запоздалое безвременье натюрмортов и пейзажей Татлина косвенно сообщает о времени их создания — эпохе чисток и войны. Будучи фигуративными, эти работы едва ли отражают оптимистический тон искусства соцреализма, предлагая вместо этого иную экзистенциальную перспективу. *Nature morte* — один из старейших жанров мировой живописи, переживший как исторические катаклизмы, так и художественные и социальные революции. Натюрморты являются напоминанием о нереволюционных ритмах повседневной жизни. Они хранят сны о доме, прирученной природе и о стародавних художественных традициях. Натюрморты Татлина выглядят как *memento mori*<sup>824</sup>, подчеркивая хрупкость даже весьма непритязательной с виду домашней жизни<sup>825</sup>. Между неисторическими натюрмортами и датами на лаконичных подписях к картинам существует тонкое противоречие: 1937, 1948–1950 годы — годы Большого террора до и после Второй мировой войны. Более того, чем ближе мы смотрим на натюрморты Татлина, тем больше они кажутся упражнениями в двойном видении, но не в общепринятом смысле политической двусмысленности. Скорее существует напряжение между фигуративными цветами и абстрактным фоном. На переднем плане — разреженные постановки, а на заднем плане — пастозно закрашенные плоскости, из которых некогда возникли контррельефы. Эти неброские<sup>826</sup> и анахронистические сценические декорации были брошены биоморфными революционными Икарами. Поздние произведения Татлина напоминают опустошенные «природные декорации», в которых проекты авангарда превратились в руины революции.



**Рис. 14.** Владимир Татлин. Белый кувшин и картофель. 1948–1950





**Рис. 15.** Владимир Татлин. Цветной эскиз декорации к спектаклю «Чаша радости». 1949–1950



**Рис. 16.** Светлана Бойм. Гибридная утопия: Летатлин с Бабочкой Набокова  
Так и не построенная в реальной городской среде, Башня стала художественным мифом XX столетия и источником вдохновения для неофициального искусства послевоенной эпохи, ностальгирующего по смелости революционного воображения, а не по Октябрьской революции как таковой (рис. 16).

## БЕЗРОДНЫЙ КОСМОПОЛИТИЗМ И ГРАЖДАНСКОЕ СОЗНАНИЕ

Странная история башни Татлина развивается параллельно с историей революционной теории остранения Шкловского. Еще в 1923 году Шкловский

заметил, что после Октябрьской революции русская жизнь практически превратилась в странное искусство, ставящее под угрозу все аспекты повседневного бытия<sup>827</sup>. Остранение само по себе оказалось экспроприированным Советским государством, которое присвоило себе авторство великолепного нового видения советской реальности, радикально остранившей обыденное восприятие и опыт рядовых граждан<sup>828</sup>. Следовательно, художникам предстояло совершить двойное остранение, чтобы вернуть контроль над своими собственными художественными и экзистенциальными приемами, или, пользуясь словами Ленина, чтобы «экспроприировать экспроприаторов»<sup>829</sup>. В письме 1926 года члену формалистского кружка Роману Якобсону Шкловский беспокоится о выживании остранения и свободы в постреволюционной России: «Ромка, я занимаюсь несвободой писателя. Изучаю несвободу, как гимнастические аппараты»<sup>830</sup>. Из художественного приема остранение превратилось в экзистенциальное искусство повседневного выживания, а затем и тактику диссидентства в России и Восточной Европе.

В западной науке остранение Шкловского зачастую воспринималось как отчуждение от политики. Так, например, итальянский историк науки Карло Гинзбург<sup>831</sup> исследовал культурную генеалогию остранения, начиная с концепции внутренней свободы стойков как формы ухода от политики<sup>832</sup>. Что же до связи между художественными практиками и концепциями свободы, то я бы отметила, что интерпретация Гинзбурга не учитывает исторический контекст формалистских произведений. По сути, экспериментальные автобиографические тексты Шкловского, написанные в 1920–1930-х годах, прямо и косвенно отражают сложные взаимоотношения между внутренней свободой и политическими свободами в первые годы сталинизма, что позже освещается и в работах Ханны Арендт. В Советской России теория и практика остранения претерпели драматическое преобразование, сохранив поразительную политическую и экзистенциальную жизнестойкость, непредвиденную в ранней концепции литературного приема.

Шкловский практикует свой прием остранения, чтобы противостоять насилию войны, неразделенной любви, а затем набравшим оборот репрессиям сталинского периода. В 1920-х и 1930-х годах Шкловский написал три автобиографических текста, в которых практика остранения раскрывает новую поэтику несвободы через прием параллелизма. Наиболее радикальный пример встречается в «*Сентиментальном путешествии*» — повествовании о многочисленных поездках автора по Ирану, Ираку, Турции и отдельным территориям Центральной Азии, с фронтов Первой мировой войны на плацдармы Гражданской войны в России. В этом произведении Шкловский использует параллелизм для остранения исторической легитимности самого большевистского правительства:

Приведу параллель. Я не социалист, я фрейговец.

Человек спит и слышит, как звонит звонок на парадной. Он знает, что нужно встать, но не хочет. И вот он придумывает сон и в него вставляет этот звонок, мотивируя его другим способом, — например, во сне он может увидеть заутреню.

Россия придумала большевиков как сон, как мотивировку бегства и расхищения, большевики же не виновны в том, что они приснились.

А кто звонил?

Может быть, Всемирная Революция<sup>833</sup>.



«Сентиментальное путешествие» — это удивительный многожанровый текст, повествующий о многочисленных встречах Шкловского с местными жителями и рассказывающий истории их злоключений. Интересно отметить, что первопроходец острашения Шкловский вовсе не считает, что его поездки по Персии и Турции проходят в формате путешествий на экзотический Восток или в страну странных инородцев. Он заявляет следующее, что весьма нехарактерно для солдата российской армии: «Моя ориентация была местная. <...> А на Востоке была еще черта, которая меня с ним примиряла: здесь не было антисемитизма». Шкловский противопоставляет это тому, что он именуется «„заумным“ антисемитизмом»<sup>834</sup> в российской армии, используя литературный термин, чтобы обнажить его иррациональность. Шкловский, как и писатель Исаак Бабель, предупреждал местных жителей о еврейских погромах, а также иных местных обитателей, которые могли оказаться в фокусе внимания военных, а как-то раз он и вовсе попытался инсценировать фальшивый погром, чтобы избежать настоящего (так что неудивительно, что однополчане считали его смелым и странным человеком). Писатель приписывает эту странность своим противоречивым революционным и гуманистическим императивам, а также тому, что он наполовину еврей. «Я тоже полуеврей и имитатор», — писал о себе Шкловский<sup>835</sup>. Шкловский — сын отца-еврея и матери наполовину немки, наполовину русской — постоянно играет роль в комедии ошибок, когда речь идет о его идентификации, но все же именно эта множественная идентификация и острашение позволяют ему находить общий язык с множеством беженцев и вынужденных переселенцев, с которыми он пересекается на своем пути.

Он получает свой первый опыт космополитизма именно на Востоке — через испытания войной. «Сентиментальное путешествие» изобилует описаниями насилия, изложенными в предельно суровой и несентиментальной манере. Насилие ни в коем случае не оправдывается и не прославляется как часть «необходимой революционной жертвы» ради некоего грядущего освобождения всего человечества. Также многочисленные описания расчлененных тел не представлены в качестве примеров эстетического искажения модернизма или «дегуманизации искусства»<sup>836</sup>. Описывая грабежи, бойню, погромы и повседневную жестокость, свидетелем которой он оказался на фронте, Шкловский переориентирует свое острашение. Оно больше не «дегуманизирует», в том смысле, который вкладывал в это понятие Ортега-и-Гассет, а скорее воплощает в себе «страх войны»<sup>837</sup>, который сделался столь привычным для солдат и идеологов насилия. Таким образом, прием острашения обнажает бессмысленную дегуманизацию войны. Все так, будто лишь с помощью острашения революционный писатель Шкловский может вновь осознать, что он в конечном итоге является гуманистом. Шкловский описывает острашенную душу своего товарища<sup>838</sup>, который, дожидаясь приговора, подавлял волю к жизни, подавлял мысли о своей семье, и единственным его страхом было то, что перед смертью палач заставит его снять сапоги, а он запутается в шнуровке<sup>839</sup>. Повествуя о деяниях периода военного коммунизма — казни поэта Николая Гумилева и голодной смерти другого стихотворца Александра Блока, — Шкловский обращается к советским гражданам: Граждане!

Граждане, бросьте убивать! Уже люди не боятся смерти! Уже есть привычки и способы, как сообщать жене о смерти мужа<sup>840</sup>.

Преследуемый жестокой материальностью войны, Шкловский придерживается «литературы фактов» и сопротивляется обращению насилия в метафору или

тому, чтобы прибегать к банальным приемам, обеспечивающим счастливую концовку: «Я написал это [„Сентиментальное путешествие“], помня о трупах, которые я видел»[841](#). «Сентиментальное путешествие» Шкловского едва ли является сентиментальным в любом из привычных смыслов этого слова, но оно — невероятно проникновенное. В этом произведении нет попытки каким-либо образом приручить страх перед войной; погибшие и раненые здесь индивидуализируются — повествование гуманизирует их посредством искусства.

Шкловский напрямую пишет о дегуманизации в своем проницательном и в целом сочувственном портретном описании Максима Горького: «Большевизм Горького — большевизм иронический и безверный в человека <...> Анархизм жизни, ее подсознательность, то, что дерево лучше знает, как ему расти, — не понятны им»[842](#). Шкловский не может смириться с инструментализацией человека (эта цитата является бессознательным парафразом кантовской «кривой древесины человечества», так любезной Исае Берлину). Модернистский гуманизм Шкловского парадоксален и базируется не на концепциях XIX столетия, отраженных во многих психологических романах, а скорее на анархической спонтанности, которая хранит «тайну индивидуальности», пользуясь терминологией Зиммеля. Эта тема развивается параллельно с интересом к тому, что Шкловский называет «внутренними законами» и конвенциями искусства, которые для него являются частью памяти мировой культуры. Военные воспоминания Шкловского остраниают революционную телеологию и политическое богословие (наподобие ленинского или того, которое предлагал консервативный мыслитель Карл Шмитт), предоставляя альтернативный способ рефлексии по отношению к опыту модерна, не требующий принесения в жертву человеческой непредсказуемости, — что вновь сближает Шкловского с идеями Арендт и Зиммеля.

Во второй попытке Шкловского к созданию экспериментальной автобиографии, написанной после его побега из послереволюционного Петрограда в Берлин, остранение становится способом переживания безответной любви в изгнании. «ZOO, или Письма не о любви» — иронический эпистолярный роман, основанный на реальной переписке между Шкловским и Эльзой Триоле, сестрой музыки Маяковского, Лили Брик, и будущей женой писателя Луи Арагона. «Письма не о любви» — это, разумеется, письма о любви. Аля, «новая Элоиза», заявляет, что она больше всего ценит свою свободу, запрещая своему влюбленному-формалисту говорить о любви и умоляя его вместо этого обсудить его литературную теорию. Результатом становится уникальное диалогическое произведение о любви и свободе. Влюбленный Шкловский включает в текст книги (иногда с купюрами) письма своей возлюбленной, которые полностью противоречат его собственной оценке ее личности. Писатель Шкловский ставит тексты Али рядом со своими собственными, что положило начало ее литературной карьере. Будучи диалогической, любовь в то же время остается абсолютно безответной. «Брось писать о том, как, как, как ты меня любишь, потому что на третьем „как“ я начинаю думать о постороннем», — пишет суровая Аля в одном из своих последних писем. «Новая Элоиза» прилежно выучивает урок Формализма: она воспринимает некоторые приемы литературного анализа у своего учителя, делая акцент на «как» вместо «что». Вопреки классическому сюжету педагогического романа, письма Шкловского достигают успеха в педагогическом отношении, но отнюдь не в эротической



сфере<sup>843</sup>. Сюжет эпистолярного романа Шкловского повествует о том, как влюбленный признавал свободу другого, в данном случае — ее свободу не любить его в ответ.

После «ZOO» Шкловский вернулся из изгнания в Советскую Россию, и его заклеили как «внутреннего эмигранта», практикующего формалистскую критику, а также космополитическую дисциплину сравнительной литературы. К середине 1920-х годов формалисты уже находились под огнем со всех сторон: как со стороны марксистов, так и традиционалистов, которых Шкловский назвал создателями «Красной реставрации». «Бытие определяет сознание, а совесть остается неустроенной», — писал Шкловский в 1926 году, перефразируя Карла Маркса<sup>844</sup>. Книга *«Третья фабрика»* — произведение, созданное после возвращения из изгнания, — это автобиография «неустроенной совести», которая остается, несмотря на детерминизм «материального бытия». Шкловский предлагает поговорить не об ostranении, а о свободе искусства и попытаться создать теорию несвободы. Текст начинается с анекдота о Марке Твене, который писал письма в двух экземплярах: первое письмо предназначалось его адресату, а второе — для личного архива писателя; во втором экземпляре он писал то, что думал в действительности. Это, пожалуй, наиболее ранняя формулировка советского эзопова языка, которому суждено будет стать фундаментальной уловкой советской интеллигенции, техникой чтения между строк и понимания друг друга с полуслова. В период с 1930-х по 1980-е годы этот эзопов язык объединял вымышленное сообщество советской интеллигенции. *«Третья фабрика»* — один из первых советских текстов, который рассматривает цензуру как художественную проблему и дает рефлексию по отношению к ней посредством литературных приемов. Произведение собрано как коллаж из документального текста и черновика киносценария, который в итоге будет отклонен. Сценарий фильма не случайно повествует о моряках в период сразу после Французской революции — они ищут островную утопию под названием «Бухта зависти»<sup>845</sup> и обсуждают трактат Руссо *«Об общественном договоре»*. И все же сама по себе *«Третья фабрика»* не является ни примером самиздата, ни диссидентской литературы; скорее это попытка прийти к соглашению в рамках некоего договора между писателем и государством, в соответствии с которым писатель получает возможность сохранить общественное пространство, и ограниченную независимость, и солидарность «цеха писателей». Вся болезненность положения писателя представлена через воспроизведение травматической сцены заготовки льна, в которой писатель делает себя автором — продуктом государства, а не просто автором-создателем<sup>846</sup>.

Шкловский писал, что у советского писателя 1920-х годов есть два варианта: писать в письменный стол или писать по заданию государства. «Третьего пути нет. Вот по нему и надо идти. Художник не должен идти по трамвайным линиям»<sup>847</sup>. Один из центральных параллелизмов, которые Шкловский исследует в *«Третьей фабрике»*, — это несвобода писателя, вовлеченного в игру с литературной традицией, и несвобода писателя, работающего в соответствии с требованиями государства, в частности авторитарной власти<sup>848</sup>. Две смерти автора — одна в форме игрового самоограничения, а другая — в виде признания государственного *τῆλος* — далеко не идентичны. Внутренняя свобода и пространство творческих изысканий писателя сужаются в контексте общественной несвободы. Шкловский пишет о потайных ходах в стенах парижских домов, оставленных для кошек, — образ, который, судя по всему,

относится к съезжившейся литературной публичной сфере 1920-х годов. Это вечно сужающееся пространство свободы<sup>849</sup>.

Таким образом, собственные практики литературного острашения Шкловского в его полуавтобиографических текстах не ограничиваются отсылками к традиции внутренней свободы и ухода стойков из сферы общественной жизни. Скорее эволюция Шкловского отражает другую версию истории, предложенную в работах его современницы — Ханны Арендт. Исследуя генеалогию западной идеи свободы, Арендт отмечала, что стоическая концепция внутренней свободы, как «внутреннего полиса» или «внутренней цитадели» человека, острашенного от общественной жизни, вытекает из более ранней концепции общественной свободы Афинского *πόλις*. Связь между внутренней свободой и общественной свободой проявляется на уровне архитектурной метафоры. Не случайно философы-стоики, такие как Эпиктет и Марк Аврелий, говорили о «внутреннем полисе» индивида или «внутренней цитадели», воспринимая концепцию свободы в тот период, когда исчезал общественный *πόλις*. Понятие острашения от открытых миру забот и фокусирование на внутренней свободе оказываются в центре внимания философов в эпоху расцвета Римской империи и в период нараставшего разочарования в демократических идеалах.

Аналогичным образом, эволюция теории и практики острашения Шкловского в большей степени связана с феноменом исчезающей послереволюционной литературной публичной сферы и ее трансформацией в охраняемую цитадель внутренней свободы, доступ в которую может быть предоставлен лишь узкому кругу друзей-единомышленников. Концепции частной жизни или даже внутренней жизни оказываются под угрозой и переопределяются. Неудивительно, что Беньямин, посетивший Москву зимой 1926/27 года, лишь слегка сгустил краски, заметив, что большевики «отменили частную жизнь», а также закрыли кафе, обратив тем самым различие между государственным и частным пространством в более широкое понимание советского коллективизма. Острашение пошло от эстетического приема — от экзистенциальной и политической практики, которая обнажает историческое положение эпохи — вместо того чтобы предоставлять какой-либо способ, позволяющий уйти от ее нестабильных основ.

Подтверждение этой гипотезы можно найти в свидетельствах современников и друзей Шкловского, которые считали его «свободным мыслителем», авантюристом и революционером, похожим на декабристов XIX столетия<sup>850</sup>. Аналогичным образом, в своем дневнике 1927 года литературный критик и более молодая ученица формалистов Лидия Гинзбург отмечала: «Веселые времена обнажения приема прошли (оставив нам настоящего писателя — Шкловского). Сегодня такое время, когда прием нужно прятать как можно дальше». Практика эстетического острашения стала подозрительной с политической точки зрения уже к концу 1920-х годов; к 1930 году острашение превратилось в мыслепреступление. В 1930 году Шкловский отрекся от формализма в своей публичной декларации, напечатанной в «Литературной газете» под заголовком «Памятник научной ошибке». Какой была эта публичная самокритика и почему она началась с очередной истории о возведении памятников?

Жанр декларации Шкловского — своеобразный гибрид усмиренного манифеста и двусмысленного оправдания с включением параллелей к иностранным романам. Чтобы разъяснить свою «научную ошибку»,



Шкловский применяет свой излюбленный прием парадоксальных параллелизмов<sup>851</sup>. Он рассказывает историю о городе, построенном по ошибке, где жители решают установить памятник научной ошибке<sup>852</sup>. «Стоять памятником собственной ошибке мне не хотелось», — пишет, казалось бы, раскаявшийся критик-формалист. Поражает тот факт, что памятник научной ошибке является очень шкловским памятником, стратегически расположенным на боковых путях истории. Быть может, Шкловский на самом-то деле возводит замаскированный памятник формализму, лишь прикрывая его несколькими политкорректными клише<sup>853</sup>, подобно тому как в советском «Памятнике свободы» была прикрыта скульптура царя?

Другие формалисты — коллеги Шкловского, Юрий Тынянов и Борис Эйхенбаум, рассматривали этот «памятник научной ошибке» не как измену, а как тактику выживания. От их внимания не ускользнули текстуальные амбивалентности, содержащиеся в декларации. Не ускользнули они и от внимания нападавших на Шкловского марксистов, которые верно подметили, что Шкловский оставался политнеграмотным в вопросе революции и продолжал быть адептом «буржуазной» Февральской революции с характерной для нее ставкой на гражданские свободы и творческую независимость<sup>854</sup>. Ясно только одно: практика остранения воспринимается как имеющая очевидный политический резонанс и уж, во всяком случае, точно связанная с внелитературными реалиями. Рефлексируя на тему собственной теории остранения шестьдесят пять лет спустя, Шкловский предпринял попытку развеять исторические заблуждения о Формальном методе и о взаимоотношениях между искусством и «миром»:

*Остранение* — это удивление миру, его обостренное восприятие. Закреплять этот термин можно, только включая в него понятие «мир». Этот термин предполагает существование и так называемого содержания, считая за содержание задержанное внимательное рассматривание мира<sup>855</sup>.

Таким образом, *остранение* никогда не было остранением *от* мира, а являлось остранением *для* обновления мира. В конце концов, критик-формалист не занимается литературной наукой, а повествует о конце литературной публичной сферы. Несмотря на постоянные нападки на его работу и официальные требования нарративного и идеологического соответствия, приемы текстов Шкловского продолжали оставаться практически неизменными, поскольку он продолжал говорить на эзоповом языке почти исчезнувшей «гильдии формалистов». Чудесным образом пережив разнообразные кампании, направленные против него, Шкловский — вплоть до самой смерти в 1984 году — оставался великим теоретиком-рассказчиком историй, подобным Вальтеру Беньямину, — повествователем, изъясняющимся на языке изощренных притч, полных внутренних противоречий, в единственном в своем роде стиле формалистического барокко.

## ОСТРАНЕНИЕ ДЛЯ МИРА: АРЕНДТ И КАФКА

Для Арендт, как и для Шкловского, теория отдаления и свободы связана с эстетическим опытом, с драматическими обстоятельствами любви и жизни в условиях тоталитарного режима. Арендт говорила, что пришла к политическому образу мышления через немецкую философию, эстетику и поэзию. Понятия остранения, отдаления и дистанцирования играют решающую роль в ее ранних стихах и в ее эссе-автопортрете «Тени», отправленном Мартину Хайдеггеру в 1925 году в самом начале их любовного романа. После тайных отношений Арендт дистанцируется от своей собственной

романтической интроспекции и открывает для себя «открытость миру». В своих размышлениях о человеческой свободе она вместо этого разрабатывает идею *amor socialis*, любви, основанной на том, что не обязательно сближаться со своим собратом и другом — достаточно «уважения к личности, рассматриваемой однако в этом случае на том отдалении, какое развертывает между нами пространство мира». Это «отдаление» позволяет заново изобретать мир, остранившись от рутины, дистанцироваться как от эгоцентризма, так и готового общественного мнения, существующего как реди-мейд. Арендт, как и Шкловский, развивает концепцию дистанцирования, которая противостоит как марксистскому отчуждению от мира, так и интроспекции, характерной для романтизма. Дистанцирование становится «основой множественности», фундаментальной чертой человечества: «Поступок нуждается в такой множественности, когда все хотя и одинаковы, а именно остаются людьми, но тем своеобразным способом и образом, что ни один из этих людей никогда не равен другому, какой когда-либо жил, живет или будет жить»<sup>856</sup>.

После своего двойного побега — из нацистской Германии и из французского лагеря для иностранцев, прибывших с вражеской территории, — Арендт рефлексировала о проблематике само-отдаления, которое конституирует нестабильную свободу изгнанников и находящийся в их распоряжении уникальный арсенал независимого мышления (*selbstdenken*). В своих работах, созданных непосредственно после эмиграции в Соединенные Штаты Америки, «*Мы беженцы*» (1943) и «*Еврей как пария*» (1944), она повествует о тайной традиции секуляризованных евреев — традиции парий и парвеню, которые во время катастрофы присоединяются к тем, и евреям и не-евреям, которые не пытаются сойти за своего, а скорее, подобно Генриху Гейне, Рахель Фарнхаген, Чарли Чаплину, Соломону Маймону<sup>857</sup> и Францу Кафке, используют собственное двойное остранение от религиозного иудаизма и европейской культуры эпохи модерна, чтобы сохранить беспристрастный интеллект и чувство юмора<sup>858</sup>. В своем театре парий она предлагает нашему вниманию несколько типажей: гейневский Шлемиль<sup>859</sup>, «самодержец в царстве духа» с освободительным юмором и дерзким *joie de vivre*<sup>860</sup>; Чарли Чаплин, маленький человечек, постоянно подозреваемый в совершении подсознательных преступлений; сознательный пария Бернара Лазара<sup>861</sup>; и «человек доброй воли» Кафки, который использует независимое мышление в качестве своего основного инструмента в противостоянии обществу<sup>862</sup>. Подобно Шкловскому, Арендт повествует о множественных остранениях секуляризованных евреев, которые являются носителями противоречивой идентификации. В послевоенные годы Арендт и самой довелось сменить одну остраненную личность на другую: «дева с чужбины» и философская возлюбленная становится сознательной парией и политическим мыслителем. Тем не менее сама Арендт крайне редко в полной мере предавалась самоописанию и вовсе не стремилась полировать до блеска собственную маргинализацию. Она полагала, что близость парии и присущая этому типу созерцательная свобода могут быть чреваты утратой открытости миру, *amor mundi* и политических прав.

Удивительная связь между Арендт и Шкловским обнаруживается в том, как именно они рассуждают на тему тоталитарного опыта (так и не названного по имени, в случае Шкловского) посредством творческих и пространственных категорий. Арендт полагает, что необходимо остранить собственные концепции, чтобы глубоко обдумать «новизну и необычность»<sup>863</sup> жестоких режимов нацистской Германии и сталинского СССР, которые сделали «возможным все».



Исчезновение негосударственной публичной сферы, которое Шкловский наблюдал в 1920-х годах в Советском Союзе, становится чрезвычайно важным аспектом в более поздней теории тоталитаризма Арендт. Тоталитаризм начинается с разрушения пространства общественной свободы со всеми его небольшими стеночками, стратами гражданского общества и множеством каналов коммуникации: «Убрать все преграды закона между людьми, как это делает тирания, — значит отнять у человека его законные вольности и разрушить свободу как живую политическую реальность»<sup>864</sup>. Тоталитарные режимы «заменяют правовые границы и каналы коммуникаций между людьми поистине стальными скрепами, которые так сильно стягивают их, что людское многообразие как бы исчезает в одном человеке гигантских размеров»<sup>865</sup>. Это приводит к особой *близости с террором*. К несчастью, подобное общее место обнаруживается и в советской культуре 1930-х годов: это разговоры один на один со Сталиным, который воздействовал своей соблазняющей властью даже на такие независимые умы, как писатели Борис Пастернак и Михаил Булгаков.

В книге «*Истоки тоталитаризма*» Арендт проводит различие между одиночеством и изоляцией<sup>866</sup>. В одиночестве человек не одинок, а находится в диалоге с самим собой. Одиночество может способствовать практике критического остранения и внутренней свободы, что и позволяет сохранять достоинство в наихудших обстоятельствах. В отличие от одиночества изоляция является результатом «изоляции масс» от политического процесса, сочетания цинизма и доверчивости, побуждающим массы поддерживать империалистический или тоталитарный режим<sup>867</sup>. Изоляция в этом смысле является противоположностью остранению; это тип изоляции, который питает крайние формы конформизма эпохи модерна. Распад публичной сферы приводит к соединению экстремального наукообразия и мистицизма или конспирологического мышления. Его результатом является радикальная антиоткрытость миру со всеми вытекающими следствиями. Тоталитаризм продвигает максимум умысленного убийцы Раскольникова в романе Достоевского «*Преступление и наказание*», а именно — все дозволено, — в тоталитарном государстве абсолютно все становится возможным. Самое странное и остраненное видение мира может стать реальностью, следовательно, творческое и критическое остранение становится двойным остранением, бросающим вызов самой логике тоталитарного переустройства мира.

Общественная свобода для Арендт — это не диалог человека с самим собой, а коллективные действия на общественной сцене. Свобода, в отличие от освобождения, не может существовать без общественного пространства и демократических институтов, договоров, гарантий, якорей общей исторической памяти; вместе с тем опыт свободы вовсе не ограничивается процессуальной демократией. Свобода для Арендт сродни театральной постановке на публичной сцене, которая требует наличия не только общего языка, но и, в определенной степени, неисчислимости, удачи, случайности, надежды, чуда и внезапности. Подобно остранению Шкловского, которое фокусируется на процессе, а не на результате, свобода имеет ценность сама по себе и как опыт, который приводит к «самоотдалению и независимому суждению». Иными словами, концепция свободы Арендт сочетает в себе эстетическое, экзистенциальное и политическое измерения. Она описывается на языке, поразительно напоминающем язык Шкловского, — с его акцентом на перформативности, удивлении, обновлении и «не-привыкании» к рутине. Образцы для Арендт — это французское Сопротивление и Венгерское восстание

1956 года — и, вполне вероятно, Прага в 1989 году могла бы стать очередным примером. Для нее это скорее не афинский *πόλις* в его ностальгическом образе или республиканская свобода, но радикальное видение партиципаторной демократии<sup>868</sup> мыслящих людей, которая на данный момент кажется, к сожалению, такой же утопической, как и марксистская модель бесклассового общества, в котором один и тот же человек утром пасет овец, ловит рыбу и охотится днем, а вечером — предается философствованию.

На мой взгляд, в работах Арендт можно выделить два вида остранения. Я бы назвала их остранением *от* мира и остранением *для* мира. Остранение *от* мира берет свое начало в стоической концепции внутренней свободы и в христианской концепции свободы и спасения, а также в субъективном идеализме эпохи Романтизма и практике самоанализа. Все перечисленное подразумевает отдаление от политических и мирских занятий. С другой стороны, остранение *для* мира — это признание интегральной человеческой множественности, которую мы должны увидеть в себе и в других. Это способ, позволяющий обозреть мир заново, возможность нового начала, — то, что является фундаментально необходимым условием для эстетического опыта, критических суждений и политического действия.

И Арендт, и Шкловский оставались неканоническими, офф-модернистскими мыслителями, которые бросали вызов строго систематическому или профессиональному<sup>869</sup> мышлению. Шкловский так и не стал последовательным литературоведом, Арендт же никогда не стремилась позиционировать себя как профессионального философа. Ни один из них не оставил после себя «философскую школу», но обоим удалось прийти к новым экстраординарно проницательным открытиям. Начиная с «*Истоков тоталитаризма*» и, в частности, в книге «*Банальность зла. Эйхман в Иерусалиме*» (1963) Арендт начинает связывать опыт свободы с нетрадиционными практиками воображения и умением мыслить «без перил». В ее концепции «банальности зла» художественные дебаты о китче и рутинизации сознания становятся основой для обсуждения важных политических вопросов, что будет рассмотрено далее — в шестой главе. Можно отметить еще одну любопытную перекличку между Шкловским и Арендт: их обоих преследовал призрак Канта, чье творчество вновь обретает значимость даже в таких эксцентричных вариантах трактовки, которые обращаются к кантовской критике суждения и его озабоченности космополитическим гражданством или «кривой древесиной человечества» и человеческим достоинством. Шкловского в 1930-х годах обвиняли в том, что он был «неокантианским» идеалистом, который так и не принял гегелевско-марксистско-ленинскую диалектику. Действительно, явный антиутилитаризм остранения Шкловского и его сосредоточенность на темах удивления и отдаления напоминают кантовские категории эстетики. Что же до Арендт, то она использует кантовскую концепцию эстетического суждения в качестве основы для собственной теории этического суждения, которая представляет собой экспериментальную творчески-некорректную трактовку теории Канта: «Проявление ветра мышления — это не знание, а способность отделять истинное от ложного, прекрасное от безобразного. И это событие — в те редкие моменты, когда ставки сделаны, — действительно может предотвратить катастрофу, по крайней мере для нашего Я»<sup>870</sup>.

Таким образом, в постижении остранения Шкловский и Арендт достигли одной и той же развилки — между сознанием и совестью<sup>871</sup>. В «*Третьей*



*фабрике»* Шкловского сознание должно было определяться материальным бытием и марксистской идеологией, но совесть при этом «оставалась неустроенной». Для Арендт жизнь критического разума также определяется через взаимоотношения между сознанием и совестью. Совесть, согласно Арендт, подразумевает то, что человек мыслит самостоятельно и вместе с другими, — она отражает «связь самих фактов человеческой экзистенции, подразумеваемых в понятии изначальной виновности»<sup>872</sup>. Совесть драматически описывается как диалог с другими внутри собственной личности: «Совесть — это предчувствие того человека, который поджидает нас дома». Возвращение домой — обратно к совести — остается навеки неустроенным, оно раскрывает внутреннюю множественность и сложную архитектуру личной свободы с порогами, перегородками и открытыми миру проемами, которые не совпадают с внутренней цитаделью стойков. Совесть в такой модернистской концепции вовсе не относится к числу вопросов религиозной веры или кантовской морали, а ассоциируется с заботой о мире и способностью мыслить и выносить суждения. Совесть у Арендт не является ни суверенной, ни автономной, ни коллективной, а скорее интерактивной. Она является посредником между внутренней множественностью индивида со всеми его голосами и акцентами — и плюрализмом внешнего мира<sup>873</sup>. Практика диссидентства берет свое начало в этом диалоге с самим собой и в напряжении между сознанием и совестью. Примечательно, что ни Арендт, ни Шкловский не стремились преодолевать остраение; оба считали его неотъемлемой частью бытия эпохи модерна, открытости миру и свободы человека. В этом смысле оба автора в равной мере выступают как против гегелевско-марксистской философии истории, так и против любой систематизированной философии, которая стремится к научной объективности. В то же время ни один из них не заигрывает с теологической, мессианской или утопической бездной свободы.

В моменты, когда Арендт сталкивается с асимптотическим пространством свободы в «бездне между прошлым и будущим», и всякий раз, когда она испытывает философскую безнадежность, она обращается к литературным сюжетам и притчам. И хотя она никогда не обучалась у формалистов, ее аналитические умозаключения удивительным образом оказываются сформулированными вполне в духе Шкловского. Трактровка творчества Кафки приводит Арендт к необычной геометрии свободы, вычерченной в форме невидимой диагонали, напоминающей ход коня.

В одном из своих словесных памятников свободе она выделяет Франца Кафку — весьма сомнительного кандидата на роль борца за свободу и архитектора открытости миру. Кафка не является очевидным политическим актором в публичной сфере, но, по мнению Арендт, благодаря своему радикальному воображению он творит «мыслительные сущности», которые способны остранисть наше видение и таким образом изменить мир. В 1937 году Арендт впервые отдала дань уважения Кафке, делая доклад для небольшой аудитории, где, казалось, лишь три человека знали, кем он являлся. Среди них были Вальтер Беньямин и Гюнтер Андерс, — последний — писатель, ученик Хайдеггера и первый супруг Арендт. Желал того Кафка или нет, но посмертно он превратился в политизированного автора; различные писатели-коммунисты во Франции и в Германии приняли участие в кампании «Нужно ли жечь Кафку?»<sup>874</sup> (1946), а коммунистическое руководство послевоенной Чехословакии подвергало цензуре Кафку в его родном городе — Праге, куда он вернулся, увенчанный лаврами мести и даже статусом рок-звезды — после

1989 года, — наравне с Элвисом и Че Геварой, если судить по изображениям-принтам, украшающим футболки<sup>875</sup>.

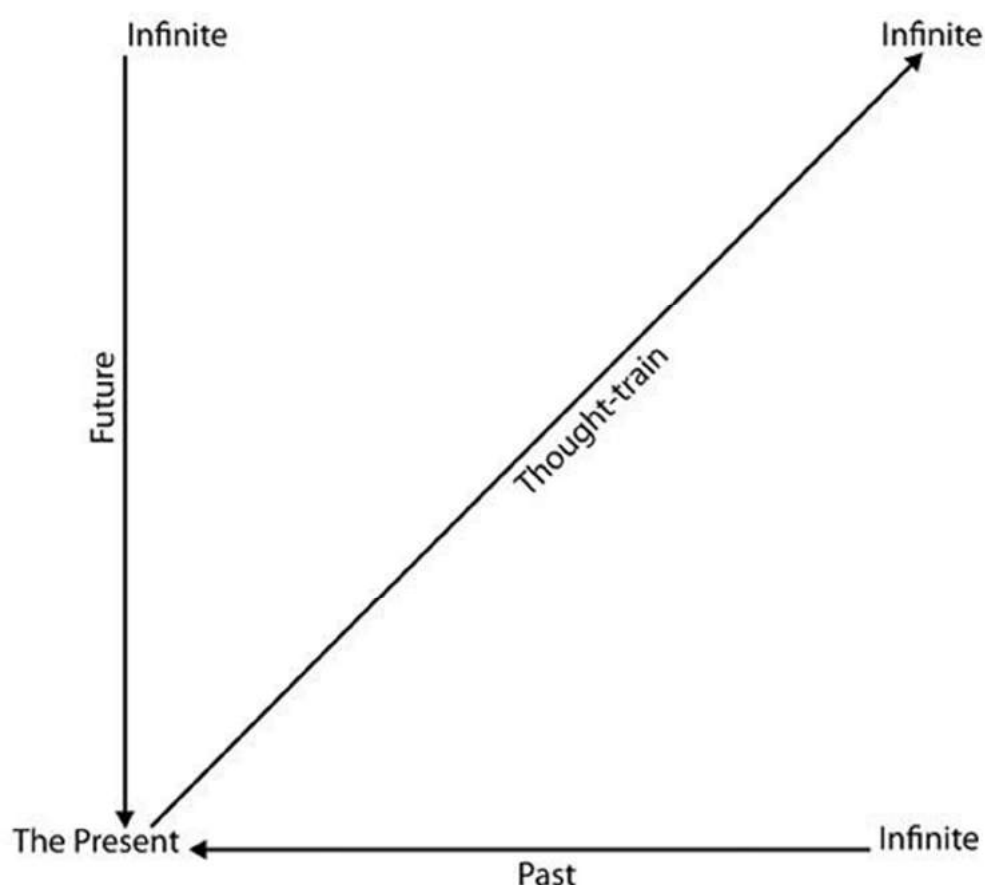
В предисловии к своему сборнику эссе *«Между прошлым и будущим»*, обсуждая утраченное наследие свободы XX столетия как в политической жизни, так и в жизни ума, Арендт дает свою освободительную трактовку Кафки. Она приводит текст притчи, которая появляется в дневнике Кафки: У него два антагониста; первый давит на него со спины, со стороны его происхождения. Второй преграждает ему дорогу спереди. Он бьется с обоими. <...> Но это так только теоретически. Ведь там не только эти два антагониста, но также и он сам, а кто знает, чего хочет он? Он же мечтает о том, что однажды в самый неожиданный момент — для чего, это следует отметить, потребовалась бы ночь потемнее, чем любая из прежде бывших ночей — он вырвется с линии битвы, учитывая его прежний боевой опыт, и станет в положение третейского судьи над этими антагонистами в их борьбе друг с другом<sup>876</sup>.

Как это обыкновенно бывает в случае Кафки, трудно сказать, о чем конкретно повествует данная притча. Быть может, она об освобождении? Но Кафка писал, что даже если его безымянный «он» и будет освобожден, он так и не узнает, что есть свобода. Так, может быть, это притча о надежде? Но, как известно, Кафка говорил, что есть «бесконечно много надежды, но только не для нас». Скорее всего, он «умрет от истощения», устав от борьбы. Тогда это притча о притчах — «а кто знает, чего хочет он?»

Кафка известен своими безличными конструкциями<sup>877</sup> и страдательным залогом, намекающими на невидимую руку, которая побуждает его к перемещению на иной уровень бытия, и одновременно — скрывающими ее присутствие. В своей характерной решительной манере Арендт встраивается в его синтаксис и берет на себя ведущую роль. Благодаря своему созидательному прочтению она продвигает Кафку по карьерной лестнице, но вместе с тем не спешит назначать его на должность третейского судьи. Но кем же она его видит?

Арендт придумывает гениальную геометрию освобождения и даже чертит схему, которая появляется в книге *«Жизнь ума»*, где она снова возвращается к той же самой притче. Арендт утверждает, что в истории Кафки, несмотря на всю ее грандиозность, отсутствует пространственное измерение мыслительного события. Для Арендт включение человека разрушает континуум и отклоняет линейные силы от их первоначального направления. «В идеале действие двух сил, образующих этот параллелограмм, должно иметь результатом третью силу <...> Диагональная сила, напротив, имеет такой определенный исток, начальную точку, столкновение двух других сил, но она не определена относительно конца, поскольку есть результат согласованного действия двух сил, чей исток — бесконечность» (рис. 17<sup>878</sup>). Эта диагональ является идеальной метафорой мышления: на этой «диагональной линии <...> он открыл бы <...> огромное, постоянно меняющееся пространство-время», которое может быть «той тропинкой вневременности, которую деятельность мышления протаптыкает в пространстве-времени смертных людей»<sup>879</sup>. Таким образом, Арендт предлагает Кафке не побег, но потайную диагональ человеческой свободы. Он не политический деятель, но благодаря силе интеллекта и духовного воображения он создал «ландшафт, в котором без потери точности нашлось место для всего богатства, всего разнообразия и всей драматичности, свойственных „реальной“ жизни».





**Рис. 17.** Схема диагонали свободы Ханны Арендт

В книге «Жизнь ума» Арендт связывает историю Кафки с притчей Ницше об открытии Заратустрой «теперь» и хайдеггеровской интерпретацией этого текста<sup>880</sup>. В притче Ницше битва на поле сражения сил ведет не к той пропасти, а к «*nunc-stans*»<sup>881</sup>, вечному «мгновенью ума»<sup>882</sup>. Арендт усматривает в этой сверхчувственной позиции третейского судьи грезы западной метафизики — в диапазоне от Парменида до Гегеля, — мечтания об иллюзорном возвышенном освобождении от человеческого существования. В противоположность она выбирает «третий путь», весьма схожий с «ходом коня» Шкловского. Ее свобода не является ни трансцендентностью, ни регрессией, а представляет собой диагональное перемещение, которое и позволяет исследовать потенциальные возможности человеческого бытия.

Арендт не только пытается уберечь Кафку от нападков с левого и правого флангов — по художественным соображениям. Кафка у нее — вовсе не гениальный пессимист, укрывшийся от политики в собственном воображаемом замке. Арендт утверждает, что он разработал планы архитектуры будущего — ни замка, ни Революции, а некоей непредсказуемой архитектуры «доброй воли» и «человеческой спонтанности»: «Для него речь шла о возможном, построенном человеком мире, в котором действия человека зависят только от него самого, от его собственной спонтанности»<sup>883</sup>. Герой романа «Процесс» Йозеф К. — кажется своим несвободным согражданам «чужим» — «не потому, что он лишен человеческих прав как чужеземец, а потому, что он явился и требует их»<sup>884</sup>. Подобную архитектуру мира, где появляется некто и требует обеспечения широко понимаемых прав человека, можно выявить у Кафки только посредством *via negativa* — так, будто бы это фото-негатив того, что мы привыкли понимать как «кафкианское».

Мир Кафки радикально остранен, потому что он раскрывает странность всего того, что мы обычно принимаем за реальность. Его персонажи характеризуются «интересом к этим скрытым структурам и <...> радикальным безразличием к фасадам». Иными словами, тексты Кафки функционируют как альтернативные архитектурные макеты, которые не являются фиксацией каких-либо уже существующих построек, а скорее предлагают проектные схемы для какой-то другой жизни<sup>885</sup>. Они являются примерами остранения для мира — потому, как несут с собой обратную мимирию искусства, которая способна расширить горизонты жизни и современной обыденной реальности, «кажущейся

подражанием<sup>886</sup>, призванным защитить себя»<sup>887</sup>. Именно благодаря раннему прочтению Кафки Арендт и сформулировала свою концепцию открытости миру. Обращение в руины<sup>888</sup> — естественный для нашего мира процесс, — поэтому то, на что действительно способно воображение человека, — так это создать пусть и лимитированное, но препятствие на пути реализации законов природы и даже гегелевских законов истории.

Нечто чрезвычайно личное появляется у Арендт в ее новой трактовке творчества Кафки после Второй мировой войны — то, что выдает невероятно высокие ставки. Во вступительной главе в книге *«Между прошлым и будущим»* ей не дает покоя интертекстуальный призрак, язык и образы которого являются источником всего труда, — и это сам Вальтер Беньямин. «Он» — персонаж Кафки — напоминает описание Беньямином картины Пауля Клее *«Новый Ангел»* (*«Angelus Novus»*), которую Беньямин поименовал «Ангелом истории» и описал в своей работе *«Тезисы о философии истории»* — рукопись, которую Арендт носила при себе во время всех ее многочисленных побегов из Европы и опубликованную уже после смерти Беньямина, случившейся в 1940 году. Посредством собственного творческого прочтения Арендт пытается уберечь Беньямина и Кафку от самих себя, восстанавливая «забытое наследие» свободы в их мышлении, — свободы, которая существовала как *анаморфоза*<sup>889</sup>, как фигура умолчания в их воображаемой архитектуре и ни у одного из них так и не освещенная полностью. Кафка и Беньямин давно ушли из жизни, но Арендт вступает с ними в посмертный разговор, входя в противостояние с невидимыми демонами свободы, которые таились за их плечами. Если Беньямин переименовал *«Нового ангела»* Клее в *«Ангела истории»*, то Арендт поставила под сомнение подобную мессианскую и катастрофическую концепцию истории с большой буквы И: «<...> мы могли бы восстановить свое человеческое достоинство, отвоевать его себе, если угодно, у ложного божества модерна по имени История, не отрицая при этом важности истории». Так, *«Ангел истории»* Беньямина превращается в ангела свободы Арендт. На этом чертеже отсутствует репрезентация фигуры человека, нет телесности, а есть лишь схема-намек с множеством текстовых изгибов.

## СУД НАД ПИСАТЕЛЯМИ: ДИССИДЕНТСТВО, ЗАКОНОПОСЛУШНОСТЬ И НАЦИОНАЛЬНАЯ МИФОЛОГИЯ

Давайте представим себе другую статую свободы, не лудическую<sup>890</sup> руину — строительную площадку авторства Шкловского и Татлина, а памятник великому русскому поэту Пушкину, расположенный неподалеку от памятника советскому поэту Владимиру Маяковскому на бывшей улице Горького<sup>891</sup>.

В День Конституции СССР, 5 декабря 1965 года, площадь вокруг памятника Пушкину стала местом первой добровольной, не поддерживаемой государством политической демонстрации с самых ранних дней существования Советского Союза. Пятьдесят мужчин и женщин вышли на Пушкинскую площадь с позитивными плакатами: «Уважайте Советскую Конституцию» и «Открытый процесс для Андрея Синявского и Юлия Даниэля». Присутствовало около двухсот сочувствующих зрителей, хотя свидетели путаются в показаниях — кто именно был участником, а кто был наблюдателем и были ли среди зевак те, кто на деле являлись перепуганными участниками, которые в конечном итоге сдрейфили. Акция продолжалась около двадцати минут, после чего сотрудники КГБ незамедлительно арестовали участников и уничтожили их



«провокационные» плакаты<sup>892</sup>. Судебный процесс над Андреем Синявским (литературный псевдоним — Абрам Терц) и Юлием Даниэлем (литературный псевдоним — Николай Аржак), обвиненными, в частности, в «антисоветской пропаганде», прошел в январе 1966 года и завершился их ссылкой и заключением. Теория ostraneniya, без ссылки на Шкловского лично, но с явной отсылкой к советской литературной науке была взята на вооружение защитой писателей — с тем, чтобы объяснить разницу между писателями и их вызывающими персонажами. Это не помогло выиграть судебный процесс, но позволило одержать своеобразную победу, пусть и в глазах небольшой аудитории и на короткий промежуток времени, — ведь авторы отказались отождествлять себя как с официальным языком, так и с неофициальными практиками компромисса — и не позволили правительству превратить вынесение им приговора в показательный процесс сталинского образца.

Синявский (к слову, обвиненный в политически некорректном плагиате Кафки) учился на образцах модернистской литературы и революционной культуры 1920-х годов, был увлеченным читателем Маяковского и Шкловского (в особенности последнего, так как его собственный отец в юности являлся эсером, как и сам Шкловский). Принципиально важно, что замалчивание судебного процесса было сорвано и события получили значительную большую огласку, чем того ожидало советское правительство. Демонстрация и судебный процесс, по-видимому, снискали куда более широкую известность за рубежом, нежели в самой России, и получили обширную поддержку со стороны множества видных писателей и интеллектуалов — в территориальном диапазоне от Чили до Индии — и от крупных западных интеллектуалов, включая Арендт, Одена, Арагона и др. Многие русские писатели и интеллектуалы также поставили подписи под текстами петиций, сделав это впервые в жизни. Для самого Шкловского, тогда уже немолодого человека, суд над Синявским и Даниэлем стал поводом для первого публичного опыта диссидентства — пятьдесят лет спустя после участия писателя в антибольшевистском подполье<sup>893</sup>.

Во всем мире 1960-е годы рассматриваются как десятилетие диссидентства, бунтов и творческих экспериментов. Многие все еще в восторге от нерerefлексирующей ностальгии по этому десятилетию, даже те, кто родился уже существенно позже. Мы по-прежнему живем после 1960-х годов и с все еще не разрешенными проблемами того времени — в сфере межкультурной коммуникации: движение за гражданские права в Соединенных Штатах, студенческие бунты в Париже, а также по всей Латинской Америке и Восточной Европе, от Загреба до Буэнос-Айреса, советские танки в Праге, советские звезды в комнатах общежития университета Беркли и портреты Мао в парижских *cinémathèques*<sup>894</sup>, а также в китайских залах суда, где преследовались коллеги-интеллектуалы из Китая. Два события, произошедшие в 1965–1966 годах в Москве, сыграли исключительно важную роль в истории европейских и американских левых: редкий момент межкультурной проницательности и солидарности в защите диссидентства. Тем не менее то, что здесь поставлено на карту, выходит далеко за рамки местных обстоятельств: эти события заставляют нас переосмыслить природу права и литературы, судьбу общественной сферы и коллективной памяти.

Одним из главных организаторов мирной акции протеста у памятника Пушкину был Александр Сергеевич Есенин-Вольпин — математик и эксцентричный философ, который, помимо всего прочего, являлся внебрачным

сыном переводчицы Надежды Вольпиной и знаменитого «поэта-крестьянина» Сергея Есенина, покончившего жизнь самоубийством в 1925 году и оставившего завещание, написанное кровью. Сын поэта и тезка Александра Сергеевича Пушкина — Есенин-Вольпин — начинал как поэт, но впоследствии обратился к изучению наук и философии обыденного языка<sup>895</sup> Витгенштейна. Он отмечает, что его интерес к математике и юриспруденции стал результатом критического недоверия к поэтическому языку, но в одном из стихотворений он все же признавался, что навсегда остался *фрондером* (диссидентом и анархистом). Давайте не будем забывать о декорациях: это улица Горького, украшенная памятниками трех поэтов, а именно — Горький, Пушкин и Маяковский. Площадь около памятника Маяковскому, которая была местом множества публичных поэтических чтений в начале 1960-х годов и последним местом жительства Маяковского, располагается рядом с Лубянкой — местонахождением главного управления КГБ и печально известной тюрьмы неподалеку от него. Памятник Пушкину, у которого проходила демонстрация, сам стал невольным участником художественного перформанса: в 1930-х годах он отправился в фантастическое путешествие по городу, чтобы замести следы уничтожения Страстного монастыря в эпоху сталинской реконструкции Москвы. Образ Пушкина в дореволюционном памятнике, расположенном там, где проходила демонстрация, пойман скульптором в момент внутреннего размышления поэта, так, словно он удаляется в пространство поэтической внутренней свободы, прославленной в его стихотворении «Из Пиндемонти».

Есенин-Вольпин и его группа отличались от американских гражданских активистов-правозащитников, которые практиковали гражданское неповиновение, в своей защите радикального гражданского законопослушания, легитимности и гражданственности. Даже его выступление в защиту писателей Синявского и Даниэля также принимает форму не просто обороны литературы как прославленного «второго правительства» русской культуры, а отстаивания *гласности* или открытости судебного процесса.

Запрос на обеспечение большей гласности<sup>896</sup> языка не вполне укладывался в головах кагэбэшных следователей Есенина-Вольпина, что хорошо понятно из беседы о плакате с надписью «Уважайте Советскую Конституцию».

Следователь (далее С.): Александр Сергеевич, почему Вы пришли на площадь?

Есенин-Вольпин (далее Е.-В.): Чтобы выразить то, что я стремился выразить.

С.: Но Вы задерживались с плакатом в руках.

Е.-В.: Я себя не задерживал. Почему меня кто-то задержал?

С.: Нет, все же, Вы несли плакат с надписью «Уважайте Советскую Конституцию», так?

Е.-В. Так.

С.: Почему Вы сделали такой плакат?

Е.-В.: Чтобы люди уважали Советскую Конституцию.

С.: А что, Вы думаете, кто-то ее не уважает?

Е.-В.: Это не было написано.

С.: Почему этот день?

Е.-В.: Если бы я пришел на площадь в день 1 мая с плакатом «Уважайте 1 мая», это удивило бы Вас? Сегодня день Советской Конституции<sup>897</sup>.

Это сцена не из театра абсурда, а протокол допроса госбезопасности. Гласный язык, на котором говорится ровно то, что он и означает, рассматривается следователем как провокация, которая подразумевает некие подрывные намерения. Текущие события этого дня (приход на демонстрацию, ношение



плакатов, арест) немедленно оказываются перевернутыми с ног на голову: следователь пытается превратить подтверждение советской Конституции в предполагаемое отрицание («Вы думаете, кто-то ее не уважает?») и путает институты преследуемых и преследователей (вы задерживались с плакатом в руках, поэтому уже виновны). Это великолепный пример паранойяльной логики, которая четко очерчивает пространство виновности задержанных во вполне кафкианской манере. «Он» уже изначально виновен, если только «он» (уже не Йозеф К.) начинает осознавать, как может выглядеть свобода, несмотря ни на что, и начинает представлять свою собственную ясную диагональ свободы.

Есенин-Вольпин не поддается намекам следователя, полагаясь на «буквальное» значение советской Конституции и придерживаясь буквы закона. Он даже возражал против фразы «уважать закон», предпочитая вместо этого «соблюдать закон», чтобы сохранить нейтралитет языка. «Диссиденту-правозащитнику» следует избегать эмоциональных выражений или чрезмерно романтических, нигилистических или насильственных действий, восходящих к русской традиции XIX столетия.

Но в чем же был смысл подобной аффирмации<sup>898</sup> в 1965 году и не являлась ли она актом мимикрии или примером политического акционизма в духе дадаизма? По какой причине данное утверждение законности воспринималось как незаконное? На этот вопрос можно ответить с помощью еще одного вопроса без ответа (что было намного сложнее понять западным наблюдателям, нежели местным жителям): кто именно по-настоящему верил в коммунизм в Советском Союзе и странах бывшего Восточного блока? Парадоксально, но куда больше истинно верных этим идеалам людей было среди узников ГУЛАГа и диссидентов, прошедших тяжкий опыт рефлексии о природе утопии и соблазняющей идеологии, нежели среди советских бюрократов и карьеристов из числа офицерского состава КГБ. В случае простых обывателей коммунистическая идеология одомашнивалась посредством набора «культурных мифологем», которые переводили марксизм-ленинизм (или ленинизм-сталинизм) на русско-советский язык, превращая туманные положения партийной доктрины в повседневные народные обычаи, которые уже не подвергались сомнению. Под «культурными мифологемами» в этом случае я понимаю общие нарративы, которые циркулируют в данной культуре и воспринимаются не как некие конструкторы, навязанные сверху, сфабрикованные с определенной политической целью, а как форма унаследованной мудрости<sup>899</sup> («все так, как есть», со всеми необходимыми тавтологиями «все так, как есть, и все так, как было всегда»)<sup>900</sup>. В разнообразных культурах местные поверья (даже те, которые призваны блюсти пуританство) являются гибридными и эклектичными, сочетающими в себе мудрость прошлого, реакцию на исторический опыт и политические манипуляции. Характерной чертой советско-российского извода являлся тот факт, что такие мифологемы были скреплены тайной и авторитетом — страхом, грандиозным фактором стабильности, а также старым русским предрассудком — «не выносить сор из избы», т. е. не демонстрировать неприглядные стороны жизни посторонним и иностранцам.

В данном случае диалектика острашения и одомашнивания достаточно сложна. С одной стороны, в ленинские и сталинские времена новаторская идеология, изложенная харизматическим непонятным языком, остраивала многие повседневные перипетии советских граждан. В эпоху политических чисток 1930–1950-х годов эта идеология способствовала узакониванию и выдвижению противоречащих элементарной логике обвинений в массовом заговоре

и небывалом распространении шпионов, «врагов народа» и диверсантов во множестве самых обыкновенных семей. С другой стороны, начиная с 1930-х годов советская идеология выстраивалась на основе общих убеждений, которые существенно не отличались от умеренной правой, национальной или имперской идеологии. Эти идеалы подразумевали наличие гордости за успехи великого Советского государства, «самого большого и самого сильного в мире», а эросы государственного патриотизма еще в большей степени возбуждались благодаря агонистической борьбе «тех, кто с нами, и тех, кто против нас»<sup>901</sup>, без особой серой зоны между ними. Советский Союз находился в окружении враждебного внешнего мира — Востока (в первую очередь это был Китай) и «Запада» — впрочем, в годы правления Хрущева миф о воображаемом Западе основательно утвердился в среде либеральной интеллигенции — с ее негероическими героями — в диапазоне от Хемингуэя до группы «Битлз».

Есенину-Вольпину посредством собственной практики буквального прочтения советской Конституции удастся выявить бездну, разверзшуюся между эксплицитно сформулированной советской идеологией, а также зафиксированными в виде текста юридическими нормами, и имплицитными культурными мифами и повседневными неписаными законами. Лидия Гинзбург писала о роли тавтологии и интонации в поддержании советского образа жизни: в сталинские времена было недостаточно просто молчаливого согласия; требовалось выражать согласие с системой, тавтологично и публично, используя совершенно определенную интонацию и следуя указаниям и прихотям местных аппаратчиков, а не просто поддерживать обобщенные идеи марксизма-ленинизма. Есенин-Вольпин применил тавтологию и аффирмацию, с целью саботировать неписанные советские мифологемы повседневного поведения. Вместо выхода из правового поля Есенин-Вольпин и его коллеги-правозащитники диссиденты вышли из неправового поля практики советского режима и неписаного общественного договора советской системы, заключавшегося в социальном контракте между обществом и КГБ. Удивительная мимикрия в данном случае состоит не в буквальном воспроизведении диссидентами практик социального коллаборационизма, а в нарушении принципа их действия. Это было эстетическое применение мимикрии, аналогичной той, которую Владимир Набоков пропагандировал как стратегию «таинственной маскировки», которая не вписывается в магистральный нарратив законов биологической эволюции или законов истории. То, что заметно отличало диссидентов 1960-х годов от искушенных детей эпохи брежневского застоя (мое собственное поколение), — так это то, что диссиденты осмеливались ставить под сомнение повседневную практику поведения в обществе, а не в частной сфере — в противовес тому, чтобы обживать и узаконивать их посредством повседневного юмора и обстоятельного прикрытия в виде «общественно значимых и исторически оправданных целей» (если цитировать по памяти марксистско-ленинское определение свободы, преподававшееся на занятиях в советских старших классах школы). Причиной того, что сегодня существует столь выраженное желание вычеркнуть диссидентство из советской истории путем компромисса и недосказанности — в лучших традициях «черного [т. е. негативного] пиара», — является тот факт, что диссидентское «нарушение работы» принятых стратегий повседневного поведения угрожает одомашненным версиям советской и российской истории. Другими словами, «буквализм» и законничество Есенина-Вольпина были стратегиями *остранения для мира*, — здесь, так же как и в случае Синявского, имело место обращение к буквальной



речи. Диссиденты-правозащитники заставили нас по-новому взглянуть на закон, лишив нас конспирологического языка пособничества режиму.

Быть может, эта двадцатиминутная демонстрация — на пять минут дольше пресловутых пятнадцати минут славы — является наилучшим примером политического перформативного искусства, существовавшего на тот момент в Советском Союзе. Идея гражданского неповиновения является абсолютно чуждой как для российской, так и для советской традиции, в которой само понятие корректности неизменно вызывает подозрения, и именно им зачастую жертвуют во имя воплощения национальной идеи, вместе с тем мелкое неповиновение является частью повседневных стратегий выживания в трудные времена. Вовсе не удивительно, что защита Есениным-Вольпиным «гражданского повиновения» была воспринята властями как неповиновение высшего порядка, которое надлежит отвергнуть как безумие или осудить как измену.

Какими бы донкихотствующими и запредельно идеалистичными ни были эти крошечные группы диссидентов, их тактика была воссозданием утраченного прометеевского *τέχνη*, а не дионисийской *μανία*. Андрей Амальрик<sup>902</sup>, диссидент и автор пророческой книги «*Просуществует ли Советский Союз до 1984 года?*», утверждал, что различие между советскими диссидентами и революционерами XIX столетия и начала XX века заключалось в том, что они отвергали риторику самопожертвования<sup>903</sup>. И все же, несмотря на свою рационалистическую риторику, Есенин-Вольпин был человеком, сотканным из множества противоречий: анархист и *фрондер* по темпераменту и одновременно — защитник гражданских прав. Он неоднократно был заключен в тюрьму и насильно отправлялся в психиатрическую лечебницу, будучи сторонником ясности и рациональности, а вовсе не приверженцем русского эмоционализма<sup>904</sup>. Будучи сам стихотворцем и сыном поэта-лирика, он являлся защитником буквы закона — самого языка права. Вместе с тем подобные противоречия кажутся чуть менее непонятными, если мы анализируем их в широком контексте перформативной практики ostracism, а не в формате нигилистического бунта или преступления. Ostracism для мира в данном конкретном случае являлось попыткой в минимально возможной степени отстоять публичную сферу, в пространстве которой язык уже перестал быть извращенным и одомашненным, в сталинском смысле этого понятия. Как ни парадоксально, но в этом случае язык закона — это язык иной формы поведения и иной культурной памяти, связанной с другим пониманием человеческого достоинства, наводящим на воспоминания о традициях гуманизма Эпохи Возрождения (весьма популярной в среде интеллигенции, книжные полки представителей которой украшали альбомы с картинами эпохи Возрождения, напечатанными в Польше или Чехословакии) и теории открытого общества.

В их версии это был вовсе не экономический неолиберализм, а форма социализма с человеческим лицом и реально функционирующая правовая система, своего рода интернационалистический гибрид, который с трудом поддается переводу на язык нынешней версии глобализированной культуры. Быть может, это была очередная утопия, но, по крайней мере, не авторитарная. Деятельность диссидентского движения, судя по всему, не оказала существенного влияния на советскую юриспруденцию, но она, несомненно, оказала существенное влияние на общественное мнение, действуя через неформальные круги общения и личные контакты.

На первый взгляд, Андрей Синявский и Юлий Даниэль были арестованы по причине прямо противоположной тому, что привело к аресту Есенина-Вольпина. Их обвинили вовсе не в публичной демонстрации поддержки советских принципов, а в том, что они тайно публиковали свои произведения за границей: проблема была не в «букве закона», а в литературном законе. Обвинение против Синявского и Даниэля было выдвинуто на основании 70-й статьи Уголовного кодекса СССР: «Агитация или пропаганда, проводимая в целях подрыва или ослабления Советской власти либо совершения отдельных особо опасных государственных преступлений, распространение в тех же целях клеветнических измышлений, порочащих советский государственный и общественный строй, а равно распространение либо изготовление или хранение в тех же целях литературы такого же содержания — наказывается лишением свободы на срок от шести месяцев до семи лет или ссылкой на срок от двух до пяти лет»[905](#).

Юлия Даниэля, ветерана Великой Отечественной войны и «еврея», согласно «графе национальность» в его советском паспорте, обвиняли в фашизме, в то время как Андрей Синявский, литературовед и русский по национальности, согласно его паспорту, — но который использовал звучащий по-еврейски псевдоним Абрам Терц — был обвинен в антисоветской деятельности, антисемитизме, фрейдиизме, изображении откровенных сексуальных сцен и поиске Бога[906](#). К числу наиболее скромных обвинений относились такие, как плагиат Достоевского и Кафки (за исключением социальной критики Кафки по отношению к «консерваторам, филистерам и буржуа») и клевета на русский народ.

В случае судилищ над творцами речь идет не только о праве на самовыражение, но и о праве аудитории на независимое мышление и архитектуру общественного пространства, которая может создать для него условия. Сама архитектура судебного процесса оказалась весьма неустойчивой. Михаил Шолохов, генеральный секретарь советского Союза писателей и лауреат Нобелевской премии, без двусмысленности заявил, что в первые революционные советские десятилетия таких людей, как Синявский и Даниэль, просто казнили бы на месте без всех этих излишеств демократического театра. Само по себе поведение Синявского подчас шло вразрез с принятым поведением обвиняемых эпохи советских показательных процессов, на которых они, по свидетельству великого писателя, самого пережившего опыт ГУЛАГа, — Варлама Шаламова, — находились под воздействием транквилизаторов и пыток. Синявский отказался играть по правилам публичного показательного процесса и не признал свою вину. Он настаивал на том, что его действия не являлись «незаконными», а были неофициальными, тем самым обозначая наличие промежуточной серой зоны в бинарной советской системе.

Тем не менее публичность процесса была лишь относительной. Чтобы попасть на заседания, требовалось специальное приглашение, большинство же советских граждан узнало про Синявского и Даниэля не благодаря чтению их художественных произведений и не из протоколов судебного процесса, а из кампании в прессе, которая предшествовала судилищу и предвосхитила некоторые его результаты. Вот выдержка из знаменитой статьи Дмитрия Еремина «Перевертыши», опубликованной в официозной газете «Известия»: Враги коммунизма не брезгливы. С каким воодушевлением сервируют они любую «сенсацию», подобранную на задворках антисоветчины! Так случилось и некоторое время назад. В буржуазной печати и радио стали появляться



сообщения о «необоснованном аресте» в Москве двух «литераторов», печатавших за границей антисоветские пасквилы. Как тут не разыграться нечистой совести и столь же нечистому воображению западных пропагандистов! И вот они уже широкими мазками живописуют мифическую «чистку в советских литературных кругах», утверждают, будто эти круги «до крайности встревожены угрозой нового похода» против «антикоммунистически настроенных писателей» и вообще «против либеральных кругов интеллигенции»[907](#).

Далее в статье Еремин продолжает утверждать, что «все это для них было фальшивым фасадом. За ним скрывалось иное: ненависть к нашему строю, гнусное издевательство над самым дорогим для Родины и народа».

Давайте рассмотрим внимательно, как именно выстраивается аргументация в данной статье. Почему так много слов заключено в кавычки? Кто этот мифический враг, который выдвигает такие претензии? Преимущественно — эти цитируемые слова и фрагменты используются совершенно иначе, чем это принято в международной научно-исследовательской практике. Они взяты не из какого-то конкретного текста и не имеют сопроводительных ссылок. Это знакомый прием сталинской риторики. Двойные черточки кавычек обозначают клевету со стороны врага народа и сигнализируют о молчаливом сговоре между писателем и его читателями. Это способ навязать читателям не просто информацию, а само отношение к ней. Любопытно, что процитированные слова и фрагменты представляют собой предельно адекватное описание ситуации, условно говоря, фиксационный снимок того, что произошло. Риторика соответствует множеству характерных черт, в которых мы узнаем роман «Бесы» Достоевского с его фантасмагорической атмосферой дезинформации и намека на тайну и авторитет. (Другой обвинитель — литературный критик Зоя Кедрина — утверждала, что Синявский подражал одному из самых отвратительных антигероев Достоевского — повару Смердякову.)

Одним из аспектов этой риторики является обвинение в инсинуации более крупного заговора, не отличающегося от стратегии следователя на допросе Есенина-Вольпина. Другой — это неумолимое обвинение в двуличности, которое мы можем видеть в образах «перевертышей», двурушников, двойных агентов, предателей и «внутренних иммигрантов», некоторые из тех же слов, которые использовались в обвинениях против Шкловского и других критиков-формалистов. Здесь же намек на государственную измену Родине сопровождается обвинением в кощунстве против русского народа. Еремин подключает и религиозные образы, заявляя, что Синявский и Даниэль использовали «иудины перья» для написания своих текстов, — как будто требуя отказать писателям в праве являться частью общества:

Синявский пытался создать впечатление, будто в нашей стране существует антисемитизм, будто автор по имени Абрам Терц должен, мол, искать издателей на Западе, если он хочет «откровенно» писать о советской жизни. Убогая провокация, выдающая с головой и сочинителя, и его буржуазных покровителей. Ничто им не любо в нашей стране, никаких святынь не чтят они в ее многонациональной культуре[908](#).

Почему же псевдоним Терц был таким раздражителем в глазах представителей советской культуры? Разве она не была заявлена как многонациональная культура, в которой наступило торжество разнообразия и дружбы советских народов? Мало того, что Синявский использовал псевдоним, звучащий по-еврейски, так он еще и открыто говорил о последней сталинской кампании

против «безродных космополитов» (по большей части это были советские евреи), которая проходила с 1949 по 1953 год и прекратилась лишь со смертью самого Сталина. Многие западные левые интеллектуалы были озадачены информацией об этой кампании: советский «интернационалистический» вождь, победивший Гитлера во время войны, каким-то образом продолжал идти по стопам Гитлера и следовать изложенным в его книге «Моя борьба»<sup>909</sup> идеям о космополитизме и безродности. Исходя из логики тоталитаризма, описанной Арендт, или логики имперского национализма, эта кампания не выглядит такой уж нелогичной. Пройдет всего десять лет, и Хрущев раскритикует «ошибки» Сталина во время своей знаменитой речи на XX съезде партии. К середине 1960-х такая критика сталинизма не просто утихла, но стала негласным табу в повседневной советской практике. Что еще более важно, само слово «еврей» стало непечатным, как оскорбление. Иосиф Бродский пишет в автобиографическом эссе о своем отношении к слову «еврей», которое в детстве было таким же редким, как слово «средостение» (перепонка в средней части грудной полости). Таким образом, Синявский, человек русских православных убеждений, нарушает новый неофициальный кодекс умолчания вокруг еврейского вопроса: он не только публикуется под именем Абрам, но и делает его своим. Опять же, не нарушая официальной идеологии марксизма-ленинизма, Синявский перешагнул через приличия нового политического этикета и лингвистических практик. Тем самым он выявляет едва заметный сдвиг в советской политике: не прямой возврат к сталинизму, а переход к брежневской эпохе, когда критика сталинизма будет одомашнена под прикрытием вновь обретенного патриотизма — определенным ракурсом восприятия истории, элементы которого вновь появляются в современных российских учебниках. Язык закона так же чужд обвинителям Синявского и Даниэля, как и язык литературы.

Допрос подсудимого Синявского начался с прямого отголоска статьи Еремина. На вопрос об использовании псевдонима Абрам Терц Синявский отвечает в аполитичной манере:

Судья: почему вы выбрали именно этот псевдоним [Абрам Терц]?

Синявский: Мне просто понравилось. Я не думаю, что это можно объяснить какими-либо национальными причинами.

Хотя и очевидно, что выбор звучащего по-еврейски псевдонима — не просто дело вкуса (к тому же Синявский всю жизнь последовательно выступал против той компоненты русской традиции, которую он воспринимал как «шовинистический предрассудок»), — важно помнить, что имя имеет дополнительную коннотацию: слово Терц связано с латинским корнем числительного «третий» — что вновь напоминает нам об усилиях Шкловского и его коллег, предпринятых в поисках третьего пространства, оставшегося так и не покоренным агонистической логикой, которая делит людей на тех, кто с нами, и тех, кто против нас. То, что, вполне вероятно, и привлекло Синявского, — это многозначное и гротескное качество данного псевдонима, вызывающего ассоциации одновременно как с бабелевскими разбойниками<sup>910</sup> и дантовскими *terza rima*<sup>911</sup>, так и со всей тоской по мировой культуре, сопровождающей это имя.

Группа, поддерживающая Синявского — Даниэля, организовала серьезную общественную защиту, бомбардируя суд литературными боеприпасами — в полном соответствии с традициями формального метода. Защитники использовали кавычки в направлении диаметрально противоположном тому,



которое выбрали обвинители, — не давая ссылок на предполагаемые предрассудки, а обращаясь к научной точности и демонстрируя, что все цитаты, используемые прокурорами, формулируются исключительно от лица литературных персонажей, а не персонально от создавших их авторов, — что свидетельствует об отсутствии понимания обвиняющей стороной основополагающих законов литературного творчества. Во враждебно настроенном советском суде выдающийся ученый и семиотик Вячеслав Иванов представил формалистскую теорию Шкловского о литературном приеме (разумеется, без использования слова «формалист»). Упоная на литературную науку и научный профессионализм, укреплявшие свои позиции в Советском Союзе 1960-х годов, Иванов ссылаясь на теорию остранения и роль метафоры и точки зрения, с которой ведется повествование в литературе<sup>912</sup>. Он также отмечал, что все высказывания Синявского о сталинской кампании по борьбе с космополитами соответствовали официальной советской критике сталинизма, таким образом указывая на наличие в логике самих обвинителей идеологических несоответствий и на явный недостаток профессионализма, когда речь шла как о буквальном толковании законов, так и о литературном анализе в целом.

В своей заключительной речи обвиняемый Синявский продолжает дискуссию о литературе в немного туманной манере, раскрывая то, каким образом реальное судебное разбирательство, судя по всему, являет собой досадное буквальное подражание художественной литературе — его и Даниэля:

[На суде] создается какая-то пелена, особенно наэлектризованная атмосфера, когда кончается реальность и начинается чудовищное — почти по произведениям Аржака и Терца. Это атмосфера темного антисоветского подполья, скрывающегося за светлым лицом кандидата наук Синявского и поэта-переводчика Даниэля, делающих заговоры, перевороты, террористические акты, погромы, убийства... <...> Тут, действительно, очень страшно и неожиданно художественный образ теряет условность, воспринимается буквально, так что судебная процедура подключается к тексту как естественное его продолжение<sup>913</sup>.

Этот отрывок речи Синявского не описывает, но демонстрирует применение его ключевого литературного приема, остроумно названного «свободной косвенной речью» (т. е. использование точки зрения и голоса персонажа, но в третьем лице). Прием восходит к эпохе на заре возникновения литературы, но в эпоху модерна он начинает ассоциироваться с творчеством Гюстава Флобера, французского писателя XIX столетия, автора книги *«Мадам Бовари»* — изысканного романа, исполненного романтики модерна и романтической любви. За сотню лет до Синявского Флобер был обвинен в пропаганде непристойности и аморального поведения, а его адвокату было суждено стать первопроходцем в сфере судебной защиты литературных приемов, — в особенности аспекта «свободной косвенной речи», который также использовался в суде над Терцем. Синявский рассказывает выдуманную историю о злых двойных агентах и предателях Синявском-Терце и Даниэле-Аржаке и излагает ее в косвенной форме: буквальный, но поразительно точный способ выразить то, что скрывалось между строк обвинения прокурора: изменение в советской политике и возвращение к общим местам российской имперской и сталинской мифологии государства. Синявский раскрывает, к каким страшным результатам может привести литерализация метафор, когда метафоры понимаются буквально или воплощаются в жизнь.

Он не подвластен мании величайшего устремления гениев литературы творить произведение, которое являлось бы концептуальной сеткой для самой жизни и создавало бы эффект обратной мимикрии. Он вовсе не желает создать собственное «тотальное произведение», а скорее разрушает тотальное произведение государства. По сути, в своей политической деятельности и литературе Синявский, подобно Шкловскому, предостерегает от утраты различия между словами и делами — между литературой и повседневной жизнью, — что может представлять опасность как для той, так и для другой. Данный вопрос для него — не только эстетический, но и этический императив, и в этом аспекте он близок к Набокову, Одену и другим писателям. В качестве примера политической катастрофы Синявский приводит воплощение Сталиным метафоры Ленина о физическом уничтожении врагов народа (хотя этот процесс начался во времена Ленина в период, называемый «красным террором»)[914](#).

Обвинение в двурушничестве, выдвинутое против Синявского, также предопределено характером его творчества. Существует значительное различие между государственным и литературным пониманием идеи[915](#). Стратегии диссидентского поведения острают невысказанное двурушничество — как советской идеологии, так и практики повседневной жизни, которая часто была советской на поверхности и государственно-националистической на практике. Двойственность пронизывала весь дискурс комсомола, коммунистических лидеров и неофициальных рок-музыкантов (только я бы добавила, что это происходило с соответствующими различиями во взаимоотношениях с государственной властью, что немаловажно). В эпоху позднего социализма эта двуличность была уже окончательно одомашнена и даже воспринималась с ностальгией — как обобщенная добродетель развитого социализма, но в 1960-х годах, когда память о сталинизме была еще острой и живой, это было еще совсем не так.

Для Синявского «двурушничество» является частью эстетической игры самоуничтожения и самовыражения, частью этического императива, который требует признания внутренней множественности личностей и плюрализма в сфере общественной дискуссии. Такое «двурушничество» восходит к далеким истокам понятия совести, что является отголоском древнегреческой культуры. История искусства и театра совести разделила драму множества голосов. Сократовский *δαίμων* — или демон, в этом смысле — иллюстрирует одновременный диалог сознания и совести[916](#), который также является основой остранения Шкловского: «Бытие определяет сознание, а совесть остается неустроенной». О разнообразных формах двойственности сознания писали многие поэты и писатели. Начиная от применения эзопова языка — с целью запрянуть свое подлинное послание, до сократовского диалога совести и сознания, продолжающегося в традиции Шкловского. Томас Венцлова[917](#), литовский поэт, диссидент и друг Иосифа Бродского, красноречиво писал о двух внутренних голосах совести писателя: голосах советского цензора и дьявола-шута, постоянно соперничающих друг с другом, что отчасти приоткрывает поразительную природу внутренней жизни мыслящего человека[918](#). Однако все это — не просто вероломный принцип действия пресловутой самоцензуры и приспособленческого отношения к режиму; это вполне может быть частью игры внутреннего освобождения — когда писатель отдается на волю демона-шута и срывает официозную игру в прятки.

Такая двойственность ставит под сомнение унитарную модель советской и русской культуры, обнажая ее внутренний плюрализм. Все тексты Синявского



посвящены актуальным политическим, социальным и художественным вопросам своего времени: таким, как позднесталинские кампании по борьбе с космополитами, которые подверглись критике в речи Хрущева на XX съезде, — хотя подобная критика вскоре стала замалчиваться или косвенно не поощрялась; эпидемия графомании, побочный эффект большого авторитета литературы в России и советского литературного гнета; сексуальные и эротические отношения, выходящие за рамки ханжеских советских норм; кафкианские происшествия и фантастические твари, которые появляются и заселяются — без какой-либо прописки — в советские коммунальные квартиры.

В рассказах Синявского разыгрываются драматические постановки, воздающие должное юмористическому оммажу авангарда, и продолжают прерванную литературную традицию 1920-х годов, о которой Синявский писал в заключительной части своего эссе «Что такое социалистический реализм?». Порой эксцентричные офф-модернисты — последователи экспериментальной традиции оказываются в неофициальном клубе графоманов, президент которого — самопровозглашенный графоман Галкин — один из самых удачных персонажей Терца, пропагандирует самоуничтожение, остраение и пародию, ставящую под вопрос банальность добра, которое пропагандируется официальной литературой. В ходе процесса над Синявским и Даниэлем модернистская культура сама по себе впервые становится объектом открытого судебного разбирательства; подобное едва ли обречено на успех в правовом формате и уж тем более в его фантастическом советском изводе. Путаница, связанная со смешиванием позиции автора и его персонажей, а также обращение к языку морального возмущения, уязвленного патриотизма и подозрений в присутствии подрывных намерений не являются каким-то уникальными и сугубо советскими или российскими явлениями и применялись абсолютно во всех судебных процессах против художников — начиная с XIX столетия. Различие заключается лишь в том, что авторы получили жесткий приговор («жесткий» по европейским, а не по советским понятиям).

В строго юридическом смысле Синявский и Даниэль суд проиграли: они получили наказание в виде лишения свободы и ссылки. Их вынудили замолчать, а их произведения не публиковались в России вплоть до самого распада Советского Союза. Таким образом, для читателей моего поколения, к сожалению, они остались неизвестными. Однако в свое время судебный процесс и диссидентская практика поведения влияли на общественное мнение посредством неформальной тактики и стратегий действия<sup>919</sup>.

Но судилища над Синявским не ограничились исключительно лишением свободы и изгнанием. Второй процесс развернулся в эмигрантской прессе в Париже в 1988 году, а затем в 1989-м в России. Его эпицентром стал скандал вокруг текста книги Синявского «Прогулки с Пушкиным», написанного в лагере Дубравлаг и тайно переданного через письма Синявского своей супруге. В 1976 году парижский критик-эмигрант из послереволюционной волны иммиграции выдвинул обвинения в адрес «хамского» русского языка Синявского и его «культурного богохульства»<sup>920</sup>. Это обвинение было поддержано Солженицыным, который утверждал, что «эстетический нигилизм» и «двуличие» Синявского были кощунством, направленным против российской концепции культурных авторитетов и против того, «что в русской литературе было высоко и чисто»<sup>921</sup>. Затем, после того как Синявский отправился в Россию в 1989 году после смерти Юлия Даниэля, в российских журналах развернулось

еще одно, более яростное наступление на него. В своей статье «Русофобия» Игорь Шафаревич провел аналогию между книгой «Прогулки с Пушкиным» Синявского и «*Сатанинскими стихами*» Салмана Рушди, превратив Пушкина в русского пророка и смешав оскорбления по отношению к религии с оскорблениями в адрес национальной литературы. «Знаменитые „Сатанинские стихи“ Соломона Рушди — это, по-видимому, нечто вроде исламского варианта „Прогулок с Пушкиным“»<sup>922</sup>. Словосочетание «нечто вроде» может указывать на отсутствие у автора фактического знакомства с текстом Рушди. Синявского обвиняли в том, что он «оскверняет» русскую святыню — Александра Пушкина. Второй процесс Синявского, таким образом, выявил то, что не было до конца сформулировано в первом процессе: угроза со стороны литературной свободы в отношении священных национальных авторитетов пробудила идею о богохульстве, что, по словам Есенина-Вольпина, было тактикой, более подобающей испанской инквизиции, нежели советской юстиции.

Второй процесс перекликается с первым и выявляет то, что может показаться маловероятной преемственностью между советской, постсоветской и даже иммигрантской, националистической мифологией ультранационального патриотизма, включая противодействие духу свободолобивого литературного эксперимента, отождествлению позиции автора и его литературных персонажей, конспирологические инсинуации и обвинения в кощунстве и профанации «священного» народного поэта Пушкина.

Синявский комментировал фантасмагорию своей собственной жизни, странным образом подражавшую его текстам и все же уклонявшуюся от его авторского контроля. Уже в изгнании он оказался диссидентом среди диссидентов, вновь обнаружив противоречия между политикой, религией и литературой. Синявский отмечал, что некоторые русские диссиденты несли архитектуру Советского государства непосредственно в своем сознании и заново воссоздали ее за границей<sup>923</sup>. В изгнании, даже в большей степени, чем дома, диссидент обязан сохранять бдительность по отношению к собственному латентному авторитаризму. Синявский открыто выступает против того, что он считает русским фашизмом и советским авторитаризмом.

В своей работе «*Диссидентство как личный опыт*» Синявский размышлял о взаимосвязи политического и художественного диссидентства. Название эссе вовсе не так прозрачно, как кажется. Как и во всем остальном у Синявского, в нем присутствует элемент двойственности и парадокса. Что именно в диссидентстве, которое считается формой публичного действия, может являться личным опытом? Как нам следует воспринимать личностное начало, если оно обращается в пространство диссидентства? Что означает быть диссидентом для писателя? Сужает ли это обстоятельство потенциальные возможности для художественной игры или переопределяет архитектуру диссидентства? Что происходит с пушкинской «другой свободой», когда диссиденты принимают переписывать ее заново?

Во-первых, Синявский утверждает, что его несогласие с советским режимом, а также с более консервативными кругами в изгнании носило «эстетический характер»: «Политика и социальное устройство общества — это не моя специальность, то можно сказать в виде шутки, что у меня с Советской властью вышли в основном эстетические разногласия. В итоге Абрам Терц — это диссидент главным образом по своему стилистическому признаку. Но диссидент наглый, неисправимый, возбуждающий негодование и отвращение в консервативном и конформистском обществе»<sup>924</sup>.



Синявский творит свою собственную историю диссидентства, включая именно писателей, а не политиков в ряды первых диссидентов. Тем не менее он не упоминает официальных советских революционных писателей (даже своего любимого Маяковского), а вместо этого пишет о Пастернаке, Мандельштаме и Ахматовой, которые возделывали ниву своей внутренней свободы до такой степени, что она превратилась в гражданскую добродетель.

Здесь мы делаем полный оборот, возвращаясь к нешаблонному памятнику Пушкину (или антимонументальному Пушкину, с которым Терц совершает прогулки в трудовом лагере Дубравлаг) в роли памятника диссидентской свободе. И коль скоро пушкинская «другая свобода» любезна сердцу писателя, она здесь далеко не единственное подтверждение. Автор становится образцом эксцентричной индивидуальности, которая возбуждает возмущение в любом консервативном и конформистском обществе.

Синявский так определяет собственную идею свободы и диссидентства: «Все равно наше призвание оставаться сторонниками свободы. Ибо „свобода“, как и некоторые другие „бесполезные“ категории — например, искусство, добро, человеческая мысль, — самоценна и не зависит от исторической или политической конъюнктуры».

Синявский переписывает пушкинскую «другую свободу», как подтверждая свое личное право как писателя существовать отдельно от царя и народа, так и распространяя этот еретический спектакль на публичную сферу. По сути, Синявский здесь буквально переписывает знаменитое определение свободы, данное другим писателем-изгнанником и политическим диссидентом Александром Герценом: «Почему, собственно, свобода числится драгоценной? Да просто-напросто потому, что свобода — это свобода: самодовлеющая цель. И жертвовать ею чему-либо другому означает, в сущности, совершать людские жертвоприношения»<sup>925</sup>. В то время как Синявский являлся верующим православным христианином, он упорствовал в своей публичной ереси<sup>926</sup>. Но парадоксалист Синявский-Терц вовсе не усердствовал в поддержании ереси ради ереси или ради собственной писательской свободы. Скорее, в русле традиции Есенина-Вольпина, он выступал за свободу других, за отделение церкви от государства и за общественную защиту ересей — во множественном числе. Ересь остраниет ортодоксальность, чтобы защитить все множество духовных чаяний и гарантировать право на воображение, которому по силам заново переустроить мир. Эстетическое диссидентство Терца связано не с автономной эстетикой, а с острашением *для* мира, осуществляемым посредством творческой практики. Литературное творчество, судилища и скандалы, связанные с Синявским, дают нам представление о постистории диссидентства и способах ее нового переосмысления.

Мои заключения касаются политической и художественной загробной жизни диссидентства на постсоветском пространстве едва ли будут жизнерадостными. С политической точки зрения после смерти выдающегося ученого и правозащитника Андрея Сахарова роль диссидентов советского периода и их наследия творческого переосмысления публичной сферы снизилась. Нередко писатели, преимущественно из Восточной и Центральной Европы, отмечали, что в эпоху диктатуры сфера частной жизни становится пространством диссидентства, создающим внутренние круги распространения информации, своего рода квазипубличной сферой, существующей в нишах приватного пространства. «Приватное» в данном случае зачастую приравнивается не к личному пространству, а скорее к альтернативным коллективам, «кухонным

салонам», собраниям друзей, а также неформальным объединениям и взаимосвязям. Это круги внутри кругов, которые формируют спирали плавных перемен, помогающие заново изобрести общественную культуру будущего. Неприятная особенность подобного выдвижения внутренней свободы в публичную сферу, которая стала проявляться после распада Советского Союза и официального падения коммунизма, заключается в том, что оно так и не обернулось созданием новых политических институтов. Августовские события 1991 года, которые спровоцировали массовые общественные демонстрации в Москве и Санкт-Петербурге, (вероятно) могли бы стать местной цветной демократической революцией в России, в которой были бы учтены уроки диссидентства, однако, несмотря на множество споров о необходимости создания независимой судебной системы, правовой системы и институтов гражданской солидарности, независимых от государства и экономической элиты, история пошла по иному пути. Разумеется, советская системообразующая партийная элита и аппарат госбезопасности сохранились практически без изменений, а своеобразный вариант свободного рынка воспринимался как панацея от всех проблем страны, так, будто это была некая новая утопия — марксизм, поставленный с ног на голову. Творчество диссидентов уступило место разворачиванию капитализма по-русски — без какой-либо трансформации политической элиты или широкомасштабного национального возрождения.

С художественной точки зрения последствия острашения *для* мира являются более долгосрочными, но нередко остаются в тени или преднамеренно вымарываются со страниц истории. Утверждалось, что авангард не может быть распространен на политическую жизнь и что эксперимент авангарда оказался неудавшимся, в том смысле, который обычно в это слово вкладывается. Однако стратегии острашения, особенно острашения *для* мира, выжили в игривой культуре диссидентства — вопреки всем невзгодам и замалчиванию в культуре. Опыт свободы, по Арендт, исключается из истории и превращается в позабытое наследие. Опыт советского диссидентства 1960-х годов (в отличие от восточноевропейского/центральноевропейского диссидентства) является примером такого целенаправленно совершаемого культурного вымарывания, по крайней мере на своей родной земле. Для моего поколения, выросшего во времена позднего социализма, диссидентство могло казаться формой эксцентричного донкихотства, но это вовсе не означает, что мы должны способствовать целенаправленному *ars oblivionalis*<sup>927</sup>, навязанному нам в юности, и расселяться по джентрифицированной<sup>928</sup> территории посткоммунистической ностальгии.

## СУД НАД ХУДОЖНИКАМИ: ПОЛИТИКА И РЕЛИГИЯ В ПОСТСОВЕТСКОМ ФОРМАТЕ

В культовом романе современного русского писателя Виктора Пелевина «*Generation „П“*» (1999) посткоммунистическая статуя Свободы вместо факела держит телевизор и провозглашает ценности демократии. «Демократия» в данном случае имеет альтернативную этимологию и происходит не от «*δημος*» — народ, а от «*demo*» — сокращение от «рекламная демонстрация».

Отдавая дань излюбленному приему параллелизма Шкловского, я хотела бы закончить тем же, с чего и начала, — статуей Свободы. В России ее судьба сложилась весьма парадоксально. Монумент, описанный Шкловским, был временным и долго не просуществовал, но в конце 1920-х годов в Москве был



установлен более долговечный монумент свободы в стиле раннего советского неоклассицизма, который был заменен после Второй мировой войны менее «космополитическим» памятником средневековому московскому князю Юрию Долгорукому, который считался наилучшим символом для сталинского государства. Юрий Долгорукий оставался любимым памятником современного мэра Москвы, тезки князя — Юрия Лужкова. Не случайно в 2002 году мэр выступил за возвращение другого забытого памятника — Феликсу Дзержинскому, главе ЧК (предшественнику КГБ), который оказался низверженным после российской «Бархатной революции» в августе 1991 года.

Будто перефразируя высказывание Шкловского о появлении «Красной реставрации» в конце 1920-х годов, персонаж романа «*Generation „П“*» Вавилен Татарский, несостоявшийся поэт и успешный «пиарщик», утверждает, что в посткоммунистической России восторжествовала окончательная «победа красного над красным»<sup>929</sup>, в диапазоне от коммунистической пропаганды до рекламы «Кока-колы» с древнеегипетскими оттенками посередине<sup>930</sup>. Новая форма остранения, отраженная в романе этого героя постсоветской молодежной культуры, движется в направлении конспирологического мышления и нерефлексирующей ностальгии.

Мы видим, что само по себе остранение не является гарантией пылкого и ответственного мышления; оно способно оказывать воздействие подобно одновременно и яду и лекарству от политического зла эпохи. В экстремальных обстоятельствах утверждение внутренней свободы может быть наиболее почетной позицией интеллектуала и служить примером. Тем не менее подобного рода остранение от мира может запросто совершить кувырок — и с позиции диссидентства превратиться в покорность тирании существующего режима, что может привести к неспособности создавать новые политические институты, когда появляется такая возможность. Без институционализации общественной свободы критическое остранение *для* мира может привести к остранению *от* мира и принятию статус-кво.

Если Шкловский писал, что революция в Советской России остраняла жизнь больше, чем литература, то к 1970-м годам эта странная советская жизнь стала нормой. Ее жестокость и абсурдность были одомашнены, и, казалось, для нее вполне подходило жаргонное определение «совок» — термин одновременно «унизительный и ласкательный», происходящий от прилагательного советский, но, кроме того, означающий предмет утвари — «совок», что в совокупности означало государство — «совок» для уборки мусора.

К середине 1990-х годов концепция «деидеологизации» или остранения от политики совершила полный цикл, а после 2000 года она стала основным лозунгом первых дней правления Путина. Если в оппозиционном дискурсе 1970-х и 1980-х годов деидеологизация означала остранение или даже освобождение от советской государственной идеологии, то в эпоху Путина «деидеологизация» стала означать освобождение от критического демократического дискурса 1980-х и начала 1990-х годов. Это обернулось наложением табу, по умолчанию, на любой вид критики как советского прошлого, так и постсоветского государственного капитализма. Фактически с конца 1990-х годов демократический дискурс приобрел оскорбительное прозвище *демишиза*, означающее демократическая шизофрения, — понятие, ранее закрепившееся за якобы истеричными бабушками, которые слишком неистово приняли перестройку в 1980-х годах. Это было так, будто политический дискурс как таковой стал «эстетически некорректным» и немодным, — замечательный

механизм защиты, который возвращает нас к старой советской культуре страха. В настоящее время общественно-политический дискурс в России стал настолько «деидеологизированным» и остранным от ответственной политики, что двойное ostranenie вновь стало востребованным.

«Антироссийский заговор, безусловно, существует — проблема только в том, что в нем участвует все взрослое население России», — отмечает герой романа «*Generation „П“*». Конечно, если «заговор» включает все население, все виноваты и никто не виноват; следовательно, никто не обязан брать на себя ответственность за настоящее, которое ведет «к победе красного над красным». В романе есть скрытый изобразительный подтекст, скандальная концептуальная картина русско-американского художника Александра Косолапова «Это настоящая вещь» (рис. 18). Сделанная в 1982 году, работа представляла собой сдвоенную икону Ленина и «Кока-колы» — совместное предприятие двух идеологий — советской и западного коммерциализма, — обе претендующие на статус настоящей вещи. Сделанное в 1982 году, когда такие изображения выглядели шокирующе и еще не стали общим местом в глобальной культуре, полотно спровоцировало небольшой скандал. Неоднозначность работы заключается в том, что по-прежнему так и не ясно, следует ли читать картину справа налево или слева направо, — иными словами, завербовал ли Ленин «Кола-колу» на благо мировой революции или «Кока-кола» завербовала Ленина для утоления жажды молодежи. Напряжение между двумя массово воспроизводимыми символами существует именно потому, что там нет никакого изобразительного напряжения, нет стыка, нет водораздела. В отличие от коллажа это скорее сюрреалистическая случайная встреча, причудливое и поразительное сопоставление, которое представляет собой гипернепрерывность. Картина не приветствовалась ни в Советском Союзе, ни в Соединенных Штатах Америки. В Советском Союзе данное произведение не могло выставляться вплоть до 1990-х годов — по очевидной причине — наличия цензуры. Художник, однако, был удивлен, что он не мог свободно выставлять свои работы в «свободной стране», также из-за возражений корпорации «Кока-кола», которая предприняла как явные, так и скрытые действия, чтобы «подвергнуть цензуре» картину, утверждая, что она является злоупотреблением логотипом компании. Столкновение между правом собственности и свободой слова стало совершенно очевидным — пограничная зона искусства четко не определена и недостаточно защищена. Из двух видов свободы Косолапов выбрал третью — правовую свободу. Он затеял юридическую баталию, наняв адвоката, который в свое время успешно защитил в суде Энди Уорхола в ходе судебного процесса, развернувшегося из-за серии работ художника, включавшей изображение банки супа «Кэмпбелл». (Позднее, в середине 1990-х годов, когда художник собирался выставить картину в Русском музее в Санкт-Петербурге, он столкнулся с очередной загвоздкой: в этот раз «Кока-кола» оказалась официальным спонсором выставки.)





**Рис. 18.** Александр Косолапов. *It's the real thing. Lenin Coca-Cola, 1982*

История живописи Косолапова совершила новый поворот. Будто цитируя себя, а также меняя массовую культуру в России и на Западе, Косолапов недавно нарисовал новую версию своей картины «Это настоящая вещь» под названием «Это моя кровь». В новой работе Иисус Христос (взятый с массово тиражируемых американских евангелических плакатов) сопоставлен с логотипом «Кока-колы» с надписью под ним: «Это моя кровь». И вновь художник инсценирует внезапную случайную встречу разных реди-мейдов современной массовой культуры, чтобы прокомментировать массовое воспроизведение религиозных символов как в американской, так и в новой российской культуре, где самый большой собор является позолоченной копией прежнего аутентичного самого себя.

Работа «Это моя кровь» стала жертвой вандализма на выставке «Осторожно, религия», которая состоялась в московском музее Сахарова<sup>931</sup> в январе 2003 года. Любопытно, что краской было облито лицо американского Иисуса, в то время как бутылка «Кока-колы» осталась нетронутой. Вот краткая хроника событий. Выставка открылась 14 января в музее Сахарова с участием художников из России, Армении, Японии, США и Кубы. Название выставки «Осторожно, религия» выбрано с намеренной неоднозначностью, что намекает как на осторожное отношение к религии и духовности, так и на осознание фанатизма и новой политической роли религиозных институтов<sup>932</sup>. 18 января шесть человек пришли на выставку и стали повреждать работы, а также обливать их, скандируя лозунги («Паразиты! Мразь! Сатана! Кошунство! Вы ненавидите православную церковь, будьте вы прокляты»). Охраннику музея удалось запереть помещение и вызвать полицию, а эти люди были задержаны. Однако в своеобразном круговороте событий разрушители произведений искусства были быстро освобождены, а против организаторов выставки и художников возбудили уголовное дело по 282-й статье о разжигании этнической и религиозной ненависти. Большинство российских православных религиозных организаций, от радикальных активистов из Общественного комитета «За нравственное возрождение Отечества» до руководства церкви<sup>933</sup>, поддержали действия погромщиков выставки, отстаивая право церкви вмешиваться в культурные вопросы. В феврале 2003 года российский парламент — Государственная дума — принял резолюцию, в которой было объявлено, что целью выставки является «разжигание религиозной ненависти и оскорбление чувств верующих и православной церкви». 265 из 267 присутствовавших на заседании депутатов проголосовали за обращение, с тем чтобы возбудить уголовное дело против

художников и директора центра<sup>934</sup>. Сергей Юшенков, один из двух депутатов, проголосовавших против принятия таких жестких мер, вышел на трибуну и заявил: «Мы являемся свидетелями возникновения тоталитарного государства, возглавляемого православной церковью». Через несколько недель Юшенкова убили в Москве<sup>935</sup>.

В немногих из оставшихся в России изданий, не финансируемых государством напрямую, был придуман новый гибридный термин — «клерикальный большевизм». Скандал вокруг выставки — лишь один из множества недавних эпизодов, который демонстрирует, что может произойти, когда неправительственные и юридические институты дискредитируются как «маскарад неадекватности» и «лицемерные посредники» между государством и народом, что, к сожалению, является частью давней российской и советской традиции.

Феномен клерикального большевизма раскрывает самый важный конфликт в мире после окончания холодной войны: конфликт между политической религией и политической культурой, которая подразумевает отделение церкви от государства. Это демонстрирует сохранение другой модернистской традиции, которая является антимодернистской и, часто в случае церковной риторики, антизападной. Антимодерн — это двойник модерна, который указывает на поразительную уязвимость секуляризованных обществ, которые имитируют и саботируют антимодернисты.

Еще одна черта глобальной культуры, которая проявилась в период споров о закрытии негосударственных телеканалов в России с 2000 по 2003 год, — явное несоответствие между развитием капитализма и политическими свободами. Тезисы о «либерализации рынка» были использованы для ограничения «либеральных ценностей» в сфере негосударственной прессы и в конечном итоге «свободного рынка» в России как такового, превратившегося в государственный капитализм, — как в Китае. Ни в России, ни на Западе рынок не может оставаться полностью свободным от социального, правового и политического контекстов, в евродемократиях, в лучшем случае, он опирается на гражданские и правовые институты — с целью поддержания баланса культурных ценностей. Антиполитическая риторика рынка опасна повсеместно: вовсе не случайно, что самым ненавистным словом для многих бизнесменов и политиков на Востоке и Западе зачастую является, собственно, слово «политика». Таким образом, наиболее актуальные художественные проекты задевают политическое начало в разнообразном и парадоксальном ключе. Ведь как раз в рамках творческих экспериментов можно оставаться ответственным за собственную, пользуясь словами Виктора Шкловского, «неустроенную совесть», которая в конце концов является неременным условием творческой свободы.





**Рис. 19.** Светлана Бойм. Шахматная доска, коллаж с «Черным квадратом», фрагмент с фотографией вымаранного (и, возможно, казненного) члена Коммунистической партии (из кн.: David King. *The Commissar Vanishes* [New York: Metropolitan Books, 1997])

Какими бы притягательными для современных авторов романов ни казались рассуждения о победе красного над красным и фантазии о заговоре каждого против всех, — не следует воспринимать историю как порочный круг и заканчивать на той горькой ноте, — что остранение, как и ностальгия, теперь уже далеко не то, что раньше. Новое начало дает нам альтернативную предполагаемую историю, которая раскрывает генеалогию идей, долгое время обретавшихся на обочине превалирующих версий культурной истории XX столетия. К ним следует относиться как к нереализованным потенциальным возможностям, к непроторенным дорогам, к несокрушенным «памятникам научным ошибкам». Вместо того чтобы рассматривать историю как нечто неизбежное и предопределенное, Арендт спроецировала идею свободы на нашу концепцию прошлого. Оглядываясь назад на историю XX столетия, Арендт предлагала остраивать саму имманентность катастрофы. Для этого нужно искать «непредвиденное и непредсказуемое», поскольку «чем сильнее чаши весов склонятся к катастрофе, тем более чудесным будет выглядеть свободное деяние; потому что именно катастрофа, а не спасение всегда происходит автоматически и потому должна казаться неотвратимой»<sup>936</sup>.

## ГЛАВА ШЕСТАЯ. СУЖДЕНИЕ И ВОООБРАЖЕНИЕ В ЭПОХУ ТЕРРОРА

### ПОВЕСТЬ О ДВУХ АРЕСТАХ: АРЕНДТ И ГИНЗБУРГ

В 1933 году гитлеровская тайная полиция арестовала Ханну Арендт и ее мать за предоставление убежища немецким коммунистам и за сбор документальных

свидетельств немецкого антисемитизма. Арендт тогда удалось подружиться с тюремщиком и поведать ему невероятные истории. Нацистский офицер, «очаровательный парень», признался, что он — новичок в работе с политзаключенными и не знает, что с ними следует делать. Более того, в течение нескольких дней ее заключения она даже убедила его достать ей сигареты и кофе более высокого качества. Офицер пообещал незамедлительно освободить ее после того, как в ходе обыска квартиры, где проживала Арендт, были обнаружены лишь несколько подозрительных документов со сложным для расшифровки «кодом», который на проверку оказался древнегреческим текстом. Этот удивительный и совершенно нетипичный опыт общения с немецкой тайной полицией, случившийся вскоре после прихода к власти нацистов, побудил Арендт принять самое важное в жизни решение — немедленно покинуть Германию, несмотря на присущее Ханне искреннее отождествление себя с немецкой культурой<sup>937</sup>.

В январе 1937 года, менее чем через четыре года после более невероятного, чем вымысел ареста Арендт в нацистской Германии, ее советская современница Евгения Гинзбург, преданный член коммунистической партии и преподаватель, была арестована сталинской тайной полицией. Более того, Евгения вовсе не была увезена из дома посреди ночи, подобно многим другим; вместо этого она приняла невероятное решение — по собственному желанию отправиться в управление тайной полиции (НКВД), несмотря на явные предупреждения и вопиющие аресты ее товарищей по партии. Вызвавший ее офицер НКВД был поначалу тоже «очень мил и любезен»: он позвонил Евгении по телефону и уточнил, когда у нее найдется удобное время, чтобы прийти и провести минут сорок в его кабинете. «Голос его журчал, как весенний ручеек», — он предложил заглянуть на получасовую беседу после обеда, на случай если ей понадобится провести маму. Вместо этого Евгения заявила, что придет немедленно, чтобы доказать свою невиновность перед лицом любимой партии. Поступая осмысленно и честно, с чувством личной добросовестности и в соответствии со своими моральными убеждениями, Евгения сама пришла в НКВД — лишь затем, чтобы на десять лет затеряться в сталинском ГУЛАГе, подобно миллионам других людей, не совершивших ни единого преступления и остававшихся не иначе как глубоко убежденными сторонниками режима<sup>938</sup>.

Во многом удача Арендт является куда более исключительной, чем «неудача» Гинзбург, если в принципе допустимо применять подобные понятия в случае политической трагедии эпохи модерна. Несмотря на то что обе женщины столкнулись с неподвластными их воле политическими силами, истории их арестов поддаются сопоставлению лишь отчасти. В 1933 году нацистские офицеры тайной полиции были гораздо менее организованными и менее опытными, чем их советские коллеги несколько лет спустя; более того, на тот момент Арендт считала фашистов своими политическими противниками, а Гинзбург полагала, что следователи — это ее товарищи по партии. Что важнее всего — этот рассказ о двух арестах связан не с необходимостью разрешить проблему собственного затруднительного положения и поиском единственно верного ответа на дилемму суждения, — а с вхождением в контакт с чем-то непредсказуемым в непредвиденных политических обстоятельствах, — когда пространство свободного мышления как таковое оказывается под угрозой.

Как мы выносим суждения в тех ситуациях, когда кажется, что весь наш мир разрушен? Что делает нас способными изменить свое мнение и подвергнуть сомнению наши мировоззренческие установки — помимо предписывающих



вариантов множественного выбора и групповой идентичности? Как можно «мыслить без перил», когда наши основы пошатнулись, а порог того, что возможно, выходит за пределы человечности?

Спустя почти двадцать лет после ареста Арендт опубликовала свой труд *«Истоки тоталитаризма»*, затем — книгу *«Банальность зла: Эйхман в Иерусалиме»*, а Евгения Гинзбург написала *«Крутой маршрут»* — ее выдающееся повествование о жизни в ГУЛАГе, в котором она размышляет о своих суждениях в темные времена и о собственной и ее собратьев по несчастью слепоте и грубых ошибках, которые ей пришлось признать.

В своих мемуарах Гинзбург пытается восстановить события, которые привели к ее аресту, задаваясь вопросом, могла ли она принять другие решения и не играть с системой вслепую. Два человека в ее жизни советовали ей в то время действовать по-другому, глядя с двух в равной степени эксцентричных точек зрения.

Одной из них была ее свекровь Авдотья Аксенова, «родившаяся еще при крепостном праве, простая неграмотная „баба рязанская“, отличалась глубоким философским складом ума и поразительной способностью по-писательски метко, почти афористично выражать свои мнения по самым разнообразным вопросам жизни»<sup>939</sup>. Авдотья зовет Евгению (Женю) в комнату, запирает дверь и шепчет:

— Капкан, Евгенья, капкан круг тебе вьется... Беги, покудова цела, покудова на шею не закинули. Ляжить пословица — с глаз долой, из сердца вон! Раз такое дело, надо тебе отсюдова подальше податься. Давай-кось мы тебя к нам, в сяло, в Покровское, отправим.

<...>

— Да ведь я должна партии свою правоту доказать! Что же я, коммунистка, от партии прятаться буду?

<...>

— Кому правоту-то свою доказывать станешь? До бога высоко, до Сталина — далеко...

— Нет, что ты, что ты... Умру, а докажу! В Москву поеду. Бороться буду...

— Эх, Евгенья-голубчик! Ума в тебе — палата, а глупости — саратовская степь! <sup>940</sup>

Еще одним советчиком, которого Евгения встречает накануне своего ареста, является ее старый друг, молодой доктор Диховицкий, которого также считают политически неблагонадежным за признаки «гнилого либерализма» и «отсутствия бдительности по отношению к врагам народа». Он предлагает ей другую версию радикального бегства:

— Слушай, Женя, — сказал он мне. — А ведь если вдуматься, дела наши плохи. Хождение на Ильинку вряд ли поможет. Надо искать другие варианты. Как бы ты отнеслась, например, если бы я спел тебе популярный романс: «Уйдем, мой друг, уйдем в шатры к цыганам»?

Его синие белки сверкнули прежним озорством.

— Еще можешь шутить?

— Да нисколько. Ты послушай. Я цыган натуральный, ты тоже вполне сойдешь за цыганку Азу. Давай исчезнем на энный период с горизонта. Для всех, даже для своих семей. Ну, например, в газете вдруг появляется объявление в черной каемке. Дескать, П. В. Аксенов с прискорбием извещает о безвременной кончине своей жены и друга... Ну и так далее. Пожалуй, тогда твоему Бейлину волей-неволей придется сдать дело в архив. А мы с тобой

присоединились бы к какому-нибудь табору и годика два побродили бы как вольные туристы, пока волна спадет. А?<sup>941</sup>

Совет Диховицкого настолько же невероятный и буквально, как и совет Авдотьи, здравый и кажущийся весьма наивным. Диховицкий предлагает Евгении не что иное, как воплощение в жизнь литературного сюжета романтической поэмы Пушкина «Цыганы», хорошо известной всем российским и советским школьникам. В обоих случаях физическое бегство из города Казани влечет за собой и моральное бегство от советского языка того времени, что заточает реальность, навешивая на людей ярлыки классовых врагов. В своей речи оба советчика используют цитаты, которые остраивают советский язык того времени и обращаются к иным языкам и системам отсчета. Суждение Авдотьи зиждется на народной мудрости и исторической памяти более обширного временного периода — от дореволюционной России к Советской. Экцентричный план побега Диховицкого базируется на юморе, литературных сюжетах и эклектичном неординарном мышлении. Они не пытаются перехитрить систему, но высматривают незначительные ее огрехи и лазейки, имитируя «допотопность» ГУЛАГа. И Диховицкий, и Авдотья обладают перспективой воображения и умственной гибкостью, позволяющей им перемещаться между различными мирами и системами верований. Очевидно, что сила суждения зависит не только от уровня образования. На самом деле неграмотная Авдотья, как представляется, куда лучше считывает русско-советские общие места<sup>942</sup>, нежели Евгения, для которой существует лишь одна правда и единственная форма подлинного поведения в соответствии с ее убеждениями, которая не может быть поколеблена ее собственным повседневным опытом и свидетельством несоответствия и несправедливости.

Из опыта собственного исторического прошлого мы знаем, что не существовало какого-либо универсального способа укрыться от чисток. Однако данный свекровью Евгении и ее другом совет, основанный на русской пословице «С глаз долой — из сердца вон», был одной из приемлемых стратегий, которая помогла множеству людей, включая интеллектуалов и писателей, таких, к примеру, как Михаил Бахтин. Пусть и не путь к полноценному спасению, — но все же это была, как минимум, вполне разумная попытка хотя бы не попадаться на глаза излишне усердным советским офицерам НКВД, стремящимся выполнить выданные им квоты на врагов народа<sup>943</sup>.

В своих мемуарах Гинзбург обращается к жанру так называемого романа воспитания<sup>944</sup> — развития совести, который посвящен не единственному обращению, а серии изменяющих сознание и остраивающих встреч, которые приводят к ее признанию мощи идеологии и ее влияния на личность. В одном из начальных эпизодов Гинзбург встречает женщину-заключенную — Дерковскую, которая является ее зеркальным отражением: мать, разделенная с сыном, и преданная политическая идеалистка. Только она оказалась из другой революционной партии — из эсеров (эсеры — соперники большевиков с 1917 года). Обе женщины сидят в тесной камере и завязывают беседу, и Евгения «поддается жалости» к судьбе сына Дерковской, хотя Дерковская не скрывает своего отношения к коммунистам-большевикам. Как-то раз у Дерковской, едва живой после очередного допроса, закончились папиросы, которые оставались ее последней отдушиной. Только что получившая передачу от своей семьи, Евгения охотно предлагает пачку Дерковской. То, что происходит далее, поистине трогательно и абсурдно:



Но вдруг я заметила, что она, покраснев, отворачивается, говорит «спасибо», но папирос не берет.

— Минуточку. Сейчас.

Подсаживается к стене и начинает стучать. Рядом сидит Мухина, секретарь их подпольного (настоящего!) областного комитета. Дерковская стучит уверенно. Она не знает, что я свободно прочитываю ее стук.

— Одна коммунистка предлагает папиросы. Брать ли?

В ответном стуке Мухина осведомилась, была ли эта коммунистка в оппозиции. После вопроса Дерковской и моего ответа — «Нет, не была» — Мухина категорически выстукивает:

— Не брать!

Папиросы остаются на столе. Ночью я слышу тяжкие вздохи Дерковской. Ей, тонкой как сухое деревцо, легче было бы остаться без хлеба. А я лежу с открытыми глазами на средних нарах, и в голову мне приходят самые еретические мысли о том, как условна грань между высокой принципиальностью и узколобой нетерпимостью, и еще о том, как относительноны все человеческие системы взглядов и как, наоборот, абсолютны те страшные муки, на которые люди обрекают друг друга<sup>945</sup>.

Наблюдая за Дерковской, Евгения подвергается чему-то вроде катарсического откровения, которое заставляет ее осознать свою собственную непримиримость и дает представление об анатомии нетерпимости, которая часто вырастает из лучших побуждений и идеалистических устремлений. Противостояние между большевиками и эсерами кажется роскошью свободного мира; в мире зоны ГУЛАГа принцип разделения людей на враждебные классы общества становится рычагом в руках следователей, и необходимо полностью изменить свой образ мышления, чтобы понять беспрецедентное сосуществование наиболее оптимистичного взгляда на социальную справедливость по прогнозам сталинской пропаганды и опыта ГУЛАГа.

Любопытно, что обеих женщин чуть позже связала литература, а совсем не политика. Они почти не обсуждали идеологические различия, предпочитая дискутировать о поэзии и читать стихи Александра Блока. Русская литература становится для Гинзбург альтернативной системой отсчета; она описывает свои ранние интуитивные суждения о несправедливости как «пророческую тоску Лермонтова», ссылаясь на Блока, чтобы рассказать о своем рефлексирующем острании, и читает Пушкина как мантру в одиночном заключении. В лагерях из читателя литературы она превращается в писателя. В случае Гинзбург литературные сказочные страны каким-то образом вернули другие виды культурной памяти, которые позволили ей сбежать и принять невыносимую повседневную реальность лагерей. В том самом мире ГУЛАГа слова утратили свое значение; литература далеко не всегда позволяла обрести смысл тем, кто находился там — в заключении, но она предоставляла виртуальную зону воображения, где человек мог снова включаться в словесную игру и обживать ментальное пространство, где человеческое достоинство все еще оставалось возможным. Лишь в этой зоне морального воображения можно было найти минимальное пространство свободы — не то, что «свободнее настоящей свободы» в прыжке веры Достоевского, не радикальное освобождение и не рай на земле в виде светлого коммунистического будущего, проповедуемые посредством сталинской идеологии, но свободу индивидуальных актов суждения — более или менее адекватных — о беспрецедентных обстоятельствах существования на засекреченной территории ГУЛАГа среди утопической страны

справедливости, свободы и изобилия, изображенной в фильмах того периода, снятых в стиле социалистического реализма.

«Я не хочу смягчать высказывание о том, что писать стихи после Освенцима — это варварство», — заявлял Теодор Адорно<sup>946</sup>. Это одно из самых цитируемых утверждений об искусстве после Холокоста. Менее известно, что Адорно продолжает свое размышление в парадоксальной манере. Литература, настаивает он, «обязана противостоять этому вердикту. <...> Ведь теперь только в искусстве фактически страдание может обрести свой собственный голос, не будучи немедленно преданным им»<sup>947</sup>. В то время как Адорно не затрагивает в своих рассуждениях тему ГУЛАГа, Варлам Шаламов, который, как и Евгения Гинзбург, являлся выжившим и был выдающимся и непоколебимым бытописателем колымских лагерей, заявляет об аналогичном парадоксальном императиве, возникшем в искусстве после ГУЛАГа: «В новой прозе — кроме Хиросимы, после самообслуживания в Освенциме и Серпантинной на Колыме, после войн и революций все дидактическое отвергается. Искусство лишено права на проповедь. Никто не может, не имеет права учить. Искусство не облагораживает, не улучшает людей. Искусство — способ жить, но не способ познания жизни. <...> Новая проза — само событие, бой, а не его описание. То есть — документ, прямое участие автора в событиях жизни. Проза, пережитая как документ. Эффект присутствия, подлинность только в документе»<sup>948</sup>.

Так что же означает тот факт, что литература «пережитая как документ»? И какой урок суждения мы можем здесь извлечь?

Если опыт Освенцима оказал глубокое влияние на западную политическую философию XX столетия, то едва ли это можно сказать о советском опыте ГУЛАГа. Неизбывная трудность в осмыслении ГУЛАГа, помимо запутанных исторических и политических обстоятельств, в значительной степени связана с его двойственным образом: он являл собой и рай и ад — образцовую социалистическую стройку и лагерь подневольного труда<sup>949</sup>. За тридцать лет существования ГУЛАГа сталинское государство приняло на работу художников, писателей и режиссеров из Советского Союза и других стран, чтобы прославить территорию утопии, «где так вольно дышит человек». На всех воротах и сторожевых вышках зоны ГУЛАГа, где сгинуло неисчислимое количество миллионов заключенных, красовалась строчка из куплета популярной песни: «Труд наш есть дело чести, Есть дело доблести и подвиг славы»<sup>950</sup>. Искусство соцреализма массово воспроизвело гипнотический симулякр идеальной советской территории посредством советских мюзиклов, аналогичных бродвейским и голливудским, которые до сих пор нередко демонстрируются на государственных телеканалах в современной России. Это соблазнительное, эйфорическое и развлекательное искусство помогло отвлечь и одомашнить мощную телеологию революционного насилия, которая оправдывала жертву во имя созданиярая на земле. Таким образом, история ГУЛАГа не только ассоциируется с воспоминаниями о терроре, но также оскверняет одну из самых могущественных утопий XX столетия, распространившуюся далеко за пределы советских границ. Легитимация ГУЛАГа в советской жизни оказалась повсеместным симптомом; она остранила чувство здравого смысла и повседневный опыт простых обывателей. Как-то «реабилитировать» эти ощущения можно было лишь только посредством двойного остранения — от реальной советской повседневной жизни и от официального государственного художественного вымысла, который замещал ее. Подобно Примо Леви и Ханне Арендт, советские современники ГУЛАГа и авторы, писавшие о нем: Евгения



Гинзбург, Александр Солженицын, Василий Гроссман, Варлам Шаламов и другие — неоднократно говорили об «изменении масштаба»[951](#) в осмыслении опыта лагеря, которое распространяется на все виды человеческих эмоций и взаимоотношений: дружба, любовь, порядочность, свобода — и которое требует появления принципиально новой модели восприятия. Крайне важно включить повествования о ГУЛАГе в более широкий контекст рефлексии о тоталитаризме и терроре в XX и XXI веках, поскольку они раскрывают как банальность зла и банальность добра, так и место личного искусства суждения — в данном фокусе восприятия.

## БАНАЛЬНОСТЬ ЗЛА И ИСКУССТВО СУЖДЕНИЯ

После ареста и невероятного бегства из Германии, а затем из лагеря для перемещенных лиц во Франции Арендт размышляла над вопросами фортуны и личного суждения, а также публичных прав и тоталитарного «освобождения человечества». Будучи сама участницей множества актов политического суждения, действуя методом проб и ошибок, Арендт желала написать отдельный том, посвященный «суждению», — в качестве кульминации своего последнего поучительного труда — *«Жизнь ума»*. В момент ее внезапной кончины первая страница этого произведения еще находилась в ее печатной машинке — лист оставался практически чистым, — за исключением двух набранных эпиграфов. Две необычные цитаты, которые она позаимствовала у Катона и Гете, дразнили переводчиков своей кажущейся непоследовательностью.

Дело победителей было угодно богам, но дело побежденных — Катону[952](#).

*О, если бы мне магию прогнать,*

*Забывать все заклинанья, чар не знать,*

*Лицом к лицу с природой стать! Тогда*

*Быть человеком стоило б труда!*[953](#)

Нам не дано знать, сколь непредвиденную форму могла принять эта книга Арендт. Пространство суждения, предполагавшееся на этом — самом последнем чистом листе, находится между признанием побежденных и непокоренных — в зазоре между человеческим любопытством и памятью тех, кто проиграл исторические сражения. Или, может быть, как раз наоборот; несмотря на или даже, быть может, именно потому, что существуют поражения и страдания, — не зарастут неторные тропинки чуда и воображения.

«Поражение» у Арендт зачастую является формой диссидентства, направленного против «божественности истории» и авторитета прогресса или любой другой детерминированной системы мышления. Забота о голосах «побежденных» (а не только о жертвах) является формой исторического сохранения человеческого достоинства, сохранения отдельных индивидуальных действий и опыта свободы, которые в противном случае оказались бы вымаранными из истории. Но одной памяти недостаточно. Достоинство побежденных заключается в их суждениях, сделанных на основе воображения, и редких моментах свободомыслия, зачастую — в условиях тотальной несвободы.

Чтобы сделать предварительную реконструкцию искусства суждения Арендт, нужно помнить, что она положила ему начало, когда речь шла о беспрецедентном и непредвиденном — чем явился опыт тоталитаризма, развившегося из империализма и вышедшего за его пределы[954](#).

Три аспекта арендтовской философии имеют первостепенное значение. Во-первых, она подчеркивает радикальную странность новой формы доминирования — не только со стороны государства, но и самой по себе тоталитарной идеологии, — которая может оказывать воздействие, даже более значительное, чем традиционная религия, и которая порой осваивает территорию сакрального пространства для реализации собственных проектов. Эта «странная одержимость» может идти вразрез с личными интересами или повседневным опытом индивида и не может в полной мере объясняться обыкновенной социальной, психологической или институциональной рационализацией. В русле представлений Шаламова о радикально измененных масштабах опыта, Арендт использует эстетическую концепцию отстранения, чтобы осмыслить мощь «идеологии террора»<sup>955</sup>. Ее обольстительная привлекательность заключается во множестве замаскированных парадоксов, которые крайне редко обнаруживают свое присутствие. Предлагая радикальное освобождение в будущем, подобная система убеждений оправдывает ликвидацию свобод в настоящем. Аналогичным образом, предлагая чрезвычайно последовательную замкнутую систему мышления, она заставляет людей не доверять реальности своего повседневного опыта и собственных чувств. За научным языком и последовательной структурой скрывается мистицизм и антиоткрытость миру. В этом смысле логика идеологии террора близка к логике рационального наваждения паранойи, согласно которой абсолютно все имеет значение в конспирологическом мире, который не связан с обыденной реальностью и имеет собственную фантазмагорическую реальность. Одним словом, если философская или религиозная система является «совершенно логичной», — будьте осторожны, она вполне может перестать быть разумной и чувствительной<sup>956</sup>; отвергая открытое миру несовершенство, она может стать антиоткрытой миру или даже смертельно опасной.

Во-вторых, Арендт наглядно показывает, как идеология террора дискредитирует привычные антропогенные законы, социальный контракт и театральность общественной жизни, которые базируются на несовершенной культурной памяти человечества (а не неких моральных абсолютах), — ради сверхчеловеческого закона истории и истины<sup>957</sup>. Подобная благородная цель легитимирует любые масштабы (революционного) насилия, коль скоро цель оправдывает средства. Арендт ставит под сомнение основы гегелевско-марксистской системы понимания законов истории и взаимоотношений между государственной и публичной сферами. В отличие от некоторых мыслителей XX столетия, в частности Карла Шмитта, Мишеля Фуко, Джорджо Агамбена и других, которые занимались изучением форм доминирования и власти как критики проекта Просвещения, не проводя четкого различия между демократическим пониманием закона и тоталитарным пониманием закона истории, Арендт настаивает на том, что тоталитарная модель отличается. Рассуждения Арендт об антропогенных законах всегда ведутся во множественном числе, в отличие от сверхчеловеческого закона, существующего в единственном числе, — что связано с ее концепцией общего мира и публичной сферы, которая была дискредитирована многими марксистами и постмарксистами. Кроме того, продолжая линию, заданную ключевыми проблемами Просвещения, она ставит под сомнение взаимосвязь между насилием и политикой и разрабатывает концепцию законов, основанную на общественной памяти об общем мире.



В-третьих, несмотря на тщательный анализ Арендт тотального контроля индивида со стороны государства, она неуклонно изучает вопрос об индивидуальной способности самосуждения и именно в этом аспекте раскрывает необычную связь между суждением, воображением и мышлением. Арендт пересматривает кантовские концепции «здорового смысла» и воображения, чтобы развить собственную оригинальную теорию суждения. Для нее воображение становится формой понимания индивидуальных актов суждения и смены парадигмы — даже в экстремальных условиях.

Она фокусируется на разнообразных эстетических практиках (от театральных представлений на публичной сцене до искусства мышления и жизни ума), которые функционируют в противовес эстетической концепции «тотального произведения» государства. В значительной мере подобное понимание данной практики представляет собой альтернативную модель мышления о повседневных мифологемах — без их одомашнивания и натурализации, и это создает возможности для самых разнообразных реакций, перечень которых не ограничивается исключительно восторженной поддержкой или героическим диссидентством. Задача интерпретатора повседневных практик в экстремальных условиях заключается в том, чтобы осознать минимальную «зону» девиации или несоответствия — пространство мельчайших изменений парадигмы, которые работают в противовес официальной хронике событий.

В собственной контрверсионной версии судебного процесса над Адольфом Эйхманом — архитектором «окончательного решения еврейского вопроса», ответственным за идеологическую основу массового уничтожения, Арендт предлагает судить Эйхмана именно как личность, а не как исчадие ада или обыкновенный винтик в бюрократической машине нацистов. Иными словами, она не включает случай Эйхмана в свою теорию государственного террора. Эйхман предстает в роли лояльного системы чиновника, который изъясняется сплошными клише — от начала и до конца. Хотя в обыденном контексте поведение Эйхмана можно считать банальным институциональным конформизмом и патриотизмом традиционного толка, в контексте нацистской машины уничтожения этот вид клишированного сознания ведет к «страшной бросающей вызов словам и мыслям банальности зла»<sup>958</sup>. Что же это означает? Это вовсе не означает, что зло является банальным или что банальность повседневности является злом. Скорее Арендт обращает наше внимание на тот факт, что человек, который санкционировал худшие преступления против человечества, был обыкновенным государственным чиновником, а вовсе не глянцевым шекспировским злодеем и не каким-либо метафизическим воплощением сатаны на земле. Арендт решительно утверждала, что зло не должно мифологизироваться; оно не должно превращаться в своеобразную версию отрицательно окрашенного возвышенного. На практике, в соответствии с экспертным заключением израильского психиатра, Эйхман был признан психически здоровым. По иронии судьбы, когда Эйхману в тюрьме предложили прочесть роман Набокова *«Лолита»*, — от такого предложения он отказался — как от «неуместного и аморального», — это, пожалуй, лучшая защита, на которую мог надеяться Гумберт Гумберт. Примечательно, что в послесловии к роману *«Лолита»* Набоков утверждает, что подлинная непристойность заключается как раз в «совокупности клише»<sup>959</sup> и отсутствии любопытства и воображения, а вовсе не в эротической тематике как таковой.

Арендт показывает, что в случае Эйхмана автоматизация его ума, его клишированного сознания и «лишенность воображения» (понимаемого

в широком контексте — как морального воображения) привела к «колоссальной ошибке в суждении», за которую он несет персональную ответственность. Арендт не разделяет концепцию коллективной вины, которая может служить обвинением в адрес всех и, следовательно, — никого, для нее вина является персональной и конкретной.

При том что случай Эйхмана вполне можно объяснить социологически, политически и исторически, его никак невозможно оправдать. Чтобы проанализировать принципиальную новизну его экзистенциальной позиции, Арендт использует эстетические концепции: лишенность воображения и банальность. Концепция банальности, сформулированная Арендт, напоминает набоковскую критику *китча* и *пошлости*, а также критику Германа Броха, Теодора Адорно и Клемента Гринберга<sup>960</sup>. В своей последней неоконченной работе «Жизнь ума» Арендт напрямую связывает вопрос этики и ответственности с проблематикой бездумности в беспрецедентных масштабах, в частности рефлексирюя на тему «бездумного» сотрудничества с режимом<sup>961</sup>.

Индивидуальная способность участвовать в суждении зависит от способности быть посредником между общим и частным, между системой убеждений и жизненным опытом, между сознанием и совестью. Для суждения необходима двойственная динамика — остранение опыта посредством мыслительных практик и остранение навыков мышления в качестве реакции на изменяющийся опыт. Потенциальная возможность суждения определяется не строгим соблюдением морального кодекса, а моральным воображением. Даже самый антисентиментальный очевидец лагерной жизни, Примо Леви, ученый и агностик, писал о роли любопытства и культуры в Освенциме<sup>962</sup>. Во-первых, подобно Шаламову, он отрекся от любого романтического или искупительного качества эстетического опыта, но затем продолжил исследовать связь с другой культурной памятью и вопросами любопытства и воображения. Воображение и суждение являются частью архитектуры свободы, которая зиждется не на перилах и поверхностных устоях, а на глубоко заложенных фундаментах, поддерживающих пороги и двери. Посредством моста воображения перекрываются не только пространственные, но и временные разрывы. Оно раздвигает границы лагеря, вскрывает пространство *между* разломами и выходит *за пределы* господствующего языка.

Разумеется, «недостаток воображения» едва ли является единственным объяснением банальности зла. Для Арендт разгадка кроется в разрушении публичной сферы и общественного мира и, как следствие, осквернении общения и близости террором, что обуславливает зависимость граждан от режима и распространение порочных кругов виктимизации. Отсюда и неприводимое политическое измерение тоталитарного режима, которое невозможно одомашнить. И все же моральное воображение может обеспечить форму необходимого «перспективизма», открытия других горизонтов<sup>963</sup>. Воображение может участвовать в экзистенциальной игре, которая построена на помысле о свободе посредством свободы как таковой; до тех пор пока оно не «полностью» освобождает себя от заботы о мире, развивает потенциальные возможности и предположительные истории и движется через пропуски и многоточия, вовлекая другие формы коммуникации. Воображение может быть определено как внутрочеловеческое в человеке — в том смысле, что это способность к самоотдалению и раскрытию внутренней множественности, к выходу за пределы психологии индивида в пространство опыта общего мира.



Акты суждения и воображения зависят от культурных обычаев, но не до конца подчинены их воле.

Я думаю, что для осознания лагерного опыта требуется своего рода пылкое мышление, которое является одновременно междисциплинарным и рьяным<sup>964</sup>. Арендт довелось ознакомиться с некоторыми литературными произведениями, посвященными ГУЛАГу, в том числе с воспоминаниями Гинзбург, но едва ли ей были известны произведения Шаламова, которые были опубликованы в переводах как раз примерно тогда, когда она ушла из жизни. И все же его рассказы прямо говорят о связи между суждением и воображением в условиях тоталитаризма: в «*Колымских рассказах*» он исследует границы зоны ГУЛАГа в пределах и за пределами человеческой психики. Шаламов хотел «деэстетизировать зло»<sup>965</sup> с помощью тактики интонации, использования дефекта, человеческой ошибки, мимикрии и обмена скромными подарками, которые маркируют неофициальную солидарность и избирательное сродство<sup>966</sup>.

## ЭТИКА ИНТОНАЦИИ И ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ОШИБКИ В «КОЛЫМСКИХ РАССКАЗАХ»

Биография Шаламова, история его арестов и невероятного выживания дают нам любопытную информацию о российской истории и прямо противоречат ряду привычных общих мест в русской национальной мифологии. Шаламов писал, что его фамилия происходит от двух слов — *шалость* (каприз, легкомыслие, игра) и шаман; так в действительности или нет с этимологической точки зрения, но это его персональное поэтическое переосмысление своего происхождения. Будучи сыном православного священника из Вологды на Русском Севере, Шаламов взбунтовался против собственного отца и, разочаровавшись с юных лет в любых формах институциональной религии, он, в противовес, избрал литературу. Обращаясь к теме Февральской и Октябрьской революций 1917 года, Шаламов писал, что родился слишком поздно, чтобы принять участие в «штурме неба»<sup>967</sup>, — вместе с тем он был активным участником революционной культуры 1920-х годов, часто посещая лефовские собрания Осипа Брика и Сергея Третьякова, включаясь в дискуссии об экспериментальном искусстве Казимира Малевича, Марка Шагала и Василия Кандинского и новаторских политических и правовых теориях. Подобно многим другим художникам и писателям на левом фланге, он не придерживался большевистской линии партии. В ноябре 1927 года, к десятой годовщине Октябрьской революции и сразу после высылки Троцкого из Советского Союза, он принял участие в демонстрациях оппозиции во главе с Каменевым и Зиновьевым, которые требовали открытости в партийной политике. Он был арестован в феврале 1929 года в подпольной типографии, где печатался полный текст «*Завещания Ленина*»<sup>968</sup>, содержащий критику Иосифа Сталина. Шаламов был осужден по 58-й статье; он получил пять лет за «КРТД», что являлось аббревиатурой от словосочетания «Контрреволюционная троцкистская деятельность». Позже Шаламов будет писать, что буква «Т» в этом сокращении обозначала не только Троцкого, но и трибунал. Его неоднократно арестовывали — в 1937, 1938 годах, а затем снова в 1943 году. Одной из причин очередного ареста Шаламова было то, что он признал вручение Нобелевской премии по литературе писателю-эмигранту Ивану Бунину. Вновь, как и в случае с завещанием Ленина, Шаламова обвинили в «антисоветской пропаганде» лишь за то, что он декларировал фактическую, иначе говоря, — документальную правду. Он был реабилитирован по двум своим более поздним делам еще в советское время, но по своему

первому делу о «КРТД» — только в 2000 году. После чудесного «судьбоносного обмана» и выживания в ГУЛАГе в течение семнадцати лет Шаламов следующие двадцать лет своей жизни посвятил сочинению рассказов и стихотворений, которые — в отличие от работ Александра Солженицына — оставались неопубликованными и в значительной степени неизвестными в его родной стране вплоть до перестройки 1988–1989 годов. Шаламов отказался от предложения Солженицына сотрудничать в сфере истории ГУЛАГа и считал, что сочинения Солженицына являются «лакировкой лагерного опыта», а также литературным прославлением подневольного труда и насильственных страданий человека. Заключительным актом трагедии стала смерть Шаламова, который скончался в 1982 году после того, как его тайно и в холодную погоду принудительно доставили из дома престарелых в психиатрическую лечебницу. Медсестры сообщили, что он кричал и сопротивлялся до самого последнего момента. Причиной смерти Шаламова была пневмония, которую он подхватил во время этой злосчастной транспортировки — так, будто холод Колымы и Советского государства наконец-то окончательно настиг его.

В прозе Шаламова есть нечто радикально неопровержимое: это связано с тем, что в его произведениях описывается экстремальный опыт, но не подразумевается искупление — будь то посредством труда, страданий, религии или национальной принадлежности. Колымские рассказы Варлама Шаламова, как и воспоминания Гинзбург, напрямую сталкивают читателя с опытом бесчеловечности, и все же Шаламов настаивал, что в «*Колымских рассказах*» нет ничего, что не было бы преодолением зла, торжеством добра, — если брать вопрос в большом плане, в плане искусства»<sup>969</sup>. Как же нам следует понимать подобное утверждение гуманизма *via negativa* и «в плане искусства»? Не являлось ли это для Шаламова единственным способом ускользнуть от банальности добра?

В одном из немногочисленных писем Шаламова выдающемуся советскому литературоведу Юрию Лотману писатель сообщает, что его подлинным желанием является работа над поэтической интонацией<sup>970</sup>. Поначалу может показаться, что присутствует некоторая несоизмеримость между столкновением Шаламова с ГУЛАГом и его заботой о «чистоте интонации». И все же именно интонация приобрела существенное значение в эпоху террора. Писательница, исследователь и ученица школы формального метода Лидия Гинзбург писала в своем дневнике, что подлинная мера сотрудничества людей с режимом и признания сталинизма часто обнаруживалась вовсе не в явных высказываниях — в годы сталинского террора «неправда <...> была не в методологическом принципе, не в общем понимании вещей, но в какой-то прорвавшейся интонации, в торопливом показе тождества»<sup>971</sup>. Практика высказываний, построенных на идеологических клише (публичных и частных, в том числе и в личных дневниках) сохранялась в советском режиме и за его пределами как необходимая заклинательная практика, как и в случае средневековой иконописи, ее интерпретация зависела от мельчайших иконографических/интонационных вариаций<sup>972</sup>. Эти мельчайшие вариации выявили степень сотрудничества с режимом, или, если пользоваться терминологией Арендт, соучастия в банальности зла.

Документальная проза Шаламова раскрывает переломные моменты культурных мифов, которые открывают возможности для парадигмальных смещений. Повествователи в «*Колымских рассказах*», даже в большей степени, чем Евгения Гинзбург в ее автобиографическом очерке, зачастую прибегают



к явной мимикрии советского дискурса и технологий ГУЛАГа, но только для того, чтобы бросить вызов любой связной концепции «советской субъективности», как восторженной, так и дерзкой. Вместо следования идеологии они обнажают ее.

Есть одно существенное различие в подходах Шаламова и Евгении Гинзбург к опыту ГУЛАГа в отношении суждения и воображения. Воспоминания Гинзбург построены в хронологическом порядке и документируют множество исторических эпизодов: 1937, 1956 годы, хрущевская оттепель и последующие разочарования. На каждом отрезке своего путешествия она дает двойную перспективу — собственной молодости, узника лагерей и писателя, который рефлексировал на тему данного опыта. В некотором смысле ее нарратив имеет воспитательный характер: ко всему, что ее окружает, она подходит с любопытством, возмущением и изумлением и описывает, как она пришла к новому пониманию сталинского опыта, который сблизил ее взгляды с восточноевропейским и центральноевропейским «социализмом с человеческим лицом» и либеральным гуманизмом. Воспоминания Гинзбург — это многослойный роман воспитания — эволюция женщины-заключенной и советского гражданина вместе с меняющимися культурными форматами.

Действие рассказов Шаламова всегда происходит в настоящем. Рассказчик говорит как Плутон, постоянный обитатель подземного мира, а не как Орфей — не в меру взволнованный однократный посетитель. Читателей заставляют стать обитателями непригодного для обитания мира Колымы и обрести ужасающую перспективу восприятия от первого лица. Их ставят в положение сокамерников — новичков, конечно, но не аутсайдеров. Как правило, рассказы начинаются и заканчиваются *in medias res*<sup>973</sup> — словно приобщая<sup>974</sup> к нечеловеческому миру Колымы с ее измененными масштабами бытия. Однако «как будто» здесь имеет решающее значение и лежит в основе двойного остранения Шаламова. Его рассказы — модернистские притчи, написанные в документальной манере, напоминающей «литературу факта»<sup>975</sup> 1920-х годов и поэтику формализма, благодаря которым Шаламов осваивал собственные литературные навыки. Созидание подобного варианта висцеральной<sup>976</sup> прозы, которая представляет собой не описание опыта, а непосредственно сам опыт, являлось для Шаламова изнурительным физическим процессом — сродни экзорцизму. У него «каждая фраза <...> прокричана в пустой комнате — я всегда говорю сам с собой, когда пишу. Кричу, угрожаю, плачу. И слез мне не остановить. Только после, кончая рассказ или часть рассказа, я утираю слезы»<sup>977</sup>. Каждый рассказ — это творческое свидетельство, которое находится в противоречии с официальной исторической документалистикой.

В своих «*Колымских рассказах*» Шаламов ищет бескомпромиссную «чистоту интонации», которая связана с тем, что Арендт назвала «достоинством побежденного», — нечто, что остается между строк, но придает им форму — как следы заключенных на колымском снегу. И все же интонация — это не «искренний тон» и не легкое касание политической оттепели, а особый авторский прием, который бросает вызов практике советской мимикрии<sup>978</sup>. Повторения у Шаламова не являются следованием идеологии, а открывают измерение различий и пространства для независимого суждения и воображения.

Интонация затрудняет удобочитаемость рассказов, но вместе с тем дает представление о сложности системы коммуникации в ГУЛАГе, которая отражена во многих документальных свидетельствах. Чистота интонации — это

не обязательно монологизм или авторское всеведение, а эстетическое и этическое диссидентство перед лицом того, что Шаламов называет «опошлением» (банализацией) лагерного опыта. Чтобы заставить читателя понять, что такое «возвращение из ада» Колымы, Шаламов борется с клише «морализирующей традиции русской литературы», которая учит принятию страданий и авторитарной морали: «Русские писатели-гуманисты второй половины XIX века несут на душе тяжкий грех человеческой крови, пролитой под их знаменем в XX веке. Все террористы были толстовцы и вегетарианцы, все фанатики — ученики русских гуманистов»[979](#).

Каким бы жестким ни казался этот приговор, важно понимать, что подобная трактовка у Шаламова связана не столько с литературными произведениями Толстого, сколько с его «культурным текстом», сформированным в значительной степени из его поздних пророческих произведений, — советского канона соцреализма и апроприацией Толстого Солженицыным[980](#). По мнению Шаламова, моралистические и религиозные клише и дискурс об исторической необходимости насилия являются предательством «трупов Колымы». Эта проблема имеет непосредственное отношение к впечатляющему диалогу между Шаламовым и Солженицыным, зафиксированному в тетрадях Шаламова, — диалогу, достойному пера Достоевского. Два писателя затронули вопросы веры, целостности, России и Запада, Томаса Джефферсона, Вольтера и книжного рынка в США, но именно пресловутый вопрос «опошления» лагерного опыта становится решающим в окончательном разрыве Шаламова с Солженицыным. Шаламов обвинил Солженицына в «лакировке действительности»[981](#) и не смог простить автору эпического произведения *«Архипелаг ГУЛАГ»* утрату «чистоты интонации»[982](#).

В собственной прозе Шаламова как раз акцентируются трещины в процессе лакировки действительности. Интонация для Шаламова — это слепок устной речи в поэтической форме рассказа, который влияет на нарратив произведения, голос и синтаксис, связывая его уникальную художественную форму с коллективным опытом. Шаламов старался избежать того, что он воспринимал как привычный психологизм и пренебрежительно именовал «шелухой „полутон“» — в изображении психологии»[983](#). Данный тип психологизма одомашнивает и вымарывает модернистскую специфику лагерного опыта. Посредством интонации в текстах Шаламова создается особый баланс между голосом включенного наблюдателя и остраненной точкой зрения.

Но в чем же заключается «литературность» документальной прозы Шаламова? Эстетические и антиэстетические моменты у Шаламова совпадают. Подобно участникам группы ОПОЯЗ 1920-х годов, он атакует привычную литературную форму — с тем, чтобы исследовать основы остранения и радикальную практику суждения и воображения. Особый подход Шаламова-рассказчика заключается в эстетическом и этическом «ваянии» (удалении всего ненужного) и в то же время в сохранении следов уникальности опыта и свидетельства, включая авторские опечатки, повторы и недостатки — все, что считается несущественным в гегельянско-марксистско-ленинском понимании «законов истории». К пущему раздражению своих любезных редакторов Шаламов настаивал на том, чтобы в его текстах оставались опечатки и повторы[984](#). Для него они образуют дополнительную нелинейную «гипертекстовую» (говоря современным языком) сеть, которая связывает рассказы между собой. Эта своеобразная поэтика опечатки сближает Шаламова с другими писателями-модернистами, которые также затрагивали вопросы



тоталитаризма, в частности с Набоковым и Миланом Кундерой. Набоков использует ошибки, мотивы неузнавания и опечатки — как, например, в «Бледном пламени» («Жизнь вечная, построенная впрок на опечатке!»), — чтобы вызвать ироническое озарение, откровение с особенным различием, которое инкорпорирует человеческую ошибку и «кривую древесину человечества» в пространство текста. Для Кундеры тоталитарный принцип вымарывания следов присутствия коммунистических *personae non grata* с каждой фотокарточки никогда не был исчерпывающим, оставляя недостатки, которые приоткрывают пространство для альтернативной истории<sup>985</sup>. Я называю это «поэтикой дефекта», важнейшим оружием слабых и преследуемых. У Шаламова из авторских опечаток аналогичным образом складывается тема с вариациями — вариацией личностных особенностей и человеческих ошибок, которые могут представлять собой репрезентацию девиации относительно коллективной телеологии. Их сохранение является преимущественным правом автора, которое он иногда приравнивает к праву человека *par excellence*. На мой взгляд, эти опечатки и ошибки не следует интерпретировать как бессознательные «оговорки по Фрейду», которые дают нам — читателям — возможность застать автора врасплох. Скорее они могут заставить нас принять участие в альтернативной тактике лагерной коммуникации, если мы хотим оставаться тактичными читателями.

Опечатки, по словам Шаламова, не предают автора, а, напротив, несут в себе его авторский почерк. В «Колымских рассказах» «человеческие ошибки» становятся поводом для развития потаенных нарративов, повествующих об уловках и минимальных актах освобождения от клише банальности зла, которые пронизывают язык и повседневные практики сталинской эпохи. Анализ текстов рассказов Шаламова не только приоткрывает нам то, «как создается литературное произведение», но и раскрывает, как создается идеология и какие формы коммуникации могут ее разрушить или позволить от нее ускользнуть.

## РАЦИОНИРУЯ<sup>986</sup> КЛИШЕ, ДОКУМЕНТИРУЯ ТЕРРОР

Рассказ Шаламова «Сухим пайком» начинается почти как сказка — когда четверо заключенных отправляются в мифическое путешествие, чтобы исследовать некую затерянную территорию ГУЛАГа и проложить дорогу сквозь снега. Рассказ начинается с того, что они пересекают ворота лагеря со знакомой надписью: «Труд есть дело чести, дело славы, дело доблести и геройства». Ошеломленные радостью от выпавшей на их долю судьбоносной удачи, они не смеют нарушить молчание — так, будто боятся обнаружить, что их непродолжительный выход из лагеря был результатом чьей-то ошибки, шуткой или опечаткой в каком-то бюрократическом циркуляре.

Официозные клише лагерной жизни обрамляют историю в колючую проволоку зоны. В английском переводе рассказ называется «*Dry Rations*», в то время как оригинальное русское название истории — «Сухим пайком». Эта эллиптическая наречная конструкция<sup>987</sup> служит указанием на модус бытия. Синтаксис заголовка подталкивает нас непосредственно к «рационам» языка лагеря. Эти «сухие рационы» в заглавии функционируют как «преддверие непродолжительного освобождения», которое задает темпоральные и пространственные пределы вылазки заключенного за пределы зоны. Рацион питания, труда, свободы, страдания, наказания и насилия занимает центральное место в жизни лагеря. Рационирование было формой рационализации террора.

Рассказ продолжается, разрушая разнообразные клише, а также официальные и неофициальные рационализации лагерного бытия. Четверо едва знакомых

попутчиков демонстрируют срез лагерного общества. Вместе с тем они не являются людьми, репрезентирующими какие-либо типичные формы или проявления, но являются отдельными личностями с уникально (но не исключительно) несчастливыми судьбами. Иван Иванович, немного старше своих товарищей и описанный как «самый положительный» из заключенных, был «передовым работягой», «практически героем лагерного труда». Причины его ареста — бытовые и подробно не объясняются. Самый молодой из заключенных, Федя Щапов, алтайский подросток-доходяга с ослабленным «полудетским организмом». Его преступление — «незаконный убой скота» на собственной ферме, чтобы прокормить свою мать и себя. Обвиненный в саботаже коллективизации, он был наказан десятью годами лагерей. Третий заключенный — московский студент по имени Савельев.

Верный комсомолец, он был обвинен в сговоре с целью создания контрреволюционной ячейки, состоящей из двух лиц — его самого и его невесты. Его любовное письмо невесте использовалось в качестве доказательства антисоветской пропаганды и «агитации», за что ему дали десять лет каторжных работ на Колыме. Четвертый осужденный — наш рассказчик, политзаключенный из Москвы и бывалый наблюдатель лагерной тактики, — заключенный без биографии.

Как только арестанты оставляют позади ворота зоны с размещенным на них высокопарным лозунгом «Труд есть дело чести, дело славы, дело доблести и геройства», они начинают рационализировать свои собственные усилия и спорить о ценности и значении труда в лагере. Рассказчик задается вопросом, может ли «честный» труд все еще существовать в контексте ГУЛАГа, а Савельев выдвигает собственную теорию прибавочного труда. Сначала он говорит об излишествах языка, который служит прикрытием для суровых условий подневольного труда: «К честному труду в лагере призывают подлецы и те, которые нас бьют, калечат, съедают нашу пищу и заставляют работать живые скелеты — до самой смерти. Это выгодно им — этот „честный“ труд. Они верят в его возможность еще меньше, чем мы»[988](#).

Понятие «филонить» имеет решающее значение в лагерном мире Шаламова. Его рассказчики — не герои труда, а «художники лопаты» и мастера лицемерия. Одно из жаргонных словечек в лагерном лексиконе, являющееся синонимом слова «филонить», — это «кант», сленговое слово, предназначенное для обозначения «легкого труда» и «художества лопаты». То есть в некоей мере творческий и сервайвелистский[989](#) подход к лагерному труду. Ироническое совпадение имени философа с отлыниванием от обязанностей в лагере и творчеством взамен усилий не ускользает от Шаламова[990](#). Любовь к «канту» служит примером пародийной антимарксистской теории прибавочной стоимости, придуманной арестантом; именно прибавочная стоимость — т. е. то время, которое удалось «профилонить», время (относительного) уклонения от работы — и составляет личный «капитал» непослушания заключенного.

Савельев учит юного Федю способам выживания в лагере с помощью тактики языка и труда. Он рассказывает ему историю об одном несогласном бездельнике, который отказался работать. «— Ну, отказался от работы. Составили акт — одет по сезону... — А что это значит — „одет по сезону“? — спросил Федя». Савельев объясняет, что эта фраза использовалась, когда заключенный не мог выполнить трудовую норму или умер. Но вместо того чтобы перечислить все недостающие предметы его одежды: сапоги, варежки и т. д., — чиновники



просто декларировали в своем отчете, что заключенный был «одет по сезону», — с претензией на логичное оправдание бесчеловечного труда:

— Ну, чтобы не перечислять все зимние или летние вещи, что на тебе надеты. Нельзя ведь писать в зимнем акте, что послали на работу без бушлата или без рукавиц. Сколько раз ты оставался дома, когда рукавиц не было?

— У нас не оставляли, — робко сказал Федя. — Начальник дорожку топтать заставлял. А то бы это называлось: остался «по раздетости».

— Вот-вот<sup>991</sup>.

За, казалось бы, вполне безобидным бюрократическим клише «одет по сезону» таился ярлык, призванный сокрыть откровенную правду о том, что вряд ли кто-либо когда-либо был одет соответствующим образом для работы в условиях лагеря.

Такие разговоры связывают заключенных с помощью неофициального кодекса минимальной порядочности поведения в условиях лагеря, который никогда полностью не расшифровывается. Ни один из заключенных не «нарушает» определенные этические табу на прямое сотрудничество с администрацией и доносы на других заключенных или превращения в «бригадира» и выдачи приказов другим заключенным. Почему-то, несмотря на то что они живут в то время, когда все разрешено и все возможно, все четверо проявляют внутреннюю сдержанность. Более всего они счастливы в те короткие моменты, когда можно «филонить» и рассказывать истории — *«вранье-мечтание»*, наполовину ложь, наполовину мечтания. Федя особенно любит рассказывать о городских чудесах, таких как московское метро. Они позволили своему воображению «отправиться в гости», чтобы избежать морозов на Колыме.

Тем не менее в основе рассказа заложена бомба замедленного действия. Предсмертный глоток воздуха избыточной свободы (условно говоря, само собой) для осужденного на зоне похож на избыток хлеба для того, кто голодает. Такое может и убить. Когда они доедают свои сухие пайки, прибывает бригадир из лагеря и немедленно раскрывает их тактику «филоненья» и рационирования и приказывает им вернуться в лагерь. У них остается всего одна ночь, чтобы помечтать за пределами лагеря. Иван Иванович — единственный, кто продолжает работать до самых сумерек — все с тем же трагическим усердием.

На следующее утро Савельев находит Ивана Ивановича повесившимся на дереве «без всякой веревки». Лучший из четырех товарищей, «нравственный человек» Иван Иванович, выбирает свой выход. Десятник паникует, пытается отвлечь осужденных от мертвого тела. Савельев, для которого, в отличие от бывалых заключенных ГУЛАГа, сцены смерти еще не превратились в повседневную рутину, хватает топор и опускает его на свои четыре пальца — что приводит лишь к тому, что его немедленно арестовывают за членовредительство или, скорее, за повреждение работника, — поскольку тело трудоспособного узника ГУЛАГа считалось государственной собственностью. Андрей Синявский писал об узниках первого советского трудового лагеря — на Соловках, — которые прятали изуродованные части тел в бревна древесины, обработанной для экспорта за рубеж. Это были их послания западным покупателям о характере труда и товара. Пальцы Савельева стали сообщением, которое никто, возможно, не получил, — но это был его единственный, чудовищный шанс для самовыражения<sup>992</sup>. Федя и рассказчик забирают чистую одежду Ивана Ивановича и возвращаются на зону — на те же самые нары, в тех же бараках.

Поздно ночью главный герой просыпается и обнаруживает Федю в состоянии ступора, сочиняющего письмо своей матери. Рассказчик читает, подсматривая «через его плечо». И вот мы подошли к концу рассказа: «Мама, — писал Федя, — мама, я живу хорошо. Мама, я одет по сезону...» [993](#)

Финальная сцена, в центре которой клише лагерной мимикрии — «одет по сезону», заставляет нас замолчать. Мы, читатели, как и осужденные в начале рассказа, боимся проронить слово и поторопиться с толкованием. Нечто в интонации рассказчика заставляет нас остановиться и переосмыслить свои предположения.

Сознательно ли Федя сообщает полуправду, — чтобы успокоить страхи своей матери? Или он настолько шокирован, что не способен больше ни на что, кроме как воспроизводить официозные клише, — даже в своем самом сокровенном письме? Является ли это освоение зоны неопределенности обрядом посвящения в банальность зла или уроком диссидентства? Является ли Федино письмо актом выраженного конформизма или скрытого неповиновения? [994](#)

Перед нами образец авторской интонации Шаламова. Слово «мама» повторяется три раза, и в этом вся суть [995](#). «Документ» прерывается. Интонационные всплески вскрывают официозные клише письма. В одной строке мы имеем два типа повторения: повторение как мимикрия лагерного клише и повторение как стенание. Автор-невидимка подсматривает за Федей через плечо, подмечая мельчайшие нюансы, превращающие бюрократизмы письма в стенания: Мама, Мама, Мама — как чеховская лопнувшая струна на заднем плане. В этих повторяющихся воззваниях слышится отчаяние, которое выражает чисто фатическую функцию речи; это даже не желание передать какое-то сообщение, а минимальная попытка нащупать ускользающую возможность коммуникации. Этот нюанс делает рассказ поистине значительным произведением художественной литературы и «ранит» моральное воображение.

Катарсис данного рассказа — вовсе не смерть Ивана и не членовредительство Савельева, а ошеломляющая двойственность Федино эпистолярного документального свидетельства, которое выламывается из рамок формата рассказа и выбивает из колеи наш собственный формат восприятия. Шаламова не интересуют экстатические сцены страданий в стиле Достоевского или эйзенштейновский эксцентричный пафос. Его рассказы отказывают читателю в незамедлительном удовлетворении сопереживания и общинном очищении [996](#), что, вероятно, может служить объяснением, почему Шаламова зачастую интерпретировали как «жестокого», неэмоционального, нигилистического или втайне религиозного автора — даже вопреки его частым прямым заявлениям об обратном. Автор, превзошедший эффект незамедлительного катарсиса, вовлекает нас в истязающие перипетии лагерной фортуны.

Положение трагической безысходности играет исключительно важную роль в творчестве Шаламова, но его понимание трагедии сугубо модернистское. Оно имеет много общего с понятием трагического катарсиса, разработанным психологом Львом Выготским, который также был близок к критикам из группы ОПОЯЗ и интересовался вопросами психологии искусства. По словам Выготского, «всякое произведение искусства таит внутренний разлад между содержанием и формой, и <...> именно формой достигает художник того эффекта, что содержание уничтожается» [997](#). В данной интерпретации психологии творчества катарсис входит в непосредственное столкновение с амбивалентностью: форма «уничтожает» содержание или, скорее, переносит



его в область воображения, делая бессмертным сам опыт и разрывая цепь виктимизации.

Каким же образом Шаламов преподает нам урок лагерной грамотности и осознания документальных свидетельств жизни в ГУЛАГе? Давайте на минутку представим гипотетического историка будущего в каком-нибудь отдаленном заштатном архиве, который обнаруживает реальный подлинник подобного письма Феди своей матери. Он или она, уже предпринявший немалые усилия, после просмотра множества официальных документов радуется тому, что наконец обнаружил личное документальное свидетельство. Выражение «одет по сезону» может немного встревожить историка, но затем, сверяясь со словарем, он/она приходит к выводу, что заключенный крестьянин мог быть грамотным, т. е. получившим хорошее образование в новой советской школе, построенной в его деревне в Алтайских горах. «Советская субъективность» Феди, выраженная его собственными словами, сообщает нашему вымышленному историку, что некоторые (не все, конечно) «вполне неплохо жили» в лагере — особенно те, кто умел усердно работать. Если бы Федино письмо достигло своего адресата, оно, скорее всего, могло оказаться неверно истолкованным.

Рассказ Шаламова повествует о столкновении двух текстов: Федино «документального свидетельства» о лагерной жизни и истории возникновения подобного документа. Эстетическая двусмысленность превращается в этику суждения и понимания. По большому счету, весь рассказ в целом повествует о лживости языка, утратившего первоначальный смысл.

Рассказ функционирует посредством постоянных срывов и диверсии — этот принцип распространяется на все: опасения и ожидания заключенных, привычные форматы восприятия читателя, клише «гуманистического» искупления и советского перевоспитания<sup>998</sup>. Минимальная «свобода» автора и читателя заключается в том, что их теперь объединяет еще один способ чтения — «через плечо» ошеломленного лагерного новичка, который на собственном горьком опыте познал соблазн нонконформизма. Суждение, в данном буквальном формате, — это способность проводить различия в прочтении, овладеть тактом, сохранять разные перспективы восприятия и множественные человеческие судьбы и учитывать альтернативные возможности. Суждение заключается не в том, чтобы судить и осуждать, а в предоставлении пространства свободы побежденным, их недостижимым человеческим потенциалам личного выбора, в возможности и признании мечтаний о выходе в заведомо безвыходной ситуации и в соответствии с тактиками ГУЛАГа. Тайна коммуникации в ГУЛАГе заключена в интонации, в исключительной неприводимости к основному сюжету<sup>999</sup>, в «маленьких успехах» обреченных. Рассказ также повествует о тактике элементарной неповторимости личности. Каждый из заключенных реагирует на глоток свободы, выбирая альтернативную тактику: самоубийство, членовредительство, непоколебимая тактика выживания бывалого очевидца ГУЛАГа — писателя и Федин амбивалентный урок о том, как раздвигаются границы зоны. Каждый из вариантов реакции представляет собой непредсказуемую форму самосуждения, личный выбор, который не согласуется с официозным овеществлением и порабощением «человеческого материала». Таким образом, рассказ «Сухим пайком» — это вовсе не «либеральная субъективность», которую некоторые историки так любят проклипать, а *лиминальная*<sup>1000</sup> субъективность, которая лишь слегка, но в каком-то очень существенном месте гнет колючую проволоку

лагеря. Шаламов осуществляет проработку [1001](#) русских и советских клише, подобно тому как прорабатывают травму, заново переживая каждое слово, каждую фигуру речи.

## МИМИКРИЯ, ОПЕЧАТКА И ТЕХНОЛОГИИ ГУЛАГА

Если первая часть *«Колымских рассказов»* Шаламова посвящена ранним стадиям срока заключенного ГУЛАГа и касается трудного начала жизни в лагере и выживания в условиях несвободы, то вторая часть книги посвящена трудностям освобождения и самоосвобождения после всех лет, проведенных на зоне. Герой рассказа *«Лида»*, Крист, является выжившим бывалым узником колымских лагерей, который приближается к концу своего срока, но не видит конца конспирологическим рамкам системы ГУЛАГа со всеми ее доброхотами и стукачами, «цепочкой людей», состоящей из полных энтузиазма виновников банальности зла. Он опасается, что из-за его политического статуса окончание его приговора не принесет ему освобождение, а скорее обернется очередным тюремным сроком, еще одной ходкой в порочном круге исправительно-трудовой жизни ГУЛАГа. Как и сам Шаламов, многократно арестованный, Крист «заклеймен» особой буквой «Т» в аббревиатуре «КРТД» в своем деле, термин, который применялся к наиболее опасным политическим заключенным. За литеркой Т. скрывается троцкизм, а следовательно, «Трибунал смерти», предоставляющий непосредственному начальнику и всем, кто может обнаружить эту информацию в его засекреченном личном деле, «поэтическую вольность» на бесконечное преследование или даже вольность на убийство. Крист представлял себе множество нетерпеливых маленьких Эйхманов, формирующих «движущуюся живую лестницу» доносчиков, являвшуюся основой живой «допотопной» системы ГУЛАГа, которая опиралась не на технологии, как это делали нацисты, а скорее на «неустанную рабочую силу» [1002](#).

Бесконечный вопрос «Что делать?» занимает Криста. Несмотря на свое имя [1003](#), он едва ли является персонажем-страдальцем или харизматичным спасителем. Уцелевший обитатель «книжной России», Крист не верит в личное спасение, но считает, что в мире «множество истин» и нужно открыть — сотворить — свою. В мире лагеря, где сместились все мерки и масштабы, он должен заново открыть означающий смысл освобождения. Для него выживание — нечто большее, чем частный вопрос, — это персональная кровная месть, обращенная против режима.

После нескольких месяцев мучительных размышлений Крист придумывает собственную «поэтическую вольность». Однажды во время особенно напряженной ночи размышлений он испытывает интенсивное «озарение», которое приходит к нему «как приходят лучшие стихи, лучшие строки рассказа». Имя решения — *«Лида»*. Крист вспоминает случай, произошедший несколькими годами ранее, когда он работал помощником врача в лагерной больнице. Однажды ночью дежурный врач из политзаключенных попросил у него о небольшой услуге. Это касалось молодой секретарши из числа неapolитических заключенных, чей муж умер в лагерях, а ее начальник лейтенант угрожал ей после того, как она отказалась «жить с ним» (т. е. быть изнасилованной). Молодая женщина надеялась укрыться в больнице, пока лейтенант не будет переведен на другой пункт. Крист попросил ее осмотреть. «Невысокая белокурая девушка встала перед Кристом и смело встретила его взгляд. Ах, сколько людей прошло в жизни перед глазами Криста. Сколько тысяч глаз понято и разгадано. Крист ошибался редко, очень редко. — Хорошо, — сказал Крист. — Кладите ее в больницу».



Здесь важно то, что ни врач, ни Крист не знали женщину. Они понимают друг друга с помощью полуслов и жестов, следуя некоему неписаному кодексу чести среди несотрудничающих. Это был не фундаментальный акт непослушания, а лишь мельчайшее диссидентство — мимикрия бюрократических иерархий, совершенная ради незнакомки, что могло стоить им всего или ничего. Лиде удалось спастись от преследователя — слишком мелкой рыбешки в пруду ГУЛАГа. Главный врач больницы отнесся к лейтенанту с бюрократическим пренебрежением. Крист и Лида больше никогда не говорили об этом инциденте, но порой обменивались понимающими взглядами. Теперь Лида снова работала секретаршей и заполняла на печатной машинке паспортные бланки и документы заключенных. Крист придумал попросить ее о другой профессиональной услуге.

После ночи поэтического откровения Крист подходит к Лиде и невзначай сообщает ей, что она скоро будет печатать и его документы об освобождении. — Поздравляю... — Лида смахнула невидимую пылинку с халата Криста.

— Будешь печатать старые судимости, там ведь есть такая графа?..

— Да, есть.

— В слове «КРТД» пропусти букву «Т».

— Я поняла, — сказала Лида.

— Если начальник заметит, когда будет подписывать, — улыбнешься, скажешь, что ошиблась. Испортила бланк...

— Я знаю, что сказать... [1004](#)

Через две недели Криста вызвали в контору для получения нового паспорта. В гнусном сокращении «КРТД» буква «Т» исчезла.

Была ли это опечатка, а может быть, — человеческая ошибка? Друзья Криста пытаются разгадать секрет его фортуны, но никто и не подозревает, что Крист со-творил это освобождение собственными руками [1005](#). И снова катарсис кроется в многоточии, в том, что остается невысказанным. Будто в греческой трагедии, в рассказе о противоборстве разных законов невероятный закон поэтического искусства Криста одерживает временную победу.

Коммуникационный минимализм — это реакция на банализацию речи в лагере и «отсутствие чистоты интонации»: «Лагерь не любит сентиментальности, не любит долгих и ненужных предисловий и разъяснений, не любит всяких „подходов“» [1006](#). Крист и Лида были «старыми колымчанами» и понимали друг друга с полуслова.

Последний поступок Лиды — не просто одолжение. Он не функционирует в рамках экономики *блата* (советская неформальная система бартера, существовавшая среди привилегированных и не слишком привилегированных людей в условиях дефицита). Напротив, данное действие относится к удивительному распространению скромных подарков и проявлений доброты среди незнакомых людей, которые выжили вопреки всему в пространстве ГУЛАГа.

Отсутствие в рассказе явно выраженных моральных или этических размышлений компенсируется лишь описанием плодов воображения ночной рефлексии Криста. Обезличенной машине ГУЛАГа и цепочке доносчиков, которые по собственной воле действуют во славу банальности зла, противопоставляется вовсе не некий нравоучительный сюжет в стиле Толстого или Солженицына, который рискует обрести черты банальности добра, а минимальная человеческая солидарность и работа воображения, поставленная в экстремальные условия. Решение, пришедшее как озарение, описывается в эстетической терминологии — как радикальный акт поэтической композиции,

а вовсе не итог религиозного обращения<sup>1007</sup>. Поистине нечеловеческие усилия, которые Крист прилагает в поисках решения, являются ценой «бесчеловечности воображения», способной уравновесить бесчеловечность самой системы.

В каждом из моментов суждения Криста этика и эстетика тесно переплетаются, даже когда это становится вопросом жизни и смерти. Первая короткая встреча Криста с Лидой — это «этическая встреча», в том смысле, в каком ее понимал Эммануэль Левинас: речь идет о личной встрече, которая требует «анархической ответственности» перед другим отдельно взятым человеком<sup>1008</sup>.

Но этот рассказ не только о сочувствии, но и о суждении и совместном творчестве в «философии композиции ГУЛАГа». Речь идет не о романтической битве индивида против тоталитарной системы, а о сопоставлении «цепочки людей» доносчиков с цепочкой достойных людей — человеческих существ, которые безвозмездно обмениваются дарами. То, что в конечном итоге разрывает порочный круг, — это выдающаяся мимикрия «допотопной» системы ГУЛАГа. Можно выделить различные формы поведенческой мимикрии в обстоятельствах тоталитарной системы — как то: варианты сотрудничества, выживания или принадлежности, — и нюансы различий имеют здесь решающее значение. В данном случае, однако, мимикрия не является ни преклонением перед властью, ни подражанием ей — ни тавтологией, ни пародией.

Наилучшее понимание подобной мимикрии можно найти в творчестве писателя и энтомолога Владимира Набокова. Мимикрия, по определению Набокова, — это «таинственная маскировка» и «бесполезные» упоения», которые бросают вызов дарвиновской теории о выживании самых приспособленных к гегелевским законам истории:

Загадка мимикрии всегда пленяла меня. Ее феноменам свойственны художественное совершенство, связываемое обычно лишь с творениями человека. <...> Когда бабочке случается походить на лист, она не только превосходно передает детали его строения, но еще добавляет, расщедрясь, воспроизведение дырочек, проеденных жучьими личинками. «Естественный подбор» <...> не может служить объяснением чудотворного совпадения подражания внешнего и подражательного поведения <...> и к «борьбе за существование» апеллировать невозможно, когда защитная уловка доводится до такой точки миметической изощренности, изобильности и роскоши, которая находится далеко за пределами того, что способен оценить мозг врага. Я нашел в природе те «бесполезные» упоения, которых искал в искусстве<sup>1009</sup>.

Подобная мимикрия, которая «находится далеко за пределами того, что способен оценить мозг врага», сохраняется как форма обмана и как гомеопатическое противоядие от бюрократии ГУЛАГа. Мимикрия, по словам Хоми Бхабха<sup>1010</sup>, является одновременно «сходством и угрозой»<sup>1011</sup>: в данном конкретном случае она выдвигает на передний план клишированное сознание, коллаборацию уцелевших с режимом и различные формы их повседневной «маскировки», раскрывающие практику творческого «обмана» и суждения. Такая мимикрия работает как пример арендтовского «широкого образа мыслей», который остраивает саму суть того, что способно сделать абсолютно все допустимым и возможным, — одомашнить террор с помощью новых и старых генеральных нарративов.

«Человеческая ошибка» и авторская подпись незаконного творчества заключенного в текстах Шаламова совпадают друг с другом. Дефект и поэтическая вольность работают как сугубо индивидуальные недолговечные



следы заключенного на девственном снегу Колымы. Наиболее яркий и выразительный жест в этом отрывке рассказа — эпизод, когда Лида смахивает невидимую пылинку с медицинского халата Криста — именно в тот момент, когда он просит ее совершить опечатку. Этот жест не сводится ни к одному из моральных символов: он является одновременно признаком благодарности, вдумчивого взаимопонимания, заботы, «шалости, озорства и шаманизма», которые, как полагал Шаламов, были зашифрованы в его древней русской фамилии<sup>1012</sup>. По существу, в этом рассказе происходит шаманский акт превращения заклеяменного официального паспорта в художественный документ: «Поэтическая интонация — это литературный паспорт, то самое клеймо, которое обеспечивает поэту место в истории. <...> Патентного бюро на поэтическую интонацию у нас не существует»<sup>1013</sup>. Интонация писателя функционирует как оттиск его неофициальной личности. Здесь Шаламов вторит Набокову — еще одному писателю, одержимому визами и водяными знаками. «Искусство писателя — вот его подлинный паспорт», — писал Набоков, автор множества рассказов о беспаспортных шпионах<sup>1014</sup>.

Поэтическая рефлексия для Шаламова — это вовсе не удел независимой литературы, а практика суждения, определения новых горизонтов и переосмысления другой системы координат человеческого существования. «В „нутре“ любого физического явления мы можем ощутить стихотворение и переключить это ощущение в реальную жизнь»<sup>1015</sup>. Кроме того, авторская неоднозначность Шаламова выходит за пределы эзопова языка, практикуемого интеллигенцией в эпоху оттепели и после нее; он вскрывает природу советского баснословия своими несравненными рассказами. Его творчество является радикальным развитием концепции искусства Виктора Шкловского как техники, в данном случае техники невероятного выживания посредством интенсивного художественного и экзистенциального острания. Шаламов — один из крупнейших русских писателей-модернистов, который движется по собственной особой модернистской колее, расположенной за пределами официальной советской модернизации, или, иначе говоря, по пути, ведущему от могилы авангарда до некрополя соцреализма. Его версия модернизма — это ни модернизм самовыражения, ни изобретение персонального языка и стоическая внутренняя свобода. В большей степени это общественный модернизм, который вовлекает политическое беспартийное начало, — соотносящийся с творчеством Примо Леви, У. Х. Одена, Альбера Камю и других авторов.

Шаламов разделяет мнение Арендт о том, что клише, которые создают как банальность зла, так и банальность добра, не только упаковывают опыт, но и способствуют процветанию тоталитарного террора. Когда Шаламов выступает против клише авторитарного гуманизма XIX столетия и еще более авторитарного антигуманизма телеологии всеобщего счастья XX столетия, — он предлагает новаторскую форму образной документальной прозы, которая не описывает опыт, а включается в сотворчество с ним. Шаламова и Арендт сближает одно специфическое литературное пристрастие: творчество американского писателя Уильяма Фолкнера. Его заявление о том, что «Прошлое не мертво. Оно даже не прошлое», особенно любимое Арендт, вполне отражает отношение Шаламова к памяти. Шаламов утверждал, что Фолкнер был одним из его излюбленных писателей, которые умели создавать «взломанный, взорванный роман». Для Шаламова, как и для Фолкнера, прошлое и настоящее имеют одинаковую актуальность; прошлое взрывает настоящее, а настоящее актуализирует прошлое. Воспоминания для Шаламова так же реальны, как

телесные боли и мучения. «Память ноет, как отмороженная рука при первом холодном ветре». Память — это фантомная конечность, онемевшая нежить [1016](#). Этот вид памяти, являющийся частью «достоинства побежденных», работает против телеологии законов истории Гегеля и оправдания исторического насилия [1017](#).

## НЕБО В АЛМАЗАХ И ЭФФЕКТ ГУЛАГА

Когда мою бабушку, проведшую шесть лет в лагерях в период кампании по борьбе с космополитами и освобожденную лишь после смерти Сталина, расспрашивали о ее собственном опыте жизни в ГУЛАГе, она всегда глядела на небо и декламировала несколько строк монолога из пьесы Антона Чехова *«Дядя Ваня»*: «Мы увидим все небо в алмазах...» Она любила рассказывать, что, пребывая в зоне, встретила весьма выдающихся актрис, а они там втихаря репетировали свои любимые пьесы. Эти рассказы моей бабушки, которые в детстве казались «небылицами», оказались, по большей части, самой что ни на есть реальностью, которая на деле была еще страннее любого вымысла. В первую очередь она бы, как всегда, вспомнила о подпольной и неразрешенной театральной постановке в бараках; несмотря на все, что она увидела и пережила, говорила преимущественно об ускользании от террора, и эти попытки ускользнуть, кроме того, были проводниками к запретному опыту лагерной свободы.

Искусство в контексте ГУЛАГа сыграло амбивалентную роль. Если бы мы представили себе выставку советского искусства эпохи ГУЛАГа, то были бы поражены — но вовсе не тем, что мы бы там увидели, а вопиющими пробелами и отсутствующими экспонатами. Мы увидели бы счастливые фотомонтажи строительных площадок, парадные портреты великих лидеров, демонстрирующих суровую любовь к своему народу, и произведение в излюбленном жанре Сталина: музыкальную комедию, демонстрирующую полеты в стратосферу и напоминающую по стилю голливудские комедии Басби Беркли [1018](#). Многие заключенные принимали участие в веселых официальных представлениях ГУЛАГа, которые служили отвлекающим средством и порой обеспечивали доступ к некоторому набору скромных привилегий. Большая часть настоящего искусства ГУЛАГа не сохранилась и находится лишь в полузабытых практиках альтернативного воображения. Альбер Камю поведал историю немецкого заключенного в ГУЛАГе, который изготовил для себя миниатюрное деревянное пианино и ежедневно занимался музыкой — беззвучно. Эту немую игру на пианино (в отличие от официальных шумных музыкальных представлений) можно считать своеобразным аккомпанементом искусства ГУЛАГа. Среди самых трогательных «артефактов» ГУЛАГа — те, которые можно было бы назвать объектами-трикстерами [1019](#): портреты, вырезанные на древесине бревен на строительной площадке НКВД, зажигалки из гильз, замки с «секретками» из болтов и проволоки. Здесь зачастую большее значение имела сама по себе практика изготовления этих артефактов, а не смысл, который они должны были нести. Написание стихов, безделье, мечтание, изготовление сувениров: эти действия, конечно, не сводят на нет радикальную бесчеловечность лагерного опыта, но их следует интерпретировать как неожиданности, исключения из правил, средства выживания путем «воровства воздуха», перефразируя слова Осипа Мандельштама [1020](#).

Различия в исторической памяти о режимах Гитлера и Сталина поразительны. Хотя разоблачение нацистских лагерей и Холокоста оказало глубокое влияние на западную мысль и получило мощную репрезентацию в произведениях



визуального искусства, опыт ГУЛАГа аналогичной репрезентации так и не получил<sup>1021</sup>. Даже художники-нонконформисты 1970-х и 1980-х годов редко делали историю ГУЛАГа центральной темой своего творчества, несмотря на то что бок о бок с ними проживали люди, прошедшие через лагеря, а опыт ГУЛАГа все еще оставался живым воспоминанием<sup>1022</sup>. Причины этого сложны. Хорошо это или плохо, но политическое высказывание любого толка в позднесоветский период рассматривалось априори как нечто скомпрометированное, как нечто почти эстетически недостойное.

Зачастую художники фокусировались на методах манипуляции и харизме утопической мифологии и своих личных отклонениях от нее. Когда я была куратором одной из первых выставок, посвященных ГУЛАГу и современному искусству, — «*Территории террора*», мне довелось столкнуться с дилеммой: как представить то, что являлось фигурой умолчания, как инсценировать прерванную работу памяти в деле раскрытия потаенной территории террора, существовавшей бок о бок с радостной утопией, теперь вспоминавшейся с такой внушительных масштабов ностальгией. Одним из проектов, посвященных парадоксу утопии и террора, чаяниям и страхам, была скульптура Леонида Сокова<sup>1023</sup> «*Летающая клетка*». Соков работает с интернациональными иконами авангарда, а также с фольклорным искусством, тюремным искусством, военной архитектурой и даже с инструментами подневольного труда, использовавшимися на строительной площадке Беломорканала. «*Летающая клетка*» воспроизводит крылья знаменитого биоморфного летательного аппарата Владимира Татлина «Летатлин» (1931–1932; см. пятую главу). После этих экспериментов было решено, что Татлин — «не художник», и он был лишен возможности выставлять свои работы при жизни. «*Летающая клетка*» — это противопоставление экстремумов: освобождение космических масштабов и отсылка к клаустрофобии тюремной камеры. Нам как бы напоминают слова персонажа Достоевского Шигалева, который в романе «*Бесы*» говорит следующее: «Выходя из безграничной свободы, я заключаю безграничным деспотизмом»<sup>1024</sup>. Мечта о радикальном освобождении — космическом прыжке в царство свободы — нередко идет рука об руку с авторитаризмом. Но «*Летающая клетка*» Сокова — не просто дидактическая машина; подобно «*Летатлину*» художника Татлина, это — нефункциональная поэтизированная машина, которая ассоциируется с русскими сказками. А самые лучшие сказки, по мнению художника, — это именно те, которым, в отличие от политических фантазий, суждено оставаться мечтами и никогда не сбыться.

Соков сделал множество зарисовок крыльев «*Летатлина*», металлические позвонки которых якобы валялись в качестве мусора в одном из ленинградских дворов после смерти художника в 1953 году. Современный художник видит в них сувениры эпохи постисторической жизни экспериментального искусства, изготовленные в период сталинских чисток 1930-х годов, и своеобразные фантомные конечности альтернативного культурного воображения, в которых нереализованные проекты авангарда и позабытое искусство ГУЛАГа продолжают свою виртуальную жизнь.

Исследование эффекта ГУЛАГа и рефлексии на тему искусства суждения сегодня вновь вопиют о своей безотлагательной необходимости. Это означает — взяться за внутреннюю одомашненную репрессивность и неприглядные эпизоды из истории собственной страны, в которых нельзя обвинить иноземных захватчиков и колонизаторов. В этом плане значение подобных исследований выходит за пределы российской границы и охватывает всю мировую историю.

Вопреки мнению, которое нередко встречается в странах с авторитарными режимами, открытое противостояние репрессивным тенденциям прошлого не наносит никакого ущерба авторитету государства на мировой арене, а скорее совершенно наоборот. Такое признание собственной истории — единственный способ получить международное признание и построить более свободный единый мир. В настоящее время не существует широко распространенной практики «отрицания ГУЛАГа»; по большому счету, кратковременное раскрытие архивов и деятельность множества российских и международных историков и исследователей «Мемориала» сделали доступным для общественности значительное количество информации. Тем не менее в новом политическом климате растущий объем информации обратно пропорционален интересу к осмыслению прошлого, проявляемому обществом. Авторитарный эрос, поразительным образом, обнаруживает устойчивое присутствие в постсоветской культуре и в наследии ГУЛАГа, что в данном случае означает наследие в формате воспоминаний, не подвергнутых изучению, — так критически исследуемая история превращается в охраняемую область государственного наследия. Когда история становится государственным достоянием, а прошлое — областью поддерживаемой государством национальной ностальгии, почти не остается места для критических вопросов. На примере творчества Шаламова хорошо заметно, как именно возникает «эффект ГУЛАГа» и как на самом деле просто одомашнить террор и вымарать мельчайшие тихие проявления мужества — будто незначительные «опечатки» в официальном сценарии истории, деяния, которые могут обратить императив воспоминания в императив суждения и обеспечить сохранение минимальной игры свободы средствами свободы как таковой, которая, в понимании Шаламова, осуществляется через творчество.

И вновь необходимо вспомнить о том, что искусство суждения — это не только искусство памяти, но и искусство свободы. Писатель Итало Кальвино повествует о различных способах обживания пространства невидимых инфернальных городов, позволяющих не поддаваться их воздействию и оказывать сопротивление коллаборационизму: Есть два способа не страдать от него [ада]. Первый многим дается легко: принять ад и стать его частью до такой степени, чтобы уже его больше и не видеть. Второй — рискованный и требует постоянных бдительности и изучения: искать и уметь распознавать — кто и что посреди этого ада, адом не является, и делать так, чтобы они продолжались, и создавать для них место [1025](#) [1026](#). Именно это не-инфернальное пространство внутри пространства инфернального и несет в себе чертежи архитектуры свободы.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ. СВОБОДА И ПРИСУЩЕЕ ЕЙ НЕДОВОЛЬСТВО [1027](#) СВОБОДА В ЦИФРАХ?

«Запрещены слова о цветах. Запрещена весна. Вообще все хорошие слова пребывают в обмороке», — пишет Виктор Шкловский лишь затем, чтобы говорить о весне и любви с новой, неожиданной точки зрения. Иногда кажется, что слово «свобода» тоже должно быть запрещено или, по крайней мере, его действие должно быть временно приостановлено, чтобы мы смогли по-настоящему осознать, каково это — ее утратить. Скандалы в мире искусства сегодня освещают пределы свободы — более масштабные проблемы, воздействию которых подвергается ее архитектура: взаимоотношения между



сакральным и светским пространством, между фундаментализмом и толерантностью, между корпоративной приватизацией пространства и открытым доступом.

На исходе холодной войны русско-американские художники Виталий Комар и Александр Меламид решили освоить, а быть может, даже парадоксальным образом примирить советскую и американскую мифологию, обязуясь применить научный метод и использовать возможности как искусства социалистического реализма, так и капиталистической рекламы. Они решили поставить эксперимент: отказавшись от творческой свободы в узком смысле, — они собрались взамен удовлетворить «спрос населения» и создать произведения искусства на основе статистики, основываясь на опросах и волеизъявлении «выбора народа». Они старательно провели научные опросы художественных вкусов — от Кении до Китая (и где-то между ними — Соединенные Штаты Америки и Россия), используя местные коллективы социологов и статистиков, которые брали интервью у репрезентативной выборки населения по всем аспектам искусства. Вопросы варьировались в широком диапазоне от любимых цветов и форм до персонажей, которых предполагалось изобразить на картине. К примеру, людей из всех уголков мира опросили, — предпочитают ли они «реалистическую» или «другую» картину, должна ли картина быть размером с посудомоечную машину или холодильник и должны ли на полотне изображаться «обычные или известные люди» или людей не должно быть в принципе. Глобальный опрос обернулся шокирующим открытием. «Наиболее востребованной» картиной, независимо от расы, класса и пола опрошенных (с незначительными исключениями), оказался пейзаж с преобладающим синим цветом — самым любимым цветом в мире. На картине при этом нужно было изобразить несколько «обычных и известных людей» на переднем плане («полностью одетые» персонажи оказались более предпочтительными в Соединенных Штатах Америки, а во Франции — «частично обнаженные»). Что же до предложенных на выбор «реалистической» и «другой» манер изображения — тут население мира в подавляющем большинстве отвергает вещи, выглядящие «по-другому». Даже в странах с преобладающим плюрализмом, таких как Соединенные Штаты Америки и государства Западной Европы, — и здесь выражение «по-другому» зачастую является эвфемизмом отказа. Один из художников, Комар, так прокомментировал американский опрос: «В обществе, известном своей свободой выражения мнений, свободой личности, наш опрос выявил сходство большинства. Разрушив утопическую иллюзию коммунизма, мы столкнулись с виртуальной реальностью демократии»[1028](#). Похоже, в ходе дотошного измерения национального разнообразия художники выявили унифицированную гомогенность интернационального искусства, присущую настенному календарю, а вовсе не мультикультурализм художественного вкуса.



**Рис. 20.** Виталий Комар и Александр Меламид. «Самая желанная картина США» из проекта «Выбор народа», 1996–1998. Предоставлено художниками

Интересуясь, не являются ли опросы подменой демократической политики и не стали ли они новым институтом, Комар и Меламид сделали опрос основой эстетической привлекательности всей экспозиции. На выставке господствовали повсеместно развешенные красочные научные графики, напоминающие абстрактные полотна, которые тоже были эффектно поданы и выставлены на всеобщее обозрение, как «самые желанные» картины, — словно подчеркивая присущий опросу нарциссизм и процессуальность во имя собственного блага (рис. 22). В своем проекте художники приняли опросы за чистую монету, обнажив своеобразную особую комбинацию предельно сложной технологии и буквального мышления, доведя их до абсурда. Так, они написали множество национальных синих пейзажей с Джорджем Вашингтоном и играющими детьми для американцев (рис. 20), Иисусом Христом и трудящимися детьми (по многочисленным просьбам трудящихся) для русских (рис. 21), с кенийским носорогом и русскими мишками.



**Рис. 21.** Виталий Комар и Александр Меламид. «Самая желанная картина России» из проекта «Выбор народа», 1996–1998. Предоставлено художниками



Если мы более пристально присмотримся к «самой желанной живописи», то заметим, что в написанном в синих тонах живописном раю Комара и Меламида что-то не так. Джордж Вашингтон не встречается взглядом с современными туристами. На «самой желанной» картине России двойник Иисуса Христа будто бы отводит взгляд от трудовой молодежи. Они обитают в одной и той же картине, но, кажется, существуют на разных планах. Гладкая поверхность живописного полотна обманчива. В нем есть ощущение избытка: как в завтраке с разнообразными зерновыми хлопьями — в нем напихано как можно больше всего, что требует народ, но без какой-либо связи между разными ингредиентами. В живописи, основанной на социологических опросах, судя по всему, обитает призрак криптосюрреализма. Гладкая поверхность искусства, созданного на основе статистики, на поверку оказывается коллажем и дизъюнкцией. Здесь намеренно совмещается нечто несовместимое. Возможно ли, что «самые желанные картины» — это именно те, которых никто не желает?



**Рис. 22.** Виталий Комар и Александр Меламид. *Графики опросов проекта «Выбор народа», 1996–1998. Предоставлено художниками*

В конце концов, «most wanted» (то есть «самые желанные») — это именно те, кто, как правило, находится в бегах<sup>1029</sup>. В конечном счете погоня за неуловимым «выбором народа» и универсальным языком искусства, а также документальная часть проекта сама по себе оказались более вдохновляющими и удивительными, чем его конечный результат и реальные «самые желанные картины». Порой художники выступают в роли своего рода следователей убийного отдела, которые ведут дело об убийстве картины<sup>1030</sup>.

В процессе сбора информации художники провели некоторое количество встреч с горожанами и фокус-группами, создав всеобъемлющую фантомную публичную сферу, мобилизовав демократические традиции и институты, а также рыночную культуру, зачастую напрямую сталкивая одно с другим; таким образом, социологические опросы сталкиваются с политикой, тирания большинства сталкивается с правами меньшинств, а конформизм сталкивается с эксцентричностью. Нередко отдельные замечания, звучавшие на встречах с горожанами, выходили за рамки всяческих опросов и оказывались намного интереснее. В частности, фокус-группы и встречи с горожанами дали совсем другие результаты, нежели социологические опросы; миноритарная демократия нанесла удар по тирании вкуса большинства. Избранные пожелания, изложенные в примечаниях к книгам отзывов, включали такие, как «изобразить осьминога за

рулем Ferrari, умирающего республиканца» или «нарисовать нечто, чего мы никогда раньше не видели». В итоге Комар признался, что рассчитывает на то, что «люди, которые придут посмотреть на „Самые желанные картины“, будут настолько напуганы, что их вкусы постепенно изменятся»<sup>1031</sup>.

Проект раскрывает множество противоречий: глобальное против местного, демократическое против элитарного, технологическое против традиционного, фактически сговариваются вместе, чтобы создать абсолютно посредственный конечный результат, которого все, по идее, «должны» хотеть, но на деле никто этого не желает. Проект также рассматривает различные аспекты логики социологических опросов и политики — количественного и качественного анализа, демократической и творческой свободы и преподносит нам фантасмагорию «выбора народа».

Тщательным образом замеренный мультикультурализм вкуса, вычисленный мультикультурными командами статистиков, выявил интернациональное единообразие. Культурный плюрализм, рассчитанный «по числам», в конечном итоге вытесняет внутреннюю множественность культур и вкусов. Использование самых передовых методов статистического и технологического анализа приводит к предельно неоригинальной псевдотрадиционной живописи. Торжество свободы потребительского выбора стало источником инсталляции о творческой несвободе. Предполагаемая антиэлитарность в искусстве подавила эксцентричные и творческие взгляды миноритарной группы демократического общества, превратив произведения в творчество под знаком осторожности, — искусство, одобренное командами менеджеров, безобидное для рекламодателей и пытающееся сойти за «выбор народа». В определенном смысле проект художников Комара и Меламида предвосхитил попытки сделать лишенное риска искусство новым глобальным «производным» продуктом.

Сам по себе проект «Выбор народа» остается подлинным искусством в присущей ему фантасмагорической театральности, которая сохраняет дух нонконформистского художественного хеппенинга. Предметом искусства в их проекте является то, что может характеризоваться как политическое в широком смысле, — а не как голая идеология, которая зачастую выставляет все напоказ с позиции радикального шика или приобретает значимость посредством скандала, который неизменно служит свою службу творцам — как на левом, так и на правом фланге. Не удовлетворенные результатами того, «что есть», художники откупоривают агностическое пространство искусства «что, если». Что, если проект «Выбор народа» является перверсивным способом защиты искусства свободы — *via negativa*?

В конечном итоге, в контексте разговора о свободе, принцип *via negativa* является более чем уместным. Стремление к другой свободе — это всегда поиск неотъемлемо присущей свободе инаковости; в ходе этого поиска разведываются противоречия и зоны контакта различных видов свободы: индивидуальной, общественной, гражданской, творческой. История другой свободы — это всегда повествование о свободе и присущем ей недовольстве. Являясь своеобразной параллелью к классическому трактату Фрейда «Недовольство культурой»<sup>1032</sup>, критика свободы может быть разделена между той, которая ведет к расширению пространства свободы, и той, которая является угрозой для ее существования. Иными словами, сами критики могут быть агностическими или агонистическими. Толкователи Фрейда в XX веке сосредоточились на освобождении от репрессий и прочих пороков цивилизационного процесса; в фокусе трактовки в XXI веке могут оказаться



недостатки антицивилизационного процесса и защита по крайней мере одного аспекта подвергнутой подобной клевете цивилизации — ответственного признания агрессии и паранойи, которые распространяются повсюду — во «второй жизни» и в «первой жизни», т. е. в виртуальной и не виртуальной реальности.

В своей книге я пыталась найти «третий путь» мышления пространства свободы посредством тщательного анализа текстов и политических, а также художественных практик. Мое понимание термина «третий путь» восходит к теории Шкловского и вовсе не означает коллаборацию или компромисс, а подразумевает двойное остранение двух крайностей, уравновешенных «третьим условием сравнения», *tertium comparationis*<sup>1033</sup>, заботой об общем мире, требующей неконвенциональных упражнений в сфере предельной умеренности. Политика открытости миру является новаторской, — и ее следует отделять от триумфального глобализма и харизматического соблазнения политической теологии агонизма. Порой я отчетливо осознавала собственное донкихотство и усталость в своем поиске другой свободы в общественном воображении, но отказ от него казался чем-то еще более худшим.

В определенном смысле проект Комара и Меламида предвещал синдром конца XX столетия: эйфорическое расширение опроса и жизни «по числам» за счет расширения свободы и веры в исчисляемые риски — в политике и искусстве, — которые могли бы превозмочь неопределенность. Проект восходит к тому времени, когда суд над О. Джей Симпсоном и войны Кеннета Стара<sup>1034</sup> пустили в расход национальную энергию и нарративы о конце политики и конце истории, а также растущие, словно грибы после дождя, «доткомы» и «дотконы» отвлекали внимание от глубоко исторических и совсем не виртуальных мировых событий — от войны на территории бывшей Югославии до набирающей силу идеологии нового фундаментализма.

Первое десятилетие XXI века внезапно оборвало спекуляции о конце истории, политики и культуры. Трагические даты 9/11/2001 в Нью-Йорке, 7/7/2005 в Лондоне, 3/11/2004 в Мадриде и 11/26/2008 в Мумбаи<sup>1035</sup> и то, что последовало за этим, выявили, что идеология международного терроризма и политика «чем хуже, тем лучше» — *politique du pire*<sup>1036</sup> — живы и сильны. Мы также узнали, что не существует единой империи зла, а существует множество авторитарных повесток, каждая из которых функционирует со своей особой параноидальной и прагматической эффективностью. Финансовый кризис 2008 года заставил многих пересмотреть философские основы «свободного рынка». Вопрос, с которого я начала книгу, — можно ли хоть что-то считать в должной степени определенным, чтобы мириться с неопределенностью, — должен быть заново поставлен в данном контексте. В центре экономических дискуссий в первой половине XX столетия находилось различие между «риском» (случайностью, которая может быть рассчитана с помощью передовых математических формул) и «неопределенностью» (случайностью, которая является частью человеческого бытия в мире и выходит за рамки подобных расчетов). Это различие лежит в основе всего экономического здания и является более фундаментальным, чем дискуссия о соотношении государства и капитализма *laissez-faire* или о соотношении между государственными и частными инвестициями. Джон Мейнард Кейнс<sup>1037</sup> считал, что всегда сохраняется остаток подлинной непредсказуемости, которая определяет наше бытие в мире, и это делает катастрофу любого рода неизменной возможностью<sup>1038</sup>. Быть может, это покажется нелогичным, но именно

признание подобной радикальной неопределенности заставило Кейнса еще глубже заинтересоваться культурными традициями, социальными контрактами и публичными первоосновами общественного бытия. Так, весьма необычным образом он продолжил идеи отца-основателя свободного рынка Адама Смита, предложившего общую теорию нравственных чувств<sup>1039</sup>, в которой любовь к себе и личный интерес сочетались с благоразумием и общественным духом. Тем не менее в конце XX столетия теоретики свободного рынка пытались содействовать размыванию различий между непредсказуемостью и риском, веря в прогрессивную рационализацию или одомашнивание радикальной непредсказуемости и усовершенствование математических формул для создания новых финансовых продуктов, которые обещают бесконечный рост и краткосрочные прибыли. Стратегия мышления с учетом погрешности сегодня выглядит более мудрой и современной; это помогает нам реконструировать архитектуру свободы посредством установления связей между экзистенциальными, финансовыми и социальными аспектами жизни и учиться сосуществовать с непредсказуемостью.

В своей книге я занималась поиском этих связей в повествованиях и дискуссиях о свободе. В конечном итоге каждый из моих рассказов о свободе увенчался сюрпризом. Публичное пространство свободы было изначально связано с трагедией, но не в том смысле, что оно становилось «трагическим», т. е. недостижимым, фатально ошибочным, — а в противоположном значении, — так как оно возникло одновременно с политическим и художественным театром, в котором посредством сакральных жертвоприношений открывались дискуссии о *πόλις* и человеческой ответственности, *μανία* и *τέχνη*, внутренней и публичной свободе.

Пушкинская притча об иной свободе показала, что стремление к внутренней свободе не было независимым от общественной архитектуры. Испытывать «потребность свободы» — вовсе не то же самое, что жить и действовать в условиях свободы. Таким образом, Пушкин ищет убежища «от царя, от народа» в стихийных и творческих наслаждениях другой свободы, приняв сторону умеренной имперской цензуры. Поэтическая практика внутренней свободы не противоречила относительной, с оговорками о поддержке поэтом абсолютной монархии. Тем не менее его опыт спустя столетие вдохновил стихотворцев на разработку собственной версии другой свободы, обрамляющей искусство политической цензуры посредством использования эзопова языка. Мы знаем, что антидемократические режимы нередко убивали своих поэтов, но они так и не смогли отыскать противоядие от неофициального культа творца как подлинного арбитра в вопросах свободы. Что же до наиболее вдохновляющих трудов теории классического (нерыночного) либерализма — в диапазоне от Токвиля до Берлина, — то они были в большей мере обязаны литературе и философии, нежели социологическим опросам и политике. Так, например, Берлин определил собственную версию либеральной свободы как *via negativa* — именно после своей поездки в Советский Союз и поэтической ночи с Анной Ахматовой.

Любопытно, что в своем недавнем исследовании концепции прав человека историк Линн Хант<sup>1040</sup> раскрывает связи между законом, политикой и литературой. Она демонстрирует, как развитие романа в XVIII веке и вместе с ним новая концепция человеческого «я» и «нравственных чувств» в значительной степени способствовали развитию той идеологии, в которой права человека стали «самоочевидными»<sup>1041</sup>. Тем не менее мои сюжеты



о культурной пограничной зоне демонстрируют, что дискуссия о нравственных чувствах и творческих экспериментах хоть и способствует обогащению собственного «я», но далеко не всегда гарантирует расширение пространства общественных свобод. Путешествия Достоевского на восток и запад и «диалоги» с Карлом Марксом и Захер-Мазохом показали, что стремление к радикальному освобождению и то, что свободнее настоящей свободы, требуют всевозможных жертв — от принятия телесных наказаний до упразднения прав человека ради обретения мифического национального единства. Достоевский обнажает анатомию ресентимента, не вполне объяснимого с точки зрения социального контекста и внешних обстоятельств, но движимого внутренней логикой злорадного наслаждения и параноидального исключения другого. Он проливает свет на истоки антимодернизма в эпоху модерна — непосредственно у европейских границ. Вместе с тем в своем личном внутреннем диалоге с собственными демонами Достоевский дает впечатляющий образ террориста — мелкого и бесчеловечного мошенника, а вовсе не типичного шекспировского злодея (но и не маленького Эйхмана), и дарует нам редкое понимание конспирологической принадлежности и маниакальной деструктивности, источником которой эта принадлежность может стать. Мы видим, что революционная стратегия *politique du pire*, «политика „чем хуже, тем лучше“», сформировавшаяся в Европе и России XIX столетия, продвигает деструкцию ради ее же блага — как средство дестабилизации и устрашения.

Недавно меня вновь поразило пророческое описание Достоевским банальности терроризма, — я как раз читала отрывки из дневника современного самопровозглашенного террориста, гражданина Великобритании, принимавшего участие в подготовке взрыва бомбы в Лондоне. Его дневник обнаруживает признаки урбанистического отчуждения, выраженные на интернациональном языке молодежной культуры, и стремление принять радикальную идеологию как форму обретения статуса и принадлежности к сообществу, а вовсе не по религиозным или политическим убеждениям<sup>1042</sup>. Дневник, написанный на сленге Восточного Лондона, на котором общаются многие из его соотечественников, содержащий среди прочего многочисленные отсылки к популярной культуре и современным технологическим гаджетам, также содержал оскорбления по расовому признаку, высказанные в отношении представителей пакистанской общины. Полагаю, что написание современного переложения «Бесов» уже не за горами.

Мы видим, что рефлексия на тему свободы — это вовсе не упражнение в творческом радикализме, а практика длиною в жизнь на всем белом свете, сопровождающаяся множеством парадигмальных сдвигов. Опыт политического и личного насилия и любви оказывает непредсказуемое воздействие на философию свободы, но не аннулирует трагические изъяны персонажей. Кьеркегор разрывает помолвку с возлюбленной женщиной и отрекается от открытой миру любви ради высшего скачка веры и более возвышенной свободы, даже несмотря на то что он продолжает оставаться самым чувственным ценителем искусства жизни. Ханна Арендт, в свою очередь, отказывается от любви к единственно избранному и продолжает открывать пространство общественного открытого миру поведения, став политическим теоретиком, практикующим пылкое мышление.

Продолжая проводить свое разграничение между остранением *от* мира и остранением *для* мира, явившееся результатом изучения творчества Арендт, я обнаружила глубинную связь между творческим остранением и политическим

диссидентством. Шкловский, наиболее известный как теоретик литературы и писатель, преподнес нам хитроумную притчу о третьем пути мышления — диагональю и зигзагом — в тот самый момент, когда он описывал стратегии ostranenia, которые будут использоваться диссидентами четыре десятилетия спустя. Ровно так же Франц Кафка, едва ли претендовавший на роль политического актора, становится — в интерпретации Арендт — мыслителем свободы, который придумал (сам того не осознавая) диагональ, где свобода может иметь место благодаря его радикальному мышлению. Диссидентство может быть локальным и встроенным в местную культурную практику, но оно идет вразрез с самой сутью государственного национализма и патриотизма и остается опасной, но необходимой ересью, необходимой для построения альтернативной версии будущего.

Осознание истории ХХI века невозможно без пересмотра тоталитарной идеологии и тоталитарного опыта. Я сосредоточилась на куда в меньшей степени исследованном опыте ГУЛАГа и проблематике суждения, этики и смены парадигмы в условиях предельной степени несвободы. Я начала с того, что слушала рассказы выживших — с тем, чтобы понять, каким образом они ставят вопросы свободы. Удивительно, но выжившие говорили не только об экстремальных страданиях, травмах, нечеловеческих условиях и «биополитике»[1043](#) лагерного бытия, но и демонстрировали особое понимание обольстительности идеологии массового террора и способы обойти ее нестигаемую логику. Подобная идеология преподносит нам образ рая на земле и окончательного исполнения законов истории и социальной справедливости, развиваясь по логике «кто не с нами, тот против нас» и «живой цепи» коллаборационистов и доносчиков. Шаламов, Гинзбург и Арендт демонстрируют различные тактики воспрепятствования логике банальности зла и исторического детерминизма посредством «этики интонации», воображения и неофициальной человеческой солидарности, которая выживает вопреки всему.

В конечном счете я сделала попытку предложить новый концептуальный словарь и новый способ мышления, но вместе с тем осознаю, что мои показательные сюжеты скорее являются частью грядущего «Декамерона», сложенного из рассказов о свободе, а вовсе не типологией. Я хотела бы написать второй том «Другой свободы», который был бы посвящен современному искусству и политике во всемирном контексте, и предложить позитивные решения, а также ясный образ того, что должно быть предпринято. Однако же я прекрасно знаю, что происходило с русскими писателями, которые давали подобные обещания. Николай Гоголь пообещал написать второй том «Мертвых душ», в котором должно было быть больше положительных персонажей и меньше поводов для смеха сквозь слезы, — но в результате он предал черновик огню. Все, что осталось нам, — это превосходная человеческая комедия, не содержащая односторонних ответов.

## СТРАДАЕТ ЛИ СВОБОДА ОТ ТРУДНОСТЕЙ ПЕРЕВОДА? КУЛЬТУРНАЯ КРИТИКА СВОБОДЫ

Завершая свою книгу, я оглядываюсь назад на тот период, когда сама впервые непосредственно познакомилась с парадоксами свободы. Здесь я многим обязана встрече с абсолютно незнакомыми людьми в московском ресторане «Петрович» летом 1999 года. Мой сосед Гоша, «либеральный финансист», вежливо поинтересовался:

— Зачем такой замечательной женщине, как вы, жить в Америке?



— Почему бы и нет? — спросила я.

— Там же нет свободы!

?!

— Повсюду сплошные запреты: «не входить», «не курить», «не слоняться». А что если я решу закурить под знаком «Не курить»? Или стану слоняться без дела? Хороший бизнес в такой среде не сделаешь. Полнейшая скука.

— Но здесь, в Москве, везде заборы, двери без указателей и «фейс-контроль», когда пытаешься попасть в кафе и клубы.

— Ну, вам следует тусоваться с нужными людьми. С нами для вас все двери открыты. Мы знаем и таких американцев, которые предпочитают вести дела в России [1044](#).

Американцы, быть может, будут удивлены, что дружелюбный российский экономист, который провел некоторое время в Соединенных Штатах Америки, решил, что там не хватает свободы. Мой русский знакомец Гоша воспринимал договорную практику и соблюдение правопорядка как вид лицемерия и социального конформизма. Удивлялся он не самому по себе знаку «Не курить», а тому факту, что под ним никто не курил. Собственно, «скукой» для Гоши было не столько наличие запретов как таковых, — сколько их транспарентность и наглядность. В русской культурной мифологии свободу следует искать не в политической или даже экономической сфере, а в антиполитике или, в лучшем случае, в литературе и альтернативной духовности, — в диапазоне от «иной свободы» у Пушкина до привидевшегося на каторге того, что «свободнее настоящей свободы» у Достоевского.

Моя беседа о свободе произошла в тот самый смутный и эйфорический момент кульминации *fin de siècle*, когда так много исторических возможностей все еще казались открытыми, когда американская пресса обсуждала пятно на платье стажерки Белого дома [1045](#), а русские художницы-феминистки выходили в поддержку тогдашнего президента Клинтона. Во время дружеского ужина в ресторане «Петрович», оформленном в смягченной версии советского китча (все еще остававшегося неофициальным ретро, а не официозным государственным стилем), Гоша сказал мне, что поддерживает демократического кандидата в премьер-министры, который впоследствии уступил свой пост Владимиру Путину, и что он ни в коем случае не националист [1046](#).

Оглядываясь назад, переосмысливая опыт российских финансовых рынков, мы видим, что расширение глобальной свободной торговли не способствовало расширению свободы в том смысле, в каком ее понимает Амартия Сен. Напротив, защита заявленных целей достижения свободного рынка и бизнеса часто использовалась для подавления общественных свобод, а также свободы прессы и негосударственных средств массовой информации. Так что Карла Маркса вновь перевернули с ног на голову (как в еще одном проекте Комара и Меламида [1047](#)), а авторитарный капитализм стал наследником социализма и благополучно сосуществовал с национализмом и возрождением религии. Кроме того, схемы финансовых пирамид и прочие денежные пузыри, которые потерпели крах на «диком Востоке» в 1990-х годах, не были столь уникальными в культурном отношении. Как ни парадоксально, они предвосхитили финансовые пузыри, лопнувшие всего лишь десятилетие спустя на диком Западе Уолл-стрит.

Итак, действительно ли для культурных различий «вход воспрещен» или отстаивание культурных различий превращается в алиби для оправдания локальных изводов авторитаризма и устранения внутреннего диссидентства?

Пришло время отказаться от парадигмы холодной войны и перейти к рассмотрению современного многополярного мира, но только если мы извлечем еще более парадоксальный урок из любовных романов эпохи холодной войны и асинхронных грез о свободе, которые они породили.

Холодная война являлась не только открытым противостоянием между коммунизмом и капитализмом, но еще и скрытой созависимостью и даже своеобразным любовным романом между противниками. Среди советских граждан в годы холодной войны количество тех, кто буквально боготворил Америку, было куда более значительным, чем среди современных россиян. (Их «Америку» воплощали собой Джек Лондон, Эрнест Хемингуэй, Фрэнк Заппа, Дженис Джоплин и «Битлз» [да, они не совсем американцы, но ничего страшного] — в куда большей степени, чем «Дисней» и «Кока-кола», — иными словами, именно «контркультура» Америки/Запада, тамошняя высокая культура и уровень жизни — завоевали их сердца.) Восточные европейцы знали своих «Битлз» не хуже западных коллег, вот только они не хотели «Снова в СССР» («Back to U. S. S. R.»)[1048](#), а скорее хотели туда, что было всего за один такт до окончания повторяющегося ритма: «Назад в США...» («Back to U. S...»). «Свобода — всего лишь красивое слово, означающее, что терять уже нечего», — рефрен из песни «Я и Бобби Макги»[1049](#), которую пела Дженис Джоплин — в своем знаменитом диссонантном исполнении. Для восточных европейцев эта песня была чем-то вроде экзотической мечты и культурной роскоши: празднование негативной свободы и социального освобождения конца 1960-х — начала 1970-х годов, когда было легко чувствовать себя хорошо и чувствовать себя свободным — или, во всяком случае, так казалось. Люди с Востока в те дни, как правило, были самыми страстными защитниками свободы личности (с упором на либеральность, а не на либерализм), не осознавая реалий капиталистической экономики. Многие из их западных коллег питали иллюзии о визионерском обществе коллективной справедливости и социальных утопий без авторитарных последствий, без ГУЛАГа и с более или менее комфортным частным существованием. Лишь только открылись границы, диссидентствующие интеллектуалы не узнали собственные мечты в чаяниях тех, кто был по ту сторону, и фактически обнаружили, что они взаимно фальсифицировали грезы друг друга. Их миры существовали в контрапунктах, предлагающих параллельные друг другу версии модерна и свободы. В мае 1968 года в Праге ключевым лозунгом стало слово «Свобода» — в самом широком смысле — как новое социальное искусство, которое пронизывало все сферы бытия, тогда как в Париже в том же 1968 году лозунгом стало слово «Революция», — все потому, что слово «свобода» для парижан являлось не чем иным, как буржуазным клише, в том же смысле, в каком слово «революция» являлось официальным коммунистическим клише для их чешских братьев и сестер[1050](#).

Теперь эти соприкосновения между Востоком и Западом продолжаются с аналогичной степенью неверного понимания глобальной природы других и глубоко укоренившейся локальной преданностью по отношению к самим себе. Если представить себе ретроальтернативный (но вовсе не такой уж неправдоподобный) сценарий, в рамках которого перемены в Восточной Европе случились бы именно в 1968 году, а не в 1989-м, быть может, приоритет был бы отдан экспериментам в области социал-демократии. Равно как если бы Соединенные Штаты Америки не поддерживали авторитарные режимы в Латинской Америке, мы могли бы стать свидетелями более плюралистических демократических экспериментов, которые могли бы расширить пространство



свободы. Однако сегодня западные диссиденты зачастую не признают диссидентов и активистов продемократического движения из мусульманского мира и Азии, поскольку их язык, основанный на реальном политическом опыте, для западного уха нередко звучит как анахронизм или как расширенная версия чего-то вполне привычного. Дискурс о правах и свободах, который преподносится с избытком страсти и иностранного акцента, зачастую встречается с неудовольствием, так как он колеблет границы между правыми и левыми, западным «я» и восточным другим и вмешивается в устоявшиеся мировоззрения. Помню нашу встречу с иранской писательницей Азар Нафиси [1051](#) в формате круглого стола, где мы должны были говорить об утрате и о памяти, некоторым образом представляя наши с ней соответствующие коллективные идентичности. Вопреки тому, чтобы соответствовать стереотипным ролям в качестве репрезентативных представительниц своих сообществ, в представлении других, — мы оказались едины в нашей общей ностальгии по собственным урбанистическим космополитическим грезам с ярко выраженным локальным колоритом, в ее случае — с тегеранским, в моем — с ленинградским, а также в любви к одним и тем же писателям: Набокову и Арендт, которые хотя бы попытались осмыслить феномен авторитаризма за пределами национальных границ.

И все же, не является ли подобное кросс-культурное воображение лишь попыткой выдавать желаемое за действительное? Может ли свобода беспрепятственно проходить сквозь границы и превращаться в единую мировую валюту? Должен ли существовать политически и бюрократически корректный «паспорт свободы», включающий «графу национальность» [1052](#)?

Орландо Паттерсон [1053](#), социолог и историк свободы в западном мире, утверждал, что в незападных цивилизациях никогда особенно не ценилась определенная целостная концепция свободы, которая объединяет общественные, гражданские и индивидуальные свободы, и зачастую она оказывалась «мертворожденной» [1054](#). Единственная внешне выглядящая универсальной черта — та, которую Паттерсон полемически определяет как «абсолютную свободу», — свобода короля/императора/тирана или авторитарного лидера, которому дозволяется практически все. Эта античная дискуссия о культурных ценностях свободы вновь оказалась на переднем крае политических дебатов в 1993 году — на Конференции по правам человека в Вене, на которой многие западные и незападные страны с нетерпением ожидали подписания Всеобщей декларации прав человека — в качестве нового эсперанто после окончания холодной войны, но вместо этого столкнулись с Бангкокской декларацией [1055](#) азиатских ценностей, которая, любопытным образом, перекликается с некоторыми (неазиатскими) аргументами, представленными Достоевским и Марксом полтора столетия назад, — теперь с обновленным культурным поворотом. В декларации говорилось, что свобода никогда не являлась универсальной концепцией, что она не укоренена в азиатских обществах, которые всегда ценили национальный суверенитет, и что экономическое развитие должно рассматриваться как равное право человека [1056](#) (парафраз Маркса, только на этот раз в защиту не социализма, а определенного типа капитализма).

Тем не менее многие историки и философы утверждают, что у дискурсов и практик свободы в действительности существовало множество локальных источников, которым уделяется куда меньше внимания, нежели официальной версии истории, уравнивающей культурные традиции и взгляды нынешней

власти. Амартия Сен утверждал, что понятие «азиат» не является единой категорией и что на самом деле существует классическая философская, литературная и политическая традиция мышления по вопросам универсализма и толерантности, которая идет в параллели с западной традицией и не разделяет утверждение, что свобода является чертой западной исключительности<sup>1057</sup>. В Индии был император Ашока<sup>1058</sup> (ок. III века до н. э.), который отстаивал всеобщую терпимость, и Каутилья<sup>1059</sup>, разработавший более индивидуалистическую практическую философию, сопоставимую с философией Аристотеля. На заре европейского Средневековья поэты Руми и Омар Хайям в Персии написали выдающуюся поэзию, которая обладает множеством черт, позже ассоциировавшихся с европейской эпохой Возрождения, но датирующуюся тремя столетиями ранее или даже еще более ранними временами. В одном только Китае существует богатое разнообразие местных дискурсов о свободе, которые в действительности представляют собой параллели к западным дискуссиям, даже если мы не отмечаем там аналогичного соединения политических, гражданских и индивидуальных свобод<sup>1060</sup>.

В Бангкокской декларации внутренний плюрализм мнений и любые формы диссидентства классифицировались как неазиатская ценность, несмотря на исторические свидетельства, раскрывающие внутреннее многообразие азиатских культур. Более того, суть концепции «азиатских ценностей» вытекает из западной марксистской критики гражданского общества и сосредоточения внимания именно на экономических, а не на правовых тенденциях. Правительства, как правило, очень довольны притоком капитала, но вовсе не рады притоку прав и идей, даже когда они способствуют экономическому развитию, а не уводят в сторону от него.

Как ни парадоксально, западные предприниматели зачастую желают видеть скорее другую — централизованную или даже авторитарную систему у своих «восточных» контрагентов, вероятно, потому, что в таких условиях легче вести бизнес. Пусть это и выглядит как признание «многополярного мира» и плюрализма, в действительности же это может являться альтернативной формой западного нарциссизма и обоснованием современной экспансии капитализма без расширения пространства свободы.

Так, дух соблазнительной несвободы преследует мировую культуру. Он перемешивает множественные аспекты легитимной критики опыта свободы в новом поп-культурном мифе. Подобно концепции соблазнительного фашизма<sup>1061</sup> Сьюзен Зонтаг, он эстетизирует власть (и обкрадывает эстетику). Последователи соблазнительной несвободы принимают эрос власти и поклоняются абсолютной свободе VIP-персон любого рода и национальной принадлежности. Их также привлекают новейшие вариации самых древних политических теологических доктрин, которые обещают злорадное наслаждение и объективную мистическую неизбежность.

В интеллектуальном отношении они всегда гонятся за последним «пост-», но нередко находят едва забытое «пре-»: пытаясь понять посткоммунизм, они принимают имперский национализм; в погоне за постпросвещением они натываются на новое средневековье; устремляясь к светлому будущему, они погружаются в реставрирующую ностальгию, подавая рвение неопитов и законодателей моды в профессиональной упаковке корпоративного менеджмента.

Собственно говоря, в самом по себе культивировании пространства свободы, быть может, есть нечто старомодное, предполагающее то, что Ницше назвал



«несвоевременными размышлениями»[1062](#). Пространство свободы не совпадает ни с одной из государственных границ. Как мы помним, земля Фридония[1063](#), где государство намеревалось выкупить коррумпированные банки, успешно находилась в управлении у братьев Маркс в 1933 году — это еще один пророческий художественный вымысел, который отражал и предвосхищал историю. Пространство свободы сохраняется и воссоздается заново посредством сотворчества. Оно не разрастается автоматически. И нам известно, что никакой капиталистический строй, никакие технологические достижения сами по себе не позаботятся о свободе, не считая, конечно, блистательных обещаний. При том что открытость и взаимосвязанность киберпространства чрезвычайно важны, они также являются не до конца прозрачными. В последнее время след «невидимой руки» технологий стал хорошо различим — по растущему количеству политических скандалов, которые вспыхивают на почве скомпрометированных взаимоотношений между новой технологией и культурными, а также политическими конфликтами и одновременно их проявляют. Я имею в виду скандалы с участием компаний «Яху», «Гугл» и «Майкрософт», которые, выступая за «общий доступ» и содействуя свободе слова, одновременно активно сотрудничали с правительствами иностранных государств — как в области блокировки критически настроенных сайтов, так и в сфере раскрытия конфиденциальных данных, что, несомненно, причинило вред бесстрашным блогерам. Стало ясно, что обитатели киберпространства обитают все в той же политической архитектуре, что и их неvirtуальные братья и сестры. В данном случае именно политика, а не технология стояла за их действиями. Пришлось журналистам без границ подвергать критике нарушенные границы цензуры в пространстве интернета.

Более того, самые передовые практики в блогосфере и пространстве интернет-технологий не против рефлексии ностальгии. «Медленный блогинг», требующий вложения большего количества времени и генерирующий новый творческий контент, становится более модным, чем публикация «твитов» с короткими отрывками речи[1064](#) или «добавление в друзья» сотен виртуальных незнакомцев, создающих такого рода взаимоотношения, которые по продолжительности едва ли превышают длину этих твитов. Да и новейшие версии редактора «Фотошоп» позволяют нам не только вычистить случайные ошибки и нежелательные записи, но куда больше — они дают нам возможность раскрыть слои манипуляций с цифровыми файлами, заставляя нас еще раз почувствовать, каково это — притрагиваться и загонять в рамки — в буквальном и переносном смысле[1065](#). И вновь призрак истории бродит по руинированному ландшафту интернета.

Технология и свобода часто связаны между собой и нередко друг другу противоречат. Эти взаимоотношения во многом зависят от того, будет ли технология трактоваться как средство (которое способно опосредовать опыт свободы), либо же технология будет восприниматься как протез, без которого мы беспомощны, — со своим неизменным слишком-человеческим-в-человеке. Ибо недуг отсутствия свободы невозможно исцелить посредством обновленного программного обеспечения.

Свобода не является научно верифицируемой. Она функционирует посредством «нечеткой логики», которая, быть может, является более правдивой в контексте столкновения с феноменом непредсказуемости в жизни человека. Тем не менее логика пылкого мышления не относится к числу нестрогих. Правда, это скорее строгость хореографии, нежели схемы.

Так, может, свобода сама по себе и была подобным образчиком феномена непредсказуемости в ходе эволюции человека? Владимир Набоков, с присущей ему поэтизацией, полагал, что подобные «абerrации» обеспечивают нам мимирию, игру, творчество и воображение (и к этому его списку мы вполне можем прибавить свободу), что в некоторых экстремальных ситуациях давало людям стратегии выживания. Я же пыталась размышлять о свободе не как об абerrации, а как о приключении, которое для человеческого бытия является одновременно как эксцентричным, так и центральным — неким инородным телом, раскрывающим специфику человеческой уникальности. Образом грядущего дела свободы, возможно, могла бы стать та самая недостающая картина, предложенная в ходе дискуссии о проекте «Выбор народа» — представляющая собой живописное полотно, «которого мы никогда раньше не видели».

## 1

Здесь используется пара, составленная из выражений «what if» («что, если») — «what is» («что есть»). Словосочетание «What if», указывающее на манящую загадочную потенциальную возможность чего-либо, получило значительное распространение в англоязычной популярной культуре и в различных субкультурах. Одним из ярких примеров может служить широко известная одноименная серия комиксов компании «Марвел» («Marvel»). Книжки из серии «Что, если» («What if») публиковались в издательстве «Марвел Комикс» в 1970–1990-х годах. В них персонажи из вселенной «Марвел» оказывались в необычных условиях альтернативных вселенных, встречались с новыми невиданными героями и злодеями и оказывались в таких локациях и мирах, в которых не смогли бы очутиться в основной сюжетной линейке серии. Также в этих комиксах нередко рассматривались альтернативные версии, на первый взгляд противоречащие магистральному нарративу студии и как бы находящиеся по отношению к нему в сослагательном наклонении. Например: «Что, если бы Воитель не уничтожил Живой Лазер?» («What If War Machine Had Not Destroyed the Living Laser?») или «Что, если бы Карен Пейдж осталась жива?» («What If Karen Page Had Lived?») и т. д. Данная серия может служить замечательной попукультурной иллюстрацией к концепции «офф-модерна», которую в своих теоретических и художественных работах развивала Светлана Бойм. — *Прим. пер.*

## 2

В оригинальном тексте в данном месте применяется словосочетание «passionate thinking». Здесь и далее для перевода этого понятия (нередко встречающегося также в программных англоязычных текстах, переписке и воспоминаниях Ханны Арендт) будет использоваться словосочетание «пылкое мышление». Для автора здесь важно подчеркнуть особый момент страстности, пылкости, вовлеченности мыслителя — специфику работы его сознания и действие бессознательного. В некотором роде данная концепция перекликается с принципом «пылкого воображения», сформулированным русским психиатром, невропатологом и физиологом Владимиром Михайловичем Бехтеревым (1857–1927). Ученый писал: «Кроме сознательных процессов <...> воспринимаемых нашим „я“ как нечто субъективное, в нас существуют и бессознательные процессы, которые нами вовсе не воспринимаются как таковые. Это устанавливаемое внутренним опытом отличие сознательных психических процессов от бессознательных



и дает возможность сделать точное определение сознания. И как показывают наблюдения, великие творцы обязаны гораздо более бессознательной, нежели сознательной сфере. Например, некоторые поэты и художники, обладающие пылким воображением, отличаются особой живостью представлений, необыкновенной яркостью их. <...> в сущности мы не знаем точных границ бессознательной сферы... Поэтому сознание может быть уподоблено яркому светильнику, который озаряет собою глубокие тайники нашей психической сферы». См.: *Бехтерев В. М.* Мозг и разум: физиология мышления. М.: АСТ, 2020. В русских переводах трудов Арендт словосочетание «passionate thinking» зачастую переводится как «спекулятивное мышление», что во многом связано с ее исследованиями в сфере философии познания Канта, Гегеля и Хайдеггера. — *Прим. пер.*

### 3

В оригинальном тексте здесь игра слов «common ground» — «uncommon». — *Прим. пер.*

### 4

Здесь в оригинальном тексте термин «storytelling». В последнее десятилетие в русский язык транслитерированный термин «сторителлинг», как и многие термины, связанные с рыночной экономикой, вошел в качестве определения одного из маркетинговых приемов. Проектная цель сторителлинга: увеличение продаж для целевых групп покупателей с помощью «рассказывания историй» (прежде всего с применением всевозможных медиа) — создание и внедрение на рынке эффективной мотивации к требуемому от субъекта (представителя целевой группы) действию. — *Прим. пер.*

### 5

По мнению политического философа Майкла Сэндела, сегодня, когда «фундаменталисты устремляются туда, куда опасаются ступить либералы», это особенно актуально. *Sandel M.* Public Philosophy: Essays on Morality in Politics. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2005 (глава 2, «Beyond Individualism», и глава 28, «Political Liberalism»). Это именно то пространство, где может обретаться стремление к поиску смысла человеческой жизни и где надлежит рассказывать истории о свободе.

### 6

Либертас (Libertas, лат.) — древнеримская богиня, олицетворявшая свободу (эквивалентное греческое божество — богиня Элеутерия). Первый храм Либертас в Риме был построен на Авентинском холме в 238 году до н. э. (строитель — трибун Тиберий Гракх). Следующий был построен в 58–57 годах до н. э. на Палатинском холме (впоследствии уничтожен Цицероном при возврате своего участка земли) (строитель — трибун Публий Клодий Пульхр). В 46 году до н. э. Сенат проголосовал за возведение храма Либертас во славу заслуг Гая Юлия Цезаря, тем не менее вместо храма на Римском форуме была воздвигнута лишь невысокая статуя богини. Профиль Либертас также нередко чеканили на монетах. — *Прим. пер.*

### 7

Колпак свободы — головной убор у фригийских племен в XIII–V веках до н. э. Колпак, свалянный из овечьей шерсти, со свисающей на лоб верхушкой.

В древнегреческом варианте — *πίλος* («пилос», «пилеус» — в Древнем Риме). Правом ношения пилоса обладали только свободные граждане. Рабу позволялось надевать данный головной убор лишь в нескольких случаях: либо когда его отпускали на свободу или продавали, либо на время праздников Сатурна (сатурналии), когда хозяева и рабы на время праздника якобы «становились равными». — *Прим. пер.*

## 8

Джефферсон Финис Дэвис (Jefferson Finis Davis, 1808–1889) — американский военный и государственный деятель, плантатор и рабовладелец, единственный президент Конфедеративных Штатов Америки (до 1865 года). Принимал участие в Американско-мексиканской войне, Англо-американской войне, был сенатором и военным министром. После поражения южан опальный глава государства Конфедерации был арестован и заключен в тюрьму как государственный изменник. После того как был выпущен под залог, жил в Канаде, впоследствии занимался страховым делом. Автор книги «Краткая история Конфедеративных Штатов Америки». Дэвис был лишен американского гражданства, которое было посмертно возвращено ему лишь в 1978 году по итогам голосования в Сенате. — *Прим. пер.*

## 9

*Kammen M. Spheres of Liberty: Changing Perceptions of Liberty in American Culture. Madison: University of Wisconsin Press, 1986.* Прочие ее атрибуты являются не менее противоречивыми: скипетр — символ самоконтроля, и кошка (в римской мифологии — символ независимости и атрибут богини Либертас. — *Прим. пер.*) — символ отсутствия самообладания. В XVIII веке Свобода обрела эклектичные черты классических богинь: Минервы, Эос или Артемиды, а также Девы Марии (Марианны — в качестве одного из символов Франции) или Марии Магдалины и, кроме того, африканских и индейских цариц. По ходу всего повествования в этой книге я придерживаюсь позиции Каммена и использую такие слова, как «freedom» и «liberty», — в качестве взаимозаменяемых в современном контексте.

## 10

Первая советская статуя Свободы, установленная на заре сталинского периода, была вскоре заменена более подобающим духу героики памятником древнерусскому князю Юрию Долгорукому, легендарному основателю Москвы. Подробнее об авангардных статуях свободы см. в пятой главе.

## 11

Здесь в оригинальном тексте использовано слово «westernmost» — букв. «самая западная». Вероятно, для автора принципиальное значение имеет пребывание на приграничной территории — в городе Ленинграде (ныне — вновь Санкт-Петербург), где она проживала до эмиграции в Соединенные Штаты Америки. Вместе с тем следует уточнить, что географически самой западной территорией России является не Санкт-Петербург, а Калининградская область — бывшая территория Восточной Пруссии, вошедшая в состав Советского Союза после Второй мировой войны. Самым западным населенным пунктом России является город-порт Балтийск (до 1946 года — Пиллау, нем. Pillau) — военный форпост страны на Балтике, где располагается крупная Военно-морская база ВМФ



России. Граница с Польшей в этом месте проходит по Балтийской косе. — *Прим. пер.*

## 12

В оригинальном англоязычном тексте здесь использован термин «noniconicity», служащий своеобразным эквивалентом понятия «беспредметность», играющего важную роль в теории и практике искусства русского авангарда. — *Прим. пер.*

## 13

«Теме „черного квадрата“ соответствует один из эскизов к „Победе над Солнцем“, посланный Малевичем М. В. Матюшину весной — летом 1915 (ГЛМ) и тогда же сделанный. О нем Малевич писал: „<...> завеса изображает черный квадрат зародыш всех возможностей принимает при своем развитии страшную силу, он является родоначальником куба и шара, его распадаения несут удивительную культуру в живописи <...>“ (*Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. М.: Гилея, 1995. Т. 1. С. 67; в цитате сохранен авторский синтаксис*)» См. «Энциклопедию русского авангарда». — *Прим. пер.*

## 14

См.: *Малевич К. Черный квадрат. СПб.: Азбука, 2016. — Прим. пер.*

## 15

См.: *Арендт Х. Что есть свобода? / Пер. и предисл. Д. М. Носова // Вопросы философии. 2014. № 4. С. 53–70. — Прим. пер.*

## 16

*Arendt H. What Is Freedom? // Between Past and Future. London: Penguin, 1979. P. 170.*

## 17

В своем эссе «Что есть свобода?» Ханна Арендт писала: «Каждое действие (рассмотренное не с точки зрения деятеля, а в перспективах того процесса, который является обрамлением, фоном действия и автоматизм которого оно нарушает) является „чудом“ — т. е. чем-то неожиданным. Если правда, что действие и начинание, по сути, — одно и то же, то отсюда следует, что дар творить чудеса должен быть включен в перечень человеческих способностей. Это звучит странно, но на деле в этом нет ничего странного. Если в сущностную природу любого начинания входит то, что оно вторгается в мир как нечто „бесконечно невероятное“, то тем более верно то, что эта бесконечная невероятность и творит природу того, что мы называем реальным». — *Прим. пер.*

## 18

В оригинальном тексте — «hyphenated freedom». — *Прим. пер.*

## 19

В оригинальном тексте присутствует игра слов: «convention» — «invention». — *Прим. пер.*

## 20

*Simmel G. The Adventurer // On Individuality and Social Forms / Ed. by D. Levine. Chicago: University of Chicago Press, 1971. P. 187–198. Зиммель сам по себе — не*

вписывается ни в рамки немецкого академического истеблишмента своего времени, ни в рамки современных дисциплин, очерчивающих контуры нынешних систем мышления. Приключение для него являлось не просто темой исследования, но его интеллектуальным и экзистенциальным *modus operandi*.

## 21

*Simmel G. The Adventurer. P. 193.*

## 22

См. также: *Зиммель Г. Избранное. Созерцание жизни* / Под. ред. Л. Т. Мильской. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. — *Прим. пер.*

## 23

«Это чуждое нашему существованию тело тем не менее как-то связано с центром. Внешнее, следуя далеким и непривычным путем, становится формой внутреннего». *Simmel G. The Adventurer. P. 188.*

## 24

Концепция «чужака» является одним из ключевых элементов теории Георга Зиммеля. Философ и социолог Александр Фридрихович Филиппов (1958) в своей статье «Обоснование теоретической социологии: введение в концепцию Георга Зиммеля» пишет: «Чужак <...> — это странник, который приходит извне. Он, следовательно, именно пространственно чужой, поскольку группа идентифицирует себя с определенным пространством, а пространство, „почву“ — с собою. Чужак, говорит Зиммель, это не тот, кто приходит сегодня, чтобы уйти завтра. Он приходит сегодня, чтобы остаться назавтра <...>. Но, оставаясь, он продолжает быть чужаком. <...> Чужаку свойственна объективность, потому что он не запутан во внутригрупповых интересах. Но потому он также и свободен — а значит, подозрителен. И часто он не только не может разделить с группой ее симпатии и антипатии, и поэтому кажется тем, кто хочет разрушить существующий порядок, но и действительно становится на сторону „прогресса“ против господствующих обычаев и традиций. <...> Многие исследователи считают, что понятие „чужак“ является центральным для всей концепции Зиммеля — ведь социолог и есть тот „чужак-интеллектуал“, кто глядит на социальную жизнь объективно, как бы со стороны». — *Прим. пер.*

## 25

*Ad venire* — лат., букв. «прийти». — *Прим. пер.*

## 26

Теория приключения Зиммеля представляла собой одновременно как критику капиталистической коммодификации (превращение чего-либо в товар, предмет товарно-денежных отношений. — *Прим. пер.*) обыденной жизни, так и альтернативу марксистской концепции публичной сферы и гражданского общества, а также трактовке Вебером и Лукачем модерна как разочарования и трансцендентной бесприютности. В ответ на веберовское недоверие к миру эпохи модерна, навязанному бюрократической вселенной государств и корпораций, приключение дает надежду на новое очарование, созвучное скромному обаянию реального мира.

## 27



В оригинальном тексте здесь использован термин «worldliness», который в трактовке Ханны Арендт, как принято считать, имеет коннотацию «having a world» (см., например: *Gómez N. B. A critical approach to Hannah Arendt's concept of worldliness and its applicability in the social sciences // Human Affairs. Postdisciplinary Humanities & Social Sciences Quarterly. 2016. Vol. 26. Issue 2*). Таким образом, термин «worldliness» можно понимать как «единение с миром», «открытость всему миру», «принадлежность к народу мира» и т. д. В концепции Арендт это слово может выражать возможность человека быть частью общемирового бытия, включаться во всемирную демократию, народ мира и т. д. Национализм, диаспорические тенденции и создание замкнутых изолированных локальных сообществ, соответственно, в контексте критики Арендт противопоставлены этой «всемирной» открытой парадигме. «Worldliness» в данном случае присутствует в своеобразной феноменологической составной конструкции «this-worldliness». Словесная конструкция «this-worldliness» — философское понятие, которое, согласно словарю Мириам-Вебстер, обозначает интерес, заботу или преданность по отношению к вещам этого мира, в особенности в сопоставлении с последующей стадией бытия (бытие после смерти). На русский язык термин можно перевести как, например, «вот-открытость миру», по аналогии с такими философскими терминами, как, например, «вот-бытие» (Dasein) Мартина Хайдеггера. Подробнее об этом термине — см. далее в тексте книги и в примечаниях. — *Прим. пер.*

## 28

В своей работе «Приключение» Георг Зиммель писал: «<...> под приключением мы всегда имеем в виду нечто третье, находящееся вне как просто внезапного события, смысл которого остается для нас внешним, — он и пришел извне, — так и единого ряда жизни, в котором каждый член дополняет другой для создания общего смысла. Приключение не есть смешение обоих, а особо окрашенное переживание, которое можно толковать только как особую охваченность случайно-внешнего внутренне-необходимым». — *Прим. пер.*

## 29

В оригинальном тексте здесь присутствуют следующие синтаксические конструкции: «neither, nor», «and, and», «yet, and still», «against all odds». — *Прим. пер.*

## 30

См. «Бунтующий человек». «Безмерный ужас порождается именно умеренностью». — *Прим. пер.*

## 31

*Camus A. The Rebel: An Essay on Man in Revolt. New York: Vintage International, 1960. P. 295*, слова выделены в соответствии с оригинальным текстом.

## 32

У Камю здесь цитата Лотара Бикеля (Лейзер Бикл, Lothar (Eliezer) Bickel, Lothar (Elieser, Leiser) Bickel, Lazare Bickel, 1902–1951) — немецкого ученого медика, философа и публициста румынского происхождения. Бикель был выдающимся гинекологом, опубликовал более 20 трудов по женским заболеваниям. После вынужденного бегства из Германии в 1933 году работал в Румынии. Состоял в переписке с Зигмундом Фрейдом, являлся последователем и пропагандистом

идей Спинозы и Бруннера. Поздние работы Бруннера были опубликованы при содействии Бикеля после смерти философа. — *Прим. пер.*

33

*Arendt H. What Is Freedom? P. 143–173.*

34

Выражение «sine qua non» (лат., букв.) — «абсолютная необходимость», «абсолютно необходимое условие», «непременное условие», «обязательная компонента» и т. д. — *Прим. пер.*

35

Принято считать, что данная концепция была впервые раскрыта французским поэтом Шарлем Бодлером (Charles Baudelaire, 1821–1867) в его программном эссе «La Modernité», опубликованном в 1863 году. — *Прим. пер.*

36

Труд Виктора Борисовича Шкловского «Ход коня: Сборник статей» был впервые опубликован в 1923 году в издательстве «Геликон» (Берлин; Москва). Полный репринт оригинальной книги выходил в 1986 году в издательстве «Antiquary». — *Прим. пер.*

37

Быть может, в свете всех террористических актов, войн, разрушений и катастроф начала XXI столетия мы могли бы задаться вопросом, — а действительно ли мы были постмодернистами? Или эта приставка «пост-» — после всех вышеозначенных событий — является преждевременной, равно как и провозглашение пресловутого «конца истории»?

38

См.: *Беньямин В. О понятии истории // Новое литературное обозрение. 2000. № 46. С. 81–90. — Прим. пер.*

39

Ars Oblivionalis — от лат. «искусство забвения». Современный итальянский философ Умберто Эко в своих исследованиях ссылается на труды святого отца Филиппо Джезуальдо (Filippo Gesualdo, 1550–1619) — на его трактат 1592 года «Плутософия» («Plutosofia»), в котором изложены основы Искусства забвения, являющегося противоположностью Искусству памяти. — *Прим. пер.*

40

Амартия Кумар Сен (অমর্ত্য সেন, Amartya Kumar Sen, 1933) — американский экономист, философ и политолог индийского происхождения, международный деятель, чиновник и консультант ООН. Специалист по тематике оценки уровня жизни, критериев развития, экономической теории благосостояния и прочим смежным научно-практическим направлениям. Лауреат Нобелевской премии по экономике. — *Прим. пер.*

41

См.: *Сен А. К. Развитие как свобода. М.: Новое издательство, 2004. — Прим. пер.*



*Sen A. K. Development as Freedom. Oxford: Oxford University Press, 1999.*

В данном случае под сверхчеловеческим — «superhuman» — понимается нечто, принципиально неподвластное воле обычного человека. У Фридриха Вильгельма Ницше, например, образ сверхчеловека, которому предстояло вынести на своих плечах тяжесть всего того, что ранее оставалось на волю Богов, вводится через концепцию изгнанничества. В данном контексте ницшеанский уход сверхчеловека в горы от бренности мира — это выбор свободы волеизъявления. — *Прим. пер.*

«Производный продукт» в экономике — вновь выведенный на рынок продукт, полученный на основе существующего, — посредством модификаций ряда его характеристик. При этом основа старого продукта (каркас, платформа, архитектура и т. п.) непременно сохраняется в неизменности. — *Прим. пер.*

*Arendt H. The Human Condition. Chicago: University of Chicago Press, 1957. P. 53.*

Здесь в оригинальном тексте используется устойчивое выражение-ретроним «snail mail» — т. е., буквально, медленная «улиточная» почта. — *Прим. пер.*

Там же.

Здесь можно вспомнить не только знаменитую концепцию «вечного возвращения» Фридриха Вильгельма Ницше, но такое основополагающее для христианского богословия понятие, как апокатостасис (ἀποκατάστασις), — «восстановление». — *Прим. пер.*

Палимпсест — от греч. παλίμψηστον — древняя рукопись на уже бывшем в употреблении пергаменте. Таким образом, эффект палимпсеста возникает, когда текст рукописи наносится по частично или полностью счищенному, еще более древнему письму. — *Прим. пер.*

Арендт обозначила данное различие в ходе одного из своих публичных докладов: «Люди, которые верят, что мир смертен, а сами они бессмертны, — представляют собой исключительно опасный типаж, — потому что мы хотим стабильности и надлежащего порядка на *этом* свете». Hannah Arendt and the Recovery of the Public World / Ed. by M. Hill. New York: St. Martin's Press, 1979. P. 311. См. также: *Frampton K. The Status of Man and the Status of His Objects: A Reading of The Human Condition // Labor, Work, and Architecture: Collected Essays on Architecture and Design. London: Phaidon, 2002.*

Аристотель сравнивал философские размышления и суждения со строительством. По его мнению, не все вещи могут быть определены правилом, что не означает, что они не используют свои особые лекала: «Для неопределенного и правило (κᾶνὼν) неопределенно; подобно тому как в лесбосском зодчестве лекало (κᾶνὼν) из свинца, ведь оно изгибается по очертаниям камня и не остается [неизменным] правилом, так и особое решение голосованием [меняется] в зависимости от предмета». Aristotle, *Nicomachean Ethics*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1962. P. 142. Литые элементы построек на острове Лесбос имели знаменитые «изогнутые по очертаниям камня» линии, учитывавшие красивые неровности камня. Зодчие Лесбоса овладели искусством сопоставления неровностей, а Аристотель напоминает нам, что оно являлось своего рода «лекалом» и правилом, а не отступлением от него.

Граунд-Зиро — территория в Нью-Йорке на Манхэттене, где ранее располагались здания Всемирного торгового центра (ВТЦ), подвергшиеся террористической атаке 11 сентября 2001 года. «Ground Zero» (англ.) — нулевой уровень. В настоящее время на территории существуют семь корпусов нового комплекса ВТЦ, а также Национальный мемориал и Музей 11 сентября. — *Прим. пер.*

Вольный город Христианиа — самопровозглашенное «государство в государстве», расположенное на территории города Копенгагена, основанное коммуной хиппи в 1971 году — путем самозахвата. Территория Христиании составляет около 0,32 кв. км. В 2011 году Христиании был предоставлен частичный полуавтономный статус, в соответствии с которым у жителей появились особые права. — *Прим. пер.*

См. градостроительные проекты современного чилийского архитектора Алехандро Аравены (Alejandro Gastón Aravena Mori, 1967). — *Прим. пер.*

В оригинальном тексте присутствует игра слов «to think closer to home», т. е. буквально «мыслить ближе к дому». — *Прим. пер.*

Орландо Паттерсон (Orlando Patterson, 1940) — американский историк и социолог-культуролог ямайского происхождения. См. эссе «Две концепции социальной смерти»: *Паттерсон О. Две концепции социальной смерти // Новое литературное обозрение*. 2016. № 5. — *Прим. пер.*

*Patterson O. Freedom in the Making of Western Culture, vol. 1. New York: Basic Books, 1991. P. 37.*



Автор использует здесь словосочетание «Corrupted sacrifice», которое можно встретить в ряде англоязычных исследований, посвященных мотивам жертвоприношения в античных трагедиях. Американский исследователь Фрома И. Цейтлин (Froma I. Zeitlin, 1933) в своей статье «The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus' Oresteia», опубликованной в 1965 году, раскрывает данную концепцию следующим образом. «Под этим подразумевается, что жестокие акты кровопролития изображаются не как убийство, а как убийство в сакраментальном облачении, то есть ритуальный убой» (С. 464). Таким образом, персонаж, становящийся жертвой убийства в античном произведении, метафорически отождествляется с заколотым ритуальным животным. Это придает акту жертвоприношения извращенный, искаженный, перверсивный характер, иными словами — приводит к осквернению жертвы. Одним из классических примеров такого акта является история Ифигении — дочери Агамемнона. В момент совершения вынужденного жертвоприношения отец, поневоле поднявший руку на собственную любимую дочь, обнаруживает вместо нее заколотую лань, которую подбрасывает на жертвенник богиня Артемида. Богиня по сюжету спасет девушку от смерти, обрекая ее тем самым на своеобразное мистическое потустороннее заточение. — *Прим. пер.*

## 59

Оригинальные материалы на тему концепции «оскверненной жертвы» («corrupted sacrifice») — см.: *Zeitlin F. I. The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus' Oresteia // Transactions and Proceedings of the American Philological Association. 1965. № 96. P. 463–508.*

## 60

Мать Эпиктета была рабыней, соответственно, — он был рожден в неволе и стал рабом. Мыслитель на всю жизнь остался хромым, так как жестокий хозяин однажды в приступе гнева сломал ему ногу. Хозяин Эпиктета Эпафродит (также бывший раб) дослужился до должности секретаря Нерона. Он взял Эпиктета с собой в Рим, где тот стал вольноотпущенником. Позднее философ подвергался гонениям со стороны императора Диоклетиана. Эпиктет основал в Никополе философскую школу, а впоследствии вернулся в Рим с учениками. — *Прим. пер.*

## 61

По тематике творческой интерпретации свободы (*leudhe/liberty*) — см.: *Nancy J.-L. The Experience of Freedom. Stanford: Stanford University Press, 1993.* У историков традиционно принято разделять римскую традицию свободы и позднюю европейскую, положенную в основу республиканской идеологии и англо-американского толкования свободы, воспринимавшуюся прежде всего как непринуждение и невмешательство, — что, в свою очередь, привело к поздней либеральной концепции индивидуальной свободы как пространства вне политики.

## 62

Греческое слово νόμος — закон — исторически относилось к установлению границ и соблюдению договоренностей, а также созиданию рукотворного пространства. Закон можно рассматривать как ответ на жестокость или как форму подавления и запрета, но он, помимо всего прочего, является частью коллективной экзистенциальной топографии. Аналогичным образом, экономические и либертарианские представления о свободе также происходят из

определенных культурных и исторических контекстов. Философ Адам Смит, евангелист свободного рынка, верил в связи между благосостоянием государств, невидимой рукой рынка и «моральными чувствами», как и Фридрих Хайек, который сформулировал собственную версию теории свободного рынка в ответ на бюрократическое самодержавие Австро-Венгерской империи. Публичная архитектура общей памяти имеет решающее значение для понимания концептуальных и практических аспектов свободы. Предметные дискуссии о природе общественного царства и гражданского общества, о частных лицах и гражданах, о государстве и публичной сфере связаны с общими местами в культуре.

## 63

Кваме Энтони Аппиа (Kwame Anthony Appiah, 1954) — американский писатель, культуролог и философ ганского происхождения. Специализируется в сфере политической философии, моральной теории и истории. Профессор философии в Нью-Йоркском университете. Автор множества статей, научных и научно-популярных изданий, а также таких романов, как «Avenging Angel» (1991); «Another Death in Venice: A Sir Patrick Scott Investigation» (1995) и других произведений в жанре художественной прозы. — *Прим. пер.*

## 64

Концепцию космополитизма нередко критикуют по линии классовой позиции — как элитарную и индифферентную по отношению к специфическому окружению отдельно взятой личности. Данное обвинение восходит к марксистской критике интернациональных притязаний буржуазии. Иными словами, как следует из обвинения, гражданин-космополит, по сути, не является гражданином ни одной из стран. И все же космополитическое гражданство — это вовсе не то же самое, что глобальная корпорация: речь идет не о том, чтобы «офшоризировать» привязанность, а скорее о том, чтобы дать ей обосноваться в общем мире, в определенном месте и языковой среде, а не на тщательно обороняемой государственной территории.

## 65

Культурологу-критику слово «мир» может показаться устаревшим нацеленным на универсализацию концептом, который не учитывает фактор культурного плюрализма. На практике же открытое миру мышление вовсе не исключает мышления о множественности в рамках общих чаяний. По теме современного понимания космополитизма — см.: Appiah A. K. *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*. New York: W. W. Norton, 2006; также: Bhabha H. K. *A Measure of Dwelling: Reflections on Vernacular Cosmopolitanism*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2008.

## 66

В политической теории недавнего времени была предпринята попытка предложить более сложное понимание агонизма — посредством переопределения его как агонистического плюрализма — в противовес простому антагонизму, представляющему общественное царство как поле битвы противоборствующих сил: соратников и противников, — тех, кто с нами, и тех, кто против нас. Концепция агонистического толкования общественной сферы была разработана в XX столетии немецким политическим мыслителем (а после прихода к власти Гитлера — президентом Национал-социалистического союза



юристов) Карлом Шмиттом и его современными последователями, предложившими более утонченный разбор радикальной демократии и различий между агонистическим и антагонистическим общественным царством, а также применившими консервативную политическую теологию Шмитта к политической философии левого толка. См.: *Schmitt C. The Concept of the Political* / Transl. by G. D. Schwab (1927, 1932). Chicago: University of Chicago Press, 1996: расшир. изд. с предисл. Tracy B. Strong, 2006. Среди наиболее примечательных недавно опубликованных работ в данной области, в которых разрабатывается более тонкое различие между агонистическим и антагонистическим видами общественной сферы (или трактуется «плюралистический агонизм») — см.: *Laclau E., Mouffe C. The Challenge of Carl Schmitt* / Ed. by C. Mouffe. London: Verso, 1999. См. также: *Mouffe C. Deliberative Democracy or Agonistic Pluralism* // Political Science Series. Vol. 72. Vienna: Institute for the Advanced Studies, 2000.

Бонни Хониг развивает агонистическую концепцию, включая ее в диалог с феминизмом и мультикультурализмом в кн. *Honig B. Democracy and the Foreigner*. Princeton: Princeton University Press, 2001. Сторонники агонистического мышления настаивают на бессрочном характере конфликтов, существующих в обществе, и глубинных разногласиях, которые не могут быть успешно разрешены посредством банального достижения консенсуса — с помощью рациональных аргументов и институциональных практик. Воспринимая данный конфликт всерьез, я буду оспаривать и осмысливать концепции публичной сферы и пространства свободы. Вместе с тем межкультурный анализ подобного рода также побуждает меня пересмотреть отдельные фундаментальные основы современной мысли агонистического направления. Несмотря на предельно ясное осознание необходимости плюрализма, многие мыслители-агонисты по-прежнему ощущают себя в неоплатном долгу перед вызывающим смущение союзом двух Карлов — Карла Шмитта и Карла Маркса, — чьи концепции «политической теологии» и «скачка в царство свободы» соответственно зачастую отклонялись в направлении антиоткрытости миру, *politique du pire*, рассматривая публичную сферу эпохи модерна как маскарад или фантасмагорию, — обманчивый спектакль неискренности (третья глава). Я бы хотела предложить другую генеалогию политики и политических действий, ориентированных на свободу, а не на одно лишь освобождение.

В лице Ханны Арендт мы видим заслуживающий внимания пример нетрадиционного мыслителя, вдохновленного ницшеанской концепцией агонизма и творчества, а вовсе не шмиттовской «политической теологией». В своих трудах она продвигает толкование политического действия скорее как художественного перформанса и сочетает отдельные элементы греческой, римской и просвещенческой мысли с философией и эстетикой эпохи модерна. См.: *Villa D. R. Arendt and Heidegger: The Fate of the Political*. Princeton: Princeton University Press, 1996; а также: *Benhabib S. The Reluctant Modernism of Hannah Arendt*. Landham, MD: Rowman & Littlefield, 2003. Я сосредоточила свое внимание на переплетении политического и эстетического в философии Арендт в четвертой — шестой главах книги. И пытаюсь проследить путь альтернативной, не-шмиттовской генеалогии толкования публичной сферы, открытости миру и насилия (первая, третья и шестая главы).

*Huizinga J. H. Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture. Boston: Beacon Press, 1955. P. 3; также: Schiller F. On the Aesthetic Education of Man / Transl. by R. Snell. New York: Frederick Ungar, 1965.*

## 68

В оригинальном тексте здесь используется слово «connoisseurship», т. е. деятельность знатока и собирателя произведений искусства, эксперта в области искусства и покровителя художеств. В русском языке также существует редко употребляемое слово «коносьер» (происходящее от фр. *connaisseur* (*connaisseur*) — «быть знакомым с кем-либо, чем-либо», «знать что-либо или кого-либо») — знаток и покровитель искусств. В XVIII столетии данное слово нередко употреблялось как синоним «претенциозного критика». В современных текстах это понятие можно встретить и как эквивалент тонкого и искушенного ценительства, основанного на уникальных знаниях и компетенциях, — не обязательно исключительно в области искусств, но и в сфере эстетики в широком понимании. Эрик Азимов, например, в своей книге «Как полюбить вино: Мемуары и манифест» писал: «<...> можно ли утверждать, что, став тем, кого общество считает коносьером, вы научитесь любить и понимать содержимое бокала? Что вообще означает слово „коносьерство“? И с чего мы решили, что путь к удовольствию от вина начинается с накопления технических знаний?». См.: Азимов Э. Как полюбить вино: Мемуары и манифест. Минск: Поппури, 2012. — *Прим. пер.*

## 69

И все же поэтическому и эстетическому началам не суждено достичь гармонического примирения. В то время как наука об эстетике основана на «*sensus communis*» (лат. букв. — «общее ощущение», здравый смысл. — *Прим. пер.*), общей человеческой способности к самоотдалению и выходу за границы сознания индивида — в область воображения, эстетические и демократические толкования здравого смысла и всеобщего блага, предела жизни и свободы всегда сопровождалась конфликтом (вторая и шестая главы).

## 70

*Benjamin W. Short Shadows // Selected Writings, Volume 2 (1927–1934) / Transl. by R. Livingston, ed. by M. W. Jennings, H. Eiland, G. Smith. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999.*

## 71

*Arendt H. Men in Dark Times. New York: Harcourt Brace Hovanovich, 1968 (предисл., P. ix–x, а также: «Karl Jaspers: Laudatio». P. 80).*

## 72

Перспективизм (*Perspektivismus*) — философское воззрение, в соответствии с которым признается, что познание обусловлено личной позицией, точкой зрения, индивидуальной перспективой. См. труды Николая Кузанского и Готфрида Вильгельма Лейбница, а также эссе «Перспективизм: вариация и точка зрения» в книге Жюль Делеза «Складка. Лейбниц и барокко» («*Le Pli. Leibniz et le baroque*»). — *Прим. пер.*

## 73



Абрахам Босс (Abraham Bosse (1604(?)-1676) — французский художник, мастер гравюры, один из основателей Королевской академии живописи и скульптуры. Автор множества портретов и жанровых сценок из жизни как аристократии, так и простого народа. В Академии преподавал курс построения перспективы. Вынужден был покинуть Академию из-за разногласий с преподавателями и студентами, вызванных его темпераментом и высокой требовательностью. Как теоретик и ученый опубликовал несколько фундаментальных трудов, посвященных методам гравирования, теории и практике построения перспективы и т. д. — *Прим. пер.*

## 74

Полное название программного трактата Томаса Гоббса, впервые опубликованного в 1651 году, — «Левиафан, или Материя, форма и власть государства церковного и гражданского» («Leviathan, or the Matter, Forme, and Power of a Commonwealth, Ecclesiasticall and Civil»). — *Прим. пер.*

## 75

*Hobbes T. Leviathan. London: Harmondsworth, 1980. P. 3.*

## 76

Одним из наиболее известных примеров анаморфизма является картина «Послы» Ганса Гольбейна, где с определенной точки зрения становится различимым скрытое изображение черепа, что создает контрапункт, — *memento mori* (напоминание о бренности. — *Прим. пер.*) пестования земных богатств.

## 77

*Caygill H. The Art of Judgment. London: Basic Blackwell, 1989. P. 20–21.* Гоббс был близок к кругу Мерсенна, которого занимали вопросы физических и метафизических аспектов воздействия оптики, темы, касающиеся перспективы и создания иллюзий. Катоптрики сосредоточили свое внимание на том, что воспринималось как перспективные искажения, но на самом деле изучали потенциальные творческие возможности двойного видения. Их деятельность — пример начального этапа феноменологических исследований «интерактивной оптики».

## 78

Театрократия — иронический термин из диалогов Платона, объединяющий театр и демократию. По сути, ироническая концепция Платона подразумевает, что граждане в демократическом полисе — это власть, представленная толпой театральных зрителей. Таким образом, демократия как театрократия — это власть празно развлекающихся в амфитеатрах повес, зевак и соглядатаев. — *Прим. пер.*

## 79

Десанктификация — нейтрализация обряда освящения. — *Прим. пер.*

## 80

Оптика представлялась Гоббсу явлением более значимым, нежели воображение, которое он изначально определял как «ослабленное ощущение», — так как оно включает в себя фантазию и разум. В своих поздних трудах Гоббс прославляет

поэзию и создает автобиографическую поэму, — с целью поведать историю собственной жизни.

## 81

Здесь в оригинале используется слово «phantom», как, например, и в названии знаменитого романа Гастона Луи Альфреда Леру (Gaston Louis Alfred Leroux, 1868–1927) «Призрак оперы» («Le Fantôme de l'Opéra») (1909–1910). — *Прим. пер.*

## 82

Здесь в оригинальном англоязычном тексте игра слов: «engagement» — «estrangement». — *Прим. пер.*

## 83

Устами персонажа своего диалога Первого Дидро говорит: «Все виды чувствительности сошлись, чтобы достигнуть наибольшего эффекта, они приноравливаются друг к другу, то усиливаясь, то ослабевая, играют различными оттенками, чтобы слиться в единое целое. Да это просто смешно! А я стою на своем и говорю: „Крайняя чувствительность порождает посредственных актеров; посредственная чувствительность порождает толпы скверных актеров; полное отсутствие чувствительности создает величайших актеров“. Истоки слез актера находятся в его разуме; ...слезы чувствительного человека закипают в глубине его сердца; душа чрезмерно тревожит голову чувствительного человека, голова актера вносит иногда кратковременное волнение в его душу; он плачет, как неверующий священник, проповедующий о страстях господних, как соблазнитель у ног женщины, которую не любит, но хочет обмануть, как нищий на улице или на паперти, который будет поносить вас, если потеряет надежду разжалобить, или же как куртизанка, которая, ничего не чувствуя, замирает в ваших объятиях». — *Прим. пер.*

## 84

Здесь имеет место своего рода обратная мимикрия: жизнь уподобляется театру — тихому озарению «актера, следующего природному дарованию», который стоит на пороге признания собственной искусственности. Дидро преподносит нам парадоксальную встречу в духе хиазма (от др.-греч. χιάσμός — уподобленный букве «X» — риторическая фигура, заключающаяся в крестообразном изменении последовательности элементов в двух параллельных рядах слов. — *Прим. пер.*) — тем временем человека остранения и преисполненного самообладания актера одолевает чувствительность, что же до «естественного человека», то он начинает восхвалять природу за то, что она живописна и выглядит как превосходный пейзаж. Ироничные пределы диалога — это именно те моменты «экссесса», когда противоположности встречаются лицом к лицу, но лишь посредством искаженной параболической перипетии, создавая сложную оптику и избегая безжалостного разбивания хрупкого оптического стекла. Диалоги Дидро несут не только педагогическую функцию; они дают нам занятные срезы дореволюционной жизни. В какой-то момент персонажи Дидро — критики-парадоксалисты — вознамериваются отправиться в театр и превратиться в зрителей (вместо собеседников), но в зале театра нет больше свободных мест — поэтому они так и остаются в театре жизни. Они беседуют друг с другом, разговаривают сами с собой, грезят, хранят молчание, предаются моментам эмпатии и чувствительности, а затем — с юмором дезавуируют



собственные эмоции. Вторя Локку и Гоббсу, Дидро проводит прямую аналогию между обществом и театром: «Спектакль подобен хорошо организованному обществу, где каждый жертвует своими правами для блага всех и всего целого. Кто же лучше определит меру этой жертвы? Энтузиаст? Фанатик? Конечно нет. В обществе это будет справедливый человек, на сцене — актер с холодной головой». *Diderot. Paradox of an Actor*. P. 114. См.: *Peretz E. Identification with the Phantom*; книга находится в процессе написания.

## 85

Этьен Гаспар Робертсон (Etienne Gaspard Robertson, 1763–1837) — выдающийся бельгийский и французский ученый, физик, иллюзионист, мастер сценических представлений в жанре фантасмагории. Его сценическим псевдонимом было имя Робертсон. Этьен Гаспар создал новую модификацию так называемого «волшебного фонаря» («*Laterna magica*»), известную как «фантаскоп» («*phantascope*»). Простейшие схемы анимации в сочетании с механическими тележками, церковными лампадами и реквизитом в виде скелетов, силуэтов волшебников и т. п. позволяли ему устраивать фантасмагории в помещениях монастырей и крипт. Темами для фантасмагорий служили мистические и политические сюжеты. Робертсон гастролировал со своими фантасмагориями и давал представления в разных городах и странах, в том числе в столице Российской империи Санкт-Петербурге. — *Прим. пер.*

## 86

*Gunning T. Illusions Past and Future: The Phantasmagoria and Its Specters.* <http://www.MediaArtHistory.org>, доклад для Первой международной конференции по истории искусства, науки и технологии, 2004.

## 87

*Marx K. The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte (1852) // Karl Marx and Frederick Engels, Collected Works, vol. 11. New York: International Publishers, 1978. P. 99–197.*

## 88

Об этом понятии см. подробнее в третьей главе и примечаниях к ней. — *Прим. пер.*

## 89

Письмо Теодора Адорно Вальтеру Беньямину, датированное 10 ноября 1938 года, в публ.: *Benjamin W. Selected Writings. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997. Т. 4. P. 100–101.*

## 90

В оригинальном тексте здесь используется слово «*rigorous*» — «строгий», «тщательный», «дотошный», «скрупулезный», «точный», «четкий» и т. д. Вместе с тем следует иметь в виду, что автор применяет данный термин в сочетании со своим пониманием концепции «пылкого мышления» («*passionate thinking*»). Таким образом, речь в данном случае идет непосредственно о мыслителях-носителях «пылкого воображения», глубоко и от души преданных своему делу — т. е. «ревностных», «пламенных», «рьяных» мыслителях. — *Прим. пер.*

## 91

«В эстетической теории Ф. Шиллера игра стала показателем свободы творчества художника, соединяя его с бессознательным и не привязывая к реальности. Игра в творчестве помогает устранить противоречие между реальным и воображаемым и утверждает господство вымысла, который реализуется в творческой игре». См.: *Стрельникова Л. Ю.* Эстетическое учение Ф. Шиллера об игре в искусстве как ресурс современной западноевропейской литературы: преодоление классики // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2015. № 3 (35). С. 119–128. — *Прим. пер.*

## 92

В послесловии к русскоязычному изданию книги «Жизнь ума» философ и социолог Александр Фридрихович Филиппов пишет: «Те немногие, кого Кант однажды назвал „профессиональными мыслителями“, говорила Арендт в докладе „Мышление и моральные соображения“, „знали, что мышление по природе своей безрезультатно“, но писали они для многих, для тех, кто хотел видеть результат. Мышление, как Пенелопа, ткущая и распускающая покрывало, не останавливается. Оно преодолевает все состоявшееся, готовое и, по словам того же Канта, испытывает естественное отвращение к собственным результатам, принявшим вид „прочных аксиом“. Неостанавливающееся мышление — один из способов жизни духа, а также и смерть — живая, живущая смерть (living death), как говорит Арендт, разбирая Платона». См.: *Арендт Х.* Жизнь ума. СПб.: Наука, 2013. С. 494–495. — *Прим. пер.*

## 93

В книге «Жизнь ума» Ханна Арендт делает акцент на «освободительном» характере открытий Иммануила Канта, указывая на важное различие «между разумом и рассудком, между „насушной потребностью“ мыслить и „желанием знать“». Арендт пишет: «Прозрения Канта имели исключительное освободительное воздействие на всю немецкую философию, положив начало немецкому идеализму <...> они освободили простор для спекулятивного мышления; но это мышление вновь стало полем деятельности новой разновидности специалистов, уверенных, что „самой сутью дела“ в философии является „действительное познание того, что поистине есть“. Освобожденные Кантом <...> они создали не только новые системы, но и новую „науку“ — исходное заглавие величайшей из этих работ, „Феноменологии духа“ Гегеля, звучало как „Наука об опыте сознания“ — явно замутняя кантовское различие между интересом разума к непознаваемому и интересом рассудка к познанию. Следуя картезианскому идеалу определенности, как будто бы Канта никогда и не было, они совершенно искренне были уверены, что плоды их спекуляции обладают такого же рода достоверностью, как и результаты познавательного процесса». — *Прим. пер.*

## 94

*Arendt H.* The Life of the Mind, vol. 1, Thinking. New York; London: Harcourt Brace Jovanovich, 1977. P. 153. «Мыслителям по профессии, будь то философы или ученые, более не „по нраву“ свобода с ее неизбежной случайностью». См. главу «The Abyss of Freedom and the *novus ordo seclorum*» в кн.: *Arendt H.* The Life of the Mind, vol. 2, Willing / Ed. by M. McCarthy. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978, а также p. 198–199. Эти концепции Арендт развивает в различных своих произведениях — см.: *Arendt H.* The Life of the Mind, vol. 1, Thinking. P. 5–7.

Ханна Арендт указывает на то, что подобный тип мышления был характерен прежде всего для германских мыслителей, развивавших направление феноменологии: Георг Вильгельм Фридрих Гегель, Эдмунд Гуссерль, Ойген Финк и др. Собственный учитель Ханны — Мартин Хайдеггер — также прошел своеобразный путь философского становления, будучи вынужденным заново определить предмет феноменологии, отталкиваясь от концепции Гуссерля. Впоследствии это оказало огромное влияние на умозаключения самой Арендт. — *Прим. пер.*

Здесь в оригинальном англоязычном тексте игра слов «thinking» — «thankings». Наиболее подходящим эквивалентом в русском языке может служить максимально соответствующая авторскому контексту пара слов «размышление» — «благодарение». — *Прим. пер.*

Тема благодарности в философии Хайдеггера восходит к поэтике Иоганна Христиана Фридриха Гельдерлина (Johann Christian Friedrich Hölderlin, 1770–1843). «Благодарность» (Danken) в этой трактовке — это изначальный настрой, руководящий поэтическим и философским творчеством. См. также труды немецкого мыслителя, продолжателя «философии жизни» Отто Фридриха Больнова (Otto Friedrich Bollnow, 1903–1991), где благодарность рассматривается в контексте близком к экзистенциальной философии. — *Прим. пер.*

Цит. по: *Arendt H. Life of the Mind, vol. 1, Thinking. P. 185.*

*Brodsky J. On the Condition We Call Exile // On Grief and Reason: Essays. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1995. P. 34.*

Сам того не ведая, в своем повествовании о превращении «освобожденного человека» («freed man») в «свободного человека» («free man») Бродский пишет о метаморфозе греческой *Ἐλευθερία*.

Chez soi (chez-soi) — фр. «дом», «свой дом», «у себя дома» и т. п.

*Arendt H. Lectures on Kant's Political Philosophy / Ed. by R. Beiner. Chicago: University of Chicago Press, 1982. P. 79–85.* По тематике теории суждения Арендт — см.: *Beiner R. Hannah Arendt on Judgment: Interpretative Essay // Lectures on Kant's Political Philosophy. Chicago: University of Chicago Press, 1982. P. 89–156.* По теме понятия «бесчеловечность» — см.: *Arendt H. On Humanity in Dark Times: Thoughts about Lessing // Men in Dark Times. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1968. P. 24.* Трактую философию Канта, Арендт сосредотачивает внимание не на моральном воображении и категорическом императиве, а скорее на «Критике способности суждения» и на связи между



практическим и теоретическим разумом у Канта. Ее теория свободы и суждения связана с работой Канта по рефлексивирующему и эстетическому суждению, оформившейся в этом трактате.

## 103

В оригинальном тексте здесь используется термин «decisionism». — *Прим. пер.*

## 104

Арендт рассматривает данную тематику в кн.: *Arendt H. The Life of the Mind*, vol. 1, *Thinking*. P. 98–109. В философии теория воображения играет важную роль в учениях Юма, Канта, Шиллера и Шеллинга, а позднее — в романтической поэтике Кольриджа, Вордсворта и Шелли. См.: *Wamock M. Imagination*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1976. Я не придерживаюсь концепции выраженного разграничения между воображением и фантазией, иначе говоря — разделения воображения на первичное и вторичное.

## 105

По тематике «публичной сферы» (нем. *die Öffentlichkeit*) — философской коммуникационной концепции, описывающей современное положение дел в области взаимоотношений государства и общества, — см. труды немецкого философа и социолога Юргена Хабермаса (*Jürgen Habermas*, 1929), в том числе и прежде всего — работу «*Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*» (в русскоязычном издании — *Хабермас Ю. Структурное изменение публичной сферы: Исследования относительно категории буржуазного общества*. М.: Весь Мир, 2016. — *Прим. пер.*).

## 106

Здесь используется слово «yardsticks» («мерила», «критерии», «эталоны»), которое можно встретить в англоязычных текстах Ханны Арендт, относящихся к данной тематике. — *Прим. пер.*

## 107

В оригинальном тексте игра слов «common communication». — *Прим. пер.*

## 108

Данное выражение Арендт нередко переводят как «мыть без барьеров», что достаточно близко по смысловой коннотации к оригиналу, но явно претендует на расширенное и более абстрактное толкование. В англоязычных текстах Арендт используется слово «banisters» — «перила», «ограждения» и т. д. Такое же слово применяется и в англоязычных переводах трактата Фридриха Вильгельма Ницше «Так говорил Заратустра», где метафора перил («*Geländer*»), пешеходных мостов («*Stege*») или просто моста («*Brücke*») встречается неоднократно. Эти понятия для философа относятся к числу ключевых метафор и играют ведущую роль в его поэтике. Ницше писал: «О братья мои, не все ли течет теперь? Не все ли перила и мосты попадали в воду? Кто же станет держаться еще за „добро“ и „зло“?» («*Oh meine Brüder, ist jetzt nicht Alles im Flusse? Sind nicht alle Geländer und Stege in's Wasser gefallen? Wer hielte sich noch an „Gut“ und „Böse“?*»). — *Прим. пер.*

## 109

Scandala — мн. числ. лат. scandalum — преткновение, соблазн, предмет ужаса или возмущения. — *Прим. пер.*

## 110

Ханна Арендт в книге «Люди в темные времена» пишет о том, как «бесчеловечность» в философии Канта обуславливается опорой на практический разум: «Бесчеловечность, связанная с понятием единой истины, проявляется в творчестве Канта с особенной ясностью именно потому, что он хотел основать истину на практическом разуме; словно он, так неумолимо указавший человеческому познанию на его ограниченность, не мог смириться с мыслью, что и в действии человек не может уподобиться богу». — *Прим. пер.*

## 111

В оригинальном англоязычном тексте в данном предложении присутствует тонкая игра слов «inhumanity» — «in humanity», точный перевод которой на русский язык представляется весьма затруднительным. Вероятно, здесь прослеживается линия взаимоотношений между интересовавшими Ханну Арендт двумя философскими традициями: кантовской линией «бесчеловечности», связанной с единой истиной, и ницшеанской линией «человеческого в человеке» — тем, что приходится преодолевать. В то же время следует иметь в виду описанный выше префикс «внутри-» и его специфическое значение в контексте настоящего исследования. Таким образом, в данном случае, учитывая запредельную чудовищность событий XX века, имеет смысл, укрупняя масштаб, говорить о «внутри-человечности» человеческого воображения. — *Прим. пер.*

## 112

Разбор тематики перил — см.: An exchange between Hannah Arendt and Hans Jonas // Hannah Arendt and the Recovery of the Public World / Ed. by M. Hill. New York: St. Martin's Press, 1979. P. 311–315; а также: *Arendt H.* Basic Moral Propositions // Lectures 1966. University of Chicago, Hannah Arendt's Papers, the Manuscript Division, Library of Congress, Washington, DC, container 46, p. 024608. Кант дал одновременно максимально ясное и максимально запутанное определение рефлектирующего суждения, которое имеет решающее значение для ревизионной теории Арендт: «Суждение ориентируется одновременно на нечто внутреннее и внешнее по отношению к нему самому — нечто, что не является ни природой, ни свободой, — нечто такое, где теоретическое и практическое оказываются связанными друг с другом, по принципу, который является общим, но при этом незнакомым».

## 113

Рассмотрение свободы в качестве социального искусства — см.: *Starobinski J.* The Invention of Liberty. New York: Rizzoli, 1987.

## 114

Figura serpentinata — от ит. «змеиная фигура» — в визуальном искусстве манера исполнения художественной композиции произведения, основанная на желании создателя придать изображаемому объекту подчеркнутый динамизм: «скручивание», «спиралевидную» форму и т. п. Как правило, в качестве примеров реализации этой манеры традиционно приводят образцы итальянской скульптуры: работы Микеланджело, Бернини, творчество мастеров маньеризма.

Прототипы таких композиций можно обнаружить в наследии античной скульптуры. — *Прим. пер.*

## 115

Современные исследования зачастую ставят под сомнение такую последовательность событий. Подробнее — см. примечания ко второй главе, а также см.: *Дементьев И. О.* «Дожил до реставрации Луи Филиппа»: характерные особенности современной российской литературы о Токвиле // Ретроспектива: всемирная история глазами молодых исследователей. 2012. № 7. С. 111–120. — *Прим. пер.*

## 116

Здесь в оригинальном англоязычном тексте используется слово «otherness». — *Прим. пер.*

## 117

Устойчивое англ. выражение «St. Elsewhere» — буквально «Святое Нигде» или «св. Нигде». Выражение стало еще более полупопулярным в устной и письменной речи после выхода на экраны одноименного телесериала в жанре медицинской драмы (1982–1988). На русском языке сериал выходил под названием «Сент-Элсвер». — *Прим. пер.*

## 118

В оригинальном англоязычном тексте здесь используется составной термин «this-worldliness». Более подробно значение данного понятия, перекликающегося с хайдеггеровским Dasein («вот-бытие», «здесь-бытие»), раскрывается далее — в главах, посвященных творчеству Ханны Арендт и примечаниях к ним. — *Прим. пер.*

## 119

Здесь в оригинальном тексте применено слово «unsurpassable» — прилагательное, которое нередко используется в сакральных религиозных и богословских текстах. Как правило, это слово указывает на предельно высокий, недостижимый уровень совершенства. Например, «unsurpassable wisdom» — «непревзойденная мудрость» (о Пророке или об Отцах Церкви) или «unsurpassable beauty» — «непревзойденная красота» (о тексте Священного Писания). — *Прим. пер.*

## 120

Будь откровенен с нами, расскажи нам все.

В чем уличен ты Зевсом и за что тебя

Такой позорной он карает мукою?

Скажи нам, если это не грозит ничем.

Дата написания — 443–444 гг. до н. э. Перевод с древнегреческого С. Апта. Источник: *Эсхил. Трагедии*. М.: Худож. лит., 1971. — *Прим. пер.*

## 121

*Aeschylus. Prometheus Bound* // *Aeschylus, 2* / Ed. by D. R. Slavitt, S. P. Bovie. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. P. 166.

## 122



Принцип невидимой руки рынка (invisible hand) — термин шотландского экономиста Адама Смита (Adam Smith, 1723–1790) для объяснения неочевидных, скрытых от глаз наблюдателей процессов на рынке. — *Прим. пер.*

## 123

Трикстер (англ. trickster) — плут, ловкач, обманщик. В данном случае можно говорить о своеобразной трактовке предложенного швейцарским психоаналитиком и философом Карлом Густавом Юнгом (Carl Gustav Jung, 1875–1961) в его теории аналитической психологии одноименного «архетипа коллективного бессознательного». Появление концепции трикстера как архетипа связано с исследованиями мифологии различных народов и эпох. См., например: *Радин П.* Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К. Г. Юнга и К. К. Кереньи. СПб.: Евразия, 1999. С. 265–286. — *Прим. пер.*

## 124

«Поэты-трагики используют этот юридический словарь, намеренно эксплуатируя присущие ему двусмысленности, его флуктуации и его неполноту». *Vemant J.-P., Vidal-Naquet P.* The Historical Moment of Tragedy in Greece // *Myth and Tragedy in Ancient Greece* / Ed. by J.-P. Vemant, P. Vidal-Naquet. New York: Zone Books, 1990. P. 25. Действие в трагедии — «это своего рода ставка на будущее, на судьбу и на самого себя». *Vemant J.-P., Vidal-Naquet P.* Tensions and Ambiguities // *Greek Tragedy in Myth and Tragedy in Ancient Greece*. P. 44, см. то же самое в: *The Myth of Prometheus in Hesiod // Myth and Society in Ancient Greece*. New York: Zone Books, 1990.

## 125

Пьер Эммануэль Видадь-Наке (Pierre Emmanuel Vidal-Naquet, 1930–2006) — французский историк, антрополог и культуролог-структуралист. — *Прим. пер.*

## 126

Дике — в греческой мифологии богиня правды, справедливости, нередко отождествляется с богиней Астреей. Считается либо дочерью Зевса и Фемиды (по Гесиоду), либо дочерью Номоса и Евсебии (в Орфизме). В поэме Парменида «О природе» упомянута как «богиня, что мужа к знанию влечет повсеградно». Атрибутом Дике считаются весы. — *Прим. пер.*

## 127

В данном случае, в контексте исследования трагедии, слово действовать (англ. to act) — отсылает нас здесь не только непосредственно к театральному действию — к действию, осуществляемому на театральной сцене, но и к принципу сохранения амбивалентности между театральным действием и действием как таковым. — *Прим. пер.*

## 128

Здесь присутствует игра слов: «missed mark» («упущенная цель») — «marks» («нацеливает нас»). — *Прим. пер.*

## 129

Элевферы (греч. Ελευθερές) — античный город, расположенный в районе села в общине Мандра-Идилия в Аттике. Построенная здесь в IV веке до н. э.

крепость является наиболее полно сохранившимся древнегреческим фортификационным сооружением на территории современной Греции. Элевферы считаются местом, где родился автор «Дискобола» — древнегреческий ваятель Мирон, о чем писал Плиний. Также принято считать, что именно из этого города в Афины пришел культ Диониса, ранее заимствованный греками из Фракии. — *Прим. пер.*

## 130

В русской литературе это словосочетание закрепилось благодаря названию романа К. К. Вагинова (Константин Константинович Вагенгейм, 1899–1934) «Козлиная песнь», опубликованного в 1928 году. Вагинов увлекался античной культурой, изучал греческую драматургию. В его произведениях множество ироничных и остроумных отсылок к классическому театру. — *Прим. пер.*

## 131

В комедии А. П. Чехова «Вишневый сад» скрипка упоминается лишь в одном из диалогов героев (воспоминание о еврейском оркестре). Вероятно, в данном случае подразумевается эпизод с пастушьей свирелью в конце первого действия. Перед финальной мизансценой автор помещает следующий текст: «Далеко за садом пастух играет на свирели». Затем следует несколько реплик героев, и действие завершается. — *Прим. пер.*

## 132

Сенсационализм — англ. *sensationalism*, преподнесение событий посредством намеренного искажения фактов или радикального изменения угла зрения на них. Сенсационализм — одна из распространенных тактик манипуляции, радикального воздействия на мнение зрителей с целью создания предвзятого впечатления. Сенсационализм принято ассоциировать со многими современными СМИ — прежде всего с телевидением и интернетом. Наиболее выразительным примером современного сенсационализма является сопровождение правды так называемой постправдой, а также откровенными фейками (*fake news*). — *Прим. пер.*

## 133

Латеральное мышление — от. англ. *lateral* («горизонтальный», «сбоку», «боковой», «поперечный», «направленный в сторону») — нешаблонное, креативное мышление, направленное на создание чего-либо нового, в идеале — позволяющее сделать творческий процесс более продуктивным. Теория латерального мышления рассматривается в трудах британского психолога и теоретика творческого мышления Эдварда де Боно (*Edward de Bono*, 1933). Принципы латерального подхода применяются в самых разнообразных областях теоретической науки и в прикладных дисциплинах. Например, в теории продаж. См.: *Bono E., de. Lateral thinking: Creativity Step by Step. New York: Harper & Row, 1970.* — *Прим. пер.*

## 134

Несмотря на то что предложенная мной экспериментальная дифференциация между двумя моделями свободы проиллюстрирована на примере двоих бессмертных мужчин, на самом деле смертные персонажи-женщины являются, если можно так выразиться, образцовыми борцами за свободу, которые бросают вызов и подражают принципам как Прометея, так и Диониса. В ряде

исследований наглядно показано, что Антигона, Электра и Клитемнестра придерживаются именно такой линии поведения, в то время как вакханки и мать Пенфея, Агава, склоняются к принятию дионисийского освобождения и всех его последствий. *Women in the Ancient World: The Arethusa Papers* / Ed. by J. Peradotto, J. P. Sullivan. Albany: State University of New York Press, 1984; *Butler J. Antigone's Claim: Kinship between Life and Death*. New York: Columbia University Press, 2000; *Steiner G. Antigones: The Antigone Myth in Western Literature, Art and Thought*. Oxford: Clarendon Press, 1986; *Cantarella E. Pandora's Daughters: The Role and Status of Women in Greek and Roman Antiquity*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987.

## 135

Слово «discontents», использованное в оригинале, является отсылкой к английской версии названия классического трактата основателя психоанализа Зигмунда Фрейда «Недовольство культурой» (нем. «Das Unbehagen in der Kultur», англ. «Civilization and Its Discontents»). Устоявшееся русскоязычное название этого труда знаменитого психоаналитика, к сожалению, не позволяет передать замысел автора, который в данном случае построен на отсылке именно к английской версии заголовка книги. В англоязычном заглавии труда в качестве эквивалента немецкого «der Kultur» используется английское «Civilization», а в качестве перевода немецкого «das Unbehagen» (недовольство, беспокойство, тревога и т. д.) — «Discontents» (недовольства, неудовлетворенности, тревоги и т. д.). Таким образом, здесь и далее, с целью максимального сохранения авторской концепции, слово «discontents» будет переводиться как «тревоги». — *Прим. пер.*

## 136

Концепция, сформулированная Ницше, носила глобальный характер. В своем труде «Рождение трагедии из духа музыки» он писал: «<...> все знаменитые фигуры греческой сцены — Прометей, Эдип и т. д. — являются только масками этого первоначального героя — Диониса. То, что за всеми этими масками скрывается божество, представляет одно из существенных оснований для вызывавшей столь часто удивление „идеальности“ этих знаменитых фигур». — *Прим. пер.*

## 137

Здесь в качестве иронической метафоры применяется специальный юридический термин «resident alien» — «иностранец-резидент». Данное понятие подразумевает официально зарегистрированный статус иностранного гражданина, проживающего в стране в течение определенного периода. Например, в период временной работы, обучения, а также в ожидании получения гражданства и т. д. Данный статус включен в миграционное законодательство Европейского союза, США и ряда других стран. — *Прим. пер.*

## 138

Здесь присутствует игра слов: «cross-dresser» и «border crosser». — *Прим. пер.*

## 139

«В самом начале пьесы мы видим Прометея, балансирующего на краю пропасти, на вершине скалы, — которому нечего терять, кроме своих оков. Дионис тоже олицетворяет торг на грани, у самой границы; он — странствующее божество,



покровительствующее нигде и везде». *Vemant J.-P. The Universe, the Gods and Men: Ancient Greek Myths. New York: HarperCollins, 2001. P. 135.*

## 140

В греческом и римском искусстве нередко встречаются скульптурные произведения, выполненные в виде так называемой двойной гермы (от греч. ἑρμᾶ — опора, столб). Это, как правило, навершие четырехгранного каменного столба с высеченными с двух сторон разными лицами. Например, известная двойная герма с лицами комедиографов Аристофана и Менандра. — *Прим. пер.*

## 141

Исследователь диалогов Платона Александр Воробьев писал: «Проанализировав миф о наделении Зевсом людей добродетелью, после неудачной попытки двух братьев, Прометея и Эпиметея, чуть не приведшей к исчезновению человеческого рода, можно заключить об отрицательном отношении Платона к образу «Прометея», так любимого в западноевропейской культуре. Платон не восхищается воровством Прометея, он укоряет его за необдуманый поступок, приведший к взаимному уничтожению людей, и оправдывает суровый приговор Зевса, осудившего Прометея на муки. Можно утверждать, что смысл данного мифа заключается в призыве выработки политического знания, которое поможет людям узнать, еще до осуществления социального поступка, результаты своего политического творчества. <...> Для того чтобы „знание“ выстояло в борьбе со злом, его необходимо укрепить готовностью сопротивляться злу физической силой». См.: Из истории общественной мысли: культура, идеология, политика (Межкафедральный сборник статей) / Под ред. Е. Н. Моцелкова, А. А. Ширинянца; сост. А. В. Воробьев. М., 1999. С. 899–915. — *Прим. пер.*

## 142

Здесь использовано слово «modern», которое тем не менее в этом контексте отсылает скорее к современной бюрократии как таковой, нежели к ассоциирующейся с английским словосочетанием «modern bureaucracy» бюрократии эпохи модерна. — *Прим. пер.*

## 143

В оригинальном тексте здесь игра слов: «deliberation» — «deliberance», что, с целью максимального сохранения авторского замысла, представляется вполне уместным перевести на русский язык как пару «обсуждение» — «освобождение». — *Прим. пер.*

## 144

*Peters F. E. Greek Philosophical Terms: A Historical Lexicon. New York: New York University Press, 1967.*

## 145

В данном случае применено словосочетание «worldly conditions», связанное с концепцией worldliness «открытости миру» Ханны Арендт и ее понятием «удела» («condition»). В русскоязычных изданиях эти термины присутствуют в таких переводах, как «мирскость» или «открытость миру» («worldliness»), а также «удел человеческий» («human condition»). Любопытно, что авторство последнего понятия Арендт отдает своим англоязычным редакторам. В предисловии к своей знаменитой книге «Жизнь ума» она писала: «Моральные

вопросы <...> которые „этика“ как одна из ветвей философии предлагала для проблемы зла, но также гораздо более значительны[е] ответ[ы], которые философия подготовила на куда менее насущный вопрос: „Что такое мышление?“ — возродили во мне сомнения, мучившие меня с тех самых пор, как я закончила исследование, которое мой издатель весьма мудро назвал „Уделом человеческим“ („The Human Condition“), но которое я более скромным образом замышляла как исследование „The Vita Activa“». Масштабным планам издателя не суждено было воплотиться, так как выпуск серии был, к несчастью, прерван внезапной смертью Арендт в декабре 1975 года. — *Прим. пер.*

## 146

Элевсинские мистерии (Елевзинские таинства, Ἐλευσίνια Μυστήρια) — древнегреческие таинства в культах Деметры и Персефоны, ежегодно проводившиеся в Элевсине, расположенном неподалеку от Афин. Относились к числу наиболее значимых и почитаемых культов в Древней Греции, мистерии полагалось хранить в строжайшей тайне от непосвященных. — *Прим. пер.*

## 147

Эпитафия на надгробии Эсхила, расположенном в городе Гела на Сицилии, гласит: «Αἰσχύλον Εὐφορίωνος Ἀθηναῖον τόδε κεύθει / μνῆμα καταφθίμενον πυροφόροιο Γέλας· ἀλκὴν δ' εὐδόκιμον Μαραθῶνιον ἄλσος ἅν' εἶποι / καὶ βαρυχαίτῃς Μῆδος ἐπιστάμενος», что переводится следующим образом: «Памятник сей покрывает Эсхила Афинского тело, / Гела его приняла, дочь плодоносной земли. / Помнит отвагу его марафонская роща и племя / Длинноволосых мидян, в битве узнавших ее». См.: *Гиленсон Б. А.* История античной литературы. Кн. 1. Древняя Греция. М.: Наука, 2002. — *Прим. пер.*

## 148

Архелай Македонский (др.-греч. Ἀρχέλαος) — властитель Македонии, правивший в 413–399 годах до н. э. В текстах Платона Архелай предстает обманщиком и самозванцем — сыном раба, путем интриг и мошенничества занявшим царский престол. В Македонии в тот период не было устоявшейся практики престолонаследия, поэтому власть нередко оказывалась в руках тех, кто брал ее силой. Архелай Македонский, как полагал Платон, в конечном итоге также стал жертвой заговорщиков — в том числе своего любовника Кратера (Κρατερός), вскоре также лишённого жизни. В соответствии с рядом древних текстов один из инцидентов, непосредственно связанных с Еврипидом, мог стать формальным поводом для покушения на Архелая. — *Прим. пер.*

## 149

Существует несколько версий смерти Еврипида. По одной из них, он стал жертвой своих конкурентов-поэтов, которые подкупили придворного, следившего за гончими псами, чтобы тот на время спустил собак с привязи. По другой версии — состоявший в гомосексуальной связи с любовником царя Архелая Кратером, поэт был разорван на куски женщинами, что перекликается с сюжетом «Вакханок». О гомосексуализме Еврипида писал Плутарх. Существуют также упоминания о связи с Никодикой, женой Арефа. Другая версия повествует о смерти пожилого драматурга от ненастной погоды и тяжелого зимнего климата Македонии. Версии изложены в «Суде» («Σοῦδα») — крупнейшем греческом энциклопедическом словаре, впервые изданном в Милане в 1499 году. — *Прим. пер.*

## 150

*Aeschylus. Prometheus Bound. P. 173.*

## 151

Огонь является чрезвычайно культурно нагруженным символом — в диапазоне от темы бессмертия, до образа домашнего очага и взрывоопасной сексуальности. Что же касается символического смысла удара молнии Зевса, то здесь присутствуют любопытные двусмысленности. См.: *Nagy G. Greek Mythology and Poetics. Ithaca: Cornell University Press, 1990*, см. то же самое в: *Poetry as Performance: Homer and Beyond. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.*

## 152

Зевс делает людям подарок, «под стать» подношению Прометея, преподнеся им эффектно одетую и приятно пахнущую женщину. Это Пандора, которая станет женой брата Прометея Эпиметея и принесет «ящик Пандоры», полный недугов и пороков, которые будут распространяться по всему свету, оставляя в бездонной коробке лишь одну надежду.

## 153

Эмиль Дюркгейм занимался изучением двусмысленности сакрального. В различных религиозных верованиях по всему миру верные и неверные не являются диаметрально противоположными друг другу субъектами, а скорее сосуществуют в континууме, который в равной степени интегрирован в общие практики. *Durkheim E. The Elementary Forms of the Religious Life. New York: Free Press, 1965.*

## 154

Мойры — три богини судьбы в древнегреческой мифологии. В древнеримской мифологии именовались Парками (Parcae). *«Предводительница хора: А кто же правит кормовым веслом судьбы? Прометей: Три Мойры да Эринии, что помнят все. Предводительница хора: Так что же, Зевс им уступает силою? Прометей: И Зевс от предрешенной не уйдет судьбы».* — *Прим. пер.*

## 155

Принято считать, что цикл пьес Эсхила о Прометее являлся трилогией. Первое произведение — «Прометей прикованный» — сохранилось в значительной степени. Два других: «Прометей освобождаемый» и «Прометей-огненосец» — почти не сохранились. Фрагмент из трагедии «Прометей освобождаемый» был переведен Марком Туллем Цицероном (Marcus Tullius Cicero, 106 до н. э.— 43 до н. э.) и включен в трактат «Тускуланские беседы», написанный в 45 году до н. э. Ряд исследователей оспаривают существование заключительной части как самостоятельного произведения. — *Прим. пер.*

## 156

Перевод Вильгельма Вениаминовича Левика (1907–1982). — *Прим. пер.*

## 157

В своей работе «Сократ и трагедия» Фридрих Вильгельм Ницше писал: «Однако когда и впрямь зацвел новый вид искусства, чтивший в трагедии свою предшественницу и наставницу, стало до ужаса очевидно, что он, правда, несет



на себе черты своей матери, но те самые, которые проступили на ее лице во время долгой агонии. Имя этой агонии, выпавшей на долю трагедии, — Еврипид, а народившийся вид искусства известен как новая аттическая комедия. В ней трагедия продолжала жить как фигура выродившаяся, как памятник ее отчаянно трудной и тяжелой кончины. <...> Еврипид был одиноким мыслителем, совсем не во вкусе заправлявшей тогда толпы, у которой он возбуждал недоверие как угрюмый чудак. Удача улыбалась ему так же мало, как и толпа: а поскольку трагическим поэтам той поры удачу даровала именно толпа, то понятно, почему при жизни ему так редко удавалось стяжать лавры победителя в состязаниях трагических поэтов». См.: *Ницше Ф.* Полное собрание сочинений: В 13 т. / Ин-т философии. М.: Культурная революция, 2005. Т. 1/1: Рождение трагедии. Из наследия 1869–1873 гг. / Пер. с нем. В. Бакусева, Л. Завалишиной и др.; общ. ред. И. А. Эбаноидзе. 2012. С. 185–200. — *Прим. пер.*

158

«The Prometheus of Aeschylus is a Dionysian mask». P. 72, в соч. *Nietzsche F.* The Birth of Tragedy // The Birth of Tragedy and The Case of Wagner / Transl. by W. Kaufman. New York: Vintage, 1967. P. 15–147.

159

*Vemant J.-P., Vidal-Naquet P.* Tensions and Ambiguities in Greek Tragedy. P. 44. Слово «драма» происходит от дорического *δράω*, что соответствует аттическому *πράσσω* — «действовать».

160

*Euripides.* Bacchae // Euripides V (Complete Greek Tragedies) / Transl. by W. Arrowsmith, ed. by D. Grene, R. Lattimore. Chicago: University of Chicago Press, 1968.

161

Джей Питер Юбен (J. Peter Euben, 1939–2018) — американский ученый, теоретик политической науки, специалист в области этики. Работал в Дюкском университете — частном научно-исследовательском учреждении в городе Дарем в Северной Каролине. Автор таких академических трудов, как «The tragedy of political theory» (1986), «Corrupting youth» (1997), «Platonic noise» (2003) и др. — *Прим. пер.*

162

«Кадм, сын Агенора, вместе с другими братьями был послан отцом на поиски похищенной Зевсом Европы. После долгих неудачных поисков он обратился к Дельфийскому оракулу и получил указание прекратить странствия, а следовать за коровой, которую он встретит при выходе из святилища: где она ляжет, там Кадм должен основать город. Рядом с местом, где легла корова, было обиталище чудовищного змея, посвященного Аресу. Он растерзал посланных за водой слуг Кадма, но сам был сражен его рукой. По совету Афины Кадм засеял поле зубами убитого змея, из которых выросли спарты. Они стали родоначальниками знатнейших фиванских родов». См.: Кадм и Гармония // Мегаэнциклопедия Кирилла и Мефодия: [официальный сайт]. URL: [https://megabook.ru/article/Кадм\\_и\\_Гармония](https://megabook.ru/article/Кадм_и_Гармония). — *Прим. пер.*

163

*Euben P.* Membership and «Dismembership» in the *Bacchae* // *The Tragedy of Political Theory: The Road Not Taken*. Princeton: Princeton University Press, 1990. P. 131. Euben цит. по: *Balestri C.* The *Bacchae* // *Homer to Brecht: The European Epic and Dramatic Tradition* / Ed. by M. Seidel, E. Mendelson. New Haven: Yale University Press, 1977. P. 211. Всесторонний и проницательный анализ по тематике жанра трагедии см.: *Segal C.* *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*. Princeton: Princeton University Press, 1997. См. также: *Nussbaum M.* *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. New York: Cambridge University Press, 1986.

## 164

Симпатическая беременность (синдром кувады) — психические и психосоматические нарушения у человека, близкого к беременной женщине, как правило, — это супруг или отец будущей матери. Мужской комплекс «зависти к матке» — ключевое понятие в психоаналитических теориях школы так называемого «женского психоанализа», сформулированное Карен Хорни по аналогии с женским комплексом «зависти к пенису», описанным в трудах Фрейда. См., например: *Хорни К.* Невроз и рост личности. М.: Академический проект, 2008. — *Прим. пер.*

## 165

Афина была рождена Зевсом. Согласно различным версиям античной мифологии, она была рождена из головы громовержца. — *Прим. пер.*

## 166

Семела, смертная мать Диониса, была племянницей Европы, дочерью иноземца Кадма. Кадм, в свою очередь, являлся братом странствующей азиатской девы Европы, которая прибыла в Грецию с Ближнего Востока. Вступив в брак с божественной Гармонией, Кадм, основатель Фив, попытался примирить местных «сеяных» воителей, *Σπαρτοί*, с иноземцами, смертными и божествами, но в городе Фивы так и не воцарилась гармония. И все же мы видим, что Фивы, как и большинство великих городов, были основаны иноземцами и заселены иммигрантами, которые ассимилировали с местным населением.

## 167

Дионисийский транс не достигается посредством аскезы и уединения; мистицизм монашеского образца в значительной мере отличается от сильванской оргии *θίασος*. Жан-Пьер Вернан предостерегал от христианской интерпретации мистического дионисийского освобождения, особо отмечая вот-открытость миру этих мистерий: «Неоспоримое желание быть свободным, перенестись в иное пространство выражается не как надежда на другую более счастливую жизнь после смерти, но в течение нынешней жизни, благодаря опыту дополнительного измерения, расширения человеческого бытия, которое тем самым обретает благословенную инаковость». *Vemant J.-P.* *The Masked Dionysus of Euripides' Bacchae* // *Myth and Tragedy in Ancient Greece*. P. 388. «Инаковость» в данном случае отсылает к культуре полиса.

## 168

В книге *Masked Dionysus of Euripides' Bacchae*. P. 381–412, Вернан показывает, как именно *Мания* и *София* взаимодействуют в трагедии и что в якобы «здоровом смысле» Пенфея куда больше мании, чем кажется на первый взгляд.

*Segal C. Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae. P. 50.*

Использованный здесь в оригинальном англоязычном тексте термин «belatedness» («запоздалость») в применении к литературным произведениям появляется в теоретических работах Гарольда Блума (Harold Bloom, 1930–2019). Блум пришел к данной концепции, изучая труды Фрейда и Ницше, а также — анализируя, с позиций психологии, поэтические произведения английских и американских стихотворцев. Эдит Ключ (Edith W. Clowes, 1965) в своем эссе «Ницше в России. Революция морального сознания» пишет следующее: «Интересной и плодотворной для понимания противоречивых взаимоотношений автора и читателя является идея Блума о „психологии запоздалости“ (psychology of belatedness). В центре его теории — явление, которое наблюдается в английской и американской поэзии: синдром сопротивления или открытого отрицания влияющих предшественников, живших в некий „золотой“ век. По утверждению Блума, эти поэты презирали самую мысль о подражании кому бы то ни было и боялись оказаться в тени великих предков». — *Прим. пер.*

Здесь в оригинальном тексте используется словосочетание «critical reason» («цинический разум») — отсылка к программному труду современного немецкого философа Петера Слотердайка (Peter Sloterdijk, 1947) «Критика цинического разума» («Kritik der zynischen Vernunft»), опубликованному в 1983 году. — *Прим. пер.*

*Euripides. Bacchae. P. 168.*

*Vemant J.-P., Vidal-Naquet P. Tensions and Ambiguities in Greek Tragedy. P. 37.*

Фридрих Вильгельм Ницше в своей работе «Дионисийское мировоззрение» писал: «Дионисийское искусство <...> основывается на игре с опьянением, с экстазом. Две силы прежде всего приводят естественного человека к опьяненному самозабвению: зов весны и наркотический напиток. Символом их воздействия является образ Диониса. Principium individuationis в обоих состояниях нарушается, субъективное оказывается сметено с пути прорвавшейся энергией общечеловеческого и даже всеприродного. <...> Итак, если опьянение — это игра природы с человеком, то творчество дионисийского художника — это игра с опьянением <...> это похоже на то, как если бы человек видел сон и при этом ощущал его как сон. Так служитель Диониса должен пребывать в опьянении и одновременно оставаться затаившимся наблюдателем самого себя. Дионисийское творчество выказывает себя не в том, что самообладание и опьянение чередуются, но в том, что они пребывают друг подле друга». См.: *Ницше Ф. Полное собрание сочинений: В 13 т. / Ин-т философии. М.: Культурная революция, 2005. Т. 1/1: Рождение трагедии. Из наследия 1869–*



1873 гг. / Пер. с нем. В. Бакусева, Л. Завалишиной и др.; общ. ред. И. А. Эбаноидзе. 2012. С. 201–226. — *Прим. пер.*

## 175

В оригинальном англоязычном тексте здесь используется словосочетание «modern literature». Тем не менее следует отметить, что заданный автором контекст объективно является более широким. Имеется в виду вся литература, существовавшая после трагедии и эпоса, литература эпохи Возрождения и литература Просвещения, а также более поздние периоды. Таким образом, в данном случае термин «modern literature» следует понимать как «современную литературу» в широком смысле, а не как «литературу эпохи модерна» или «модернистскую литературу». — *Прим. пер.*

## 176

Вероятно, здесь подразумевается известное антитоталитарное эссе польского писателя, поэта, эссеиста и переводчика Чеслава Милоша (Czesław Miłosz, 1911–2004) «Порабощенный разум» («Zniewolony umysł»), написанное в форме притчи в 1953 году и удостоенное Нобелевской премии в 1980 году. — *Прим. пер.*

## 177

Жан-Пьер Вернан (Jean-Pierre Vernant, 1914–2007) — французский историк, эллинист, специалист по древнегреческой литературе, антрополог, представитель научно-философского направления структурализма. Автор множества трудов по истории древнегреческой мысли, мифологии, трагедии и т. д. См.: *Вернан Ж.-П.* Происхождение древнегреческой мысли. М.: Прогресс, 1988. — *Прим. пер.*

## 178

Здесь в оригинальном англоязычном тексте присутствует сложная игра слов, основанная на словообразовании от англ. «member»: «membership» — «dis-mem-bering» — «re-mem-bering», что, с целью максимального сохранения авторского замысла, представляется возможным перевести как: «приобщенность» — «разобщенность» — «приобщение к памяти». — *Прим. пер.*

## 179

Яков Бернайс (Jacob Bernays, 1824–1881) — немецкий ученый, специалист по классической филологии, философ и переводчик. Брат литературоведа, исследователя творчества Гете Михаэля Бернайса (Michael Bernays, 1834–1897). Племянница Якова — Марта (Martha Freud (Bernays), 1861–1951) была супругой Зигмунда Фрейда. — *Прим. пер.*

## 180

*Aristotle. De arte poetica liber* / Ed. by R. Kassel. Oxford: Clarendon, 1965. По теме Никомаховой этики см.: The Oxford translation by W. D. Rose. [S. I.]: Oxford University Press, 1925. Достойная библиография и комментарии даны в публ. *Aristotle. Poetics; of Aristotle* / Introduction, commentary and appendixes by D. W. Lucas. Oxford: Clarendon, 1968. Интеллектуальную историю концепции катарсиса см. в публ.: *Brunius T. Inspiration and Katharsis: The Interpretation of Aristotle's «The Poetics» VI, 1449 b 26.* Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1966. По тематике толкования М. Д. Петрушевски см.: *Ziva Antiha = Antiquite Vivante* [Skopje]. 1954. Vol. 4. № 2. Подробное резюме дается на французском языке.

Доводы Петрушевски частично позаимствованы из публ. *Otte H. Kennt Aristoteles diesoge-nannte tragische Katharsis?* Berlin: Weidmann, 1912.

## 181

«Вавилонская библиотека» («La biblioteca de Babel») — рассказ Хорхе Луиса Борхеса (1899–1986), созданный аргентинским писателем в 1941-м и впервые опубликованный в 1944 году в составе сборника «Сад расходящихся тропок» («El jardín de senderos que se bifurcan»). Структура рассказа базируется на системе математических формул, посредством которых исчисляется объем огромной вселенской Библиотеки, по подсчетам математиков превосходящей объем видимой Вселенной приблизительно в  $10^{611\,338}$ -й степени раз. Рассказ является развернутой метафорой взаимодействия хаоса и комбинаторики. По словам автора, рассказ был написан как иллюстрация к Мифу о тысяче обезьян (если тысяча обезьян будет бесконечно и беспорядочно стучать по клавишам печатных машинок, то рано или поздно они напишут «Войну и мир», «Гамлета» и другие великие литературные произведения). — *Прим. пер.*

## 182

*Hume D. Of Tragedy // Four Dissertations* (1757), анализируется в публ. *Brunius T. Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas*, 5 vols. / Ed. by P. P. Wiener. New York: [n. p.], 1973–1974, см. там же *Inspiration and Katharsis*; и в публ.: *Vygotsky L. Art as Catharsis // The Psychology of Art*. Cambridge, MA: MIT Press, 1971. P. 215.

## 183

Готхольд Эфраим Лессинг (Gotthold Ephraim Lessing, 1729–1781) — немецкий поэт, драматург и философ, один из основоположников немецкой классической литературы. В 1767–1769 годах работал для Гамбургского национального театра, позднее — служил библиотекарем в Вольфенбюттеле, что предоставляло ему право на свободное издание своих трудов — без прохождения цензуры. С 1773 года был издателем и главным автором немецкого журнала «Zur Geschichte und Litteratur. Aus den Schätzen der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel». Автор множества публикаций по эстетике, критических заметок и памфлетов. Приверженец философии рационализма, один из ведущих деятелей немецкого Просвещения. — *Прим. пер.*

## 184

*Vygotsky L. Art as Catharsis*. P. 215.

## 185

Михаил Д. Петрушевски (1911–1990) — македонский филолог, переводчик, академик, специалист по классической филологии, преподаватель, основатель философского факультета Университета в Скопье. М. Д. Петрушевски перевел на македонский язык поэму «Иллиада» Гомера. Его собственные трактовки творчества Аристотеля нередко расходились с многовековыми традициями понимания античного философа, что порождало активные интеллектуальные дебаты и дискуссии в профессиональной среде. Михаил Петрушевски — автор около 200 научных публикаций. Работал деканом основанного им факультета, а позднее ректором Университета в Скопье. — *Прим. пер.*

## 186

Аргументация в научной работе в должной мере подробная. Прежде всего, существуют различные варианты прочтения рукописей.

Вместо *παθημάτων* существует альтернативная версия почтения — *μαθημάτων*, что лишено смысла. Во-вторых, в определении трагедии есть амбивалентная формулировка, которая противоречит правилам определения Аристотеля. В-третьих, происходит переход от объективных качеств к субъективным, что также противоречит правилам аристотелевского определения. В-четвертых, в трактате «Поэтика» есть примечания к различным частям определения, но катарсис туда не включен. Петрушевски определил эти слова как *πραγμάτων σύντασις*, и смысл здесь в том, что в трагедии наличествуют жалость и страх — в самих перформативных действиях, которые сведены в единое целое. Эти слова сам Аристотель комментирует в последующих главах трактата «Поэтика». Объяснение некорректной интерпретации заключается в том, что произведения Аристотеля подверглись утратам, а позднее были отредактированы переписчиками, которые внесли свои правки, потому как прочли в трактате «Политика», что Аристотель намеревался разъяснить катарсис в трактате «Поэтика». В определении же он слово «катарсис» не использовал. На самом деле, по словам Петрушевски, катарсиса в трагедии не существует вовсе, есть только катарсис в музыке. Любопытная современная попытка переосмыслить отношения между катарсисом и рефлексией — см.: *Singer A. Aesthetic Reason: Artworks and the Deliberative Ethos. University Park: Pennsylvania State University Press, 2003.*

## 187

Гиперкорректность (гиперкоррекция) — от др.-греч. ὑπέρ — над, сверху и лат. *correctio* — исправление, поправка. Букв. «сверхправильность». В лингвистике и языкознании: применение языковых правил за пределами границ их применимости. Результатом гиперкорректности зачастую становятся ошибки, которые легко идентифицируются носителями языка. Классическим примером гиперкорректности является ситуация, когда корректные формы письменной и устной речи принимаются за ошибочные на основе проверки с помощью правил, неприменимых в данном конкретном случае. — *Прим. пер.*

## 188

Иконология — от др.-греч. εἰκόν — изображение, и λόγος — слово — междисциплинарное научно-исследовательское направление, возникшее в 1920–1930-х годах. Предметом иконологии является изучение символических аспектов произведений визуального искусства, первобытного искусства, текстов и т. д. Иконология является научным дополнением к научной дисциплине иконографии. — *Прим. пер.*

## 189

*Warburg A. M. Images from the Region of the Pueblo Indians of North America / Transl. with an interpretive essay by M. P. Steinberg. Ithaca: Cornell University Press, 1996. P. 107.* Я искренне благодарна Майклу Штейнбергу (Michael Steinberg) за то, что он предоставил мне возможность ознакомиться с этим текстом Варбурга. См. также: *Michaud P.-A. Aby Warburg et l'image en mouvement. Paris: Macula, 1998* (в англ. пер., *Aby Warburg and the Image in Motion*, в пер. S. Hawkes, предисл. G. Didi-Huberman. Cambridge, MA: MIT Press. P. 332). См. также: *Didi-Huberman G. L'Image survivante: Histoire de Part et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Editions de minuit, 2002.*



## 190

Людвиг Бинсвангер (Ludwig Binswanger, 1881–1966) — швейцарский психиатр, один из основоположников теории экзистенциального анализа, сын Людвиг Бинсвангера — основателя психиатрической лечебницы в швейцарской общине Кройцлинген. Автор программных трудов: «Мечта и существование» («Traum und Existenz», 1930); «О языке и мышлении» («Über Sprache und Denken», 1946); «Люди в психиатрии» («Der Mensch in der Psychiatrie», 1957) и др. — *Прим. пер.*

## 191

Warburg A. M. Images from the Region of the Pueblo Indians of North America. Лекция, озаглавленная «Images from the Region of Pueblo Indians of North America», была прочитана блестяще, и ее восприняли с большим энтузиазмом, тем не менее она долгое время оставалась в тени других его работ — вплоть до 1988 года.

## 192

Орайби (Орейби, Oreibi) — местность, расположенная на территории современной Аризоны, близ деревни Кикотсмови (Kiqötsmovi). Здесь располагается Культурный центр хопи, а также исторические руины поселений местных жителей с сохранившимися руинами каменных построек. — *Прим. пер.*

## 193

Жорж Диди-Юберман и Майкл Штейнберг писали об увлечении Варбурга творчеством Ницше и, в частности, его трудами о трагедии. Вместо Аполлона и Диониса я предлагаю взглянуть на Варбурга через образы Прометея и Диониса, что позволяет избежать подхода в духе или/или: либо обсуждение красоты (и того, что Варбург описал как «эстетизацию истории искусства»), либо обсуждение симптоматического насилия по отношению к репрезентации «третьего пространства», которое Варбург именовал «интервалом», — с целью выявить творческое самоосвобождение, жестокость и хаос. По тематике другого подхода к иконологии интервала см.: Agamben G. Potentialities: Collected Essays in Philosophy / Transl. by D. Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press, 1999.

## 194

См.: Перцова В. П. Культура «между магией и логосом» в творчестве Аби Варбурга // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2018. № 8 (799). С. 304–311. — *Прим. пер.*

## 195

Denkraum — от нем. denk («думай», «помни», «думаю», «вспомни»), Raum («комната», «помещение», «пространство», «зал», «среда») — букв. «пространство для раздумий», пространство концептуальных рассуждений, сфера умозаключений, пространство рефлексии. — *Прим. пер.*

## 196

«Осенью 1895 года Аби отправился в свое самое дальнее путешествие — на свадьбу брата Пауля в Нью-Йорк». Семья Варбург контролировала крупные банки и предприятия, а ветви ее распространились на несколько континентов. Подробнее о деталях биографии и творчества Аби Варбурга см. во

вступительной статье Ильи Доронченкова «Аби Варбург: Сатурн и Фортуна» в кн.: *Варбург А.* Великое переселение образов. СПб.: Азбука, 2008. — *Прим. пер.*

## 197

В своей лекции о змеиных танцах Аби Варбург сообщал следующее: «В крайней форме магическое уподобление природе через мир животных обнаруживается у индейцев моки в их танце с живой змеей в Орайби и Вальпи. Сам я не был свидетелем этих танцев, но несколько фотографий дают некоторое понятие об этой церемонии, максимально отражающей языческие обряды в Вальпи. Этот одновременно и животный, и ритуальный танец связан с циклом времен года. <...> участниками торжественных обрядов со змеями являются представители <...> племен антилопы и змеи, мифология которых связана с этими животными-тотемами. Тотемизм, таким образом, реален даже сегодня, что показывает практика танца, в котором человеческое существо не просто носит маску животного, но выполняет ритуальные действия с самым опасным из всех животных, ядовитой змеей <...> змеиный танец в Вальпи занимает промежуточное положение между подражательными практиками и обрядами кровавых жертвоприношений. Животные в нем не служат имитации, они играют в ритуале роль актеров, но не жертв, и <...> являются посредниками ходатайства о дожде». — *Прим. пер.*

## 198

Жак Анри Лартиг (Jacques Henri Lartigue, 1894–1986) — французский фотограф и художник. В 1910–1940-х годах снимал автогонки, пионеров авиации, спортивные соревнования, летние пляжи на Французской Ривьере, деятелей искусства, театра и кино, парижских моделей и показы мод. По праву считается мастером фотопортрета. Жан Эжен Огюст Атже (Jean Eugène Auguste Atget, 1857–1927) — французский фотограф и художник. Получил известность благодаря уникальным сериям снимков городской среды. Среди его тем — трудная жизнь бедных городских кварталов, нищие и городские бродяги, неприглядные стороны жизни урбанизированной среды крупных городов начала XX века. Атже нередко называют «патриархом уличной фотографии». Архив Атже насчитывает около 10 тысяч фотоснимков. — *Прим. пер.*

## 199

*Warburg A. M.* Images from the Region of the Pueblo Indians of North America. P. 38.

## 200

В своей лекции о змеином танце Варбург сообщал следующее: «Охотничий танец в маске животного изображает нападение, предвосхищающее захват животного во время фактической охоты. И это мероприятие нельзя рассматривать как просто игру. Танец в маске, устанавливающий контакт с чем-то совершенно безличным, есть способ первобытного человека подчинить себе внешнее по отношению к нему существо». — *Прим. пер.*

## 201

Речь идет о последней строке из VIII восьмистишия стихотворения ирландского поэта Уильяма Баттлера Йейтса (William Butler «W. B.» Yeats, 1865–1939) «Среди школьников»:

Лишь там цветет и дышит жизни гений,  
Где дух не мучит тело с юных лет,

Где мудрость — не дитя бессонных бдений  
И красота — не горькой муки бред.  
О, брат каштан, кипящий в белой пене,  
Ты — корни, крона или новый цвет?  
О музыки качанье и безумье —  
Как различить, где танец, где плясунья?  
Перевод Г. Кружкова. Варбург же указал в тексте своей лекции следующее:  
«Здесь танцор и животное образуют магическое единство». — *Прим. пер.*

## 202

Жак Деррида в своем эссе, опубликованном в № 32–33 авангардистского литературного журнала «Тель кель» («Tel Quel») в 1968 году, писал: «<...> Сократ сравнивает со снадобьем (φάρμακον) письма, которые прихватил с собою Федр. Этот фармакон, эта „микстура“, это зелье, разом лекарство и отравка, наперед вводится в тело дискурса со всей своей амбивалентностью. Это волшебство, эта чарующая сила, это колдовство могут быть — поочередно или одновременно — благотворными либо пагубными». — *Прим. пер.*

## 203

*Derrida J. Dissemination / Transl. by B. E. Johnson. Chicago: University of Chicago Press, 1983.*

## 204

В своей лекции Варбург так описывает этот процесс: «<...> индейцы знают способ приручения крайне опасных рептилий — гремучих змей — без насилия; змеи могут участвовать в церемонии несколько дней с полной покорностью или, по крайней мере, не выказывая своих обычных склонностей, если их специально не провоцировать. Такой трюк, проделай его европеец, неизбежно закончился бы катастрофой. <...> В ходе церемонии, длящейся в Вальпи около шестнадцати дней августа, змеи пойманы живыми в пустыне и затем сохраняются в подземельях кива, где они защищают вождей племен антилопы и змеи, подвергаясь любопытным обрядам, из которых наиболее важным и шокирующим для белых является обряд мытья змей. Змей рассматривается как новобранец и, несмотря на его сопротивление, погружается в освященную воду, куда добавлены несколько видов наркотиков». — *Прим. пер.*

## 205

В «Православной Богословской Энциклопедии» в статье А. И. Покровского «Древо познания добра и зла» указано в том числе и такое толкование: «Блж. Феодорит говорит, что первые люди, имевшие только теоретическое представление о добре и зле, получили, благодаря этому древу, опытное познание того и другого». Кроме того, Покровский упоминает и о том, что в языческих верованиях существовали аналогичные по смыслу сюжеты, — он пишет: «В преданиях язычества этот библейский факт одевается иногда в такую причудливую форму, под которой только с трудом можно усмотреть его историческую первооснову (яблоки Пандоры, огонь Прометея и т. п.)». — *Прим. пер.*

## 206

*Warburg A. M. Images from the Region of the Pueblo Indians of North America. P. 17.*



Warburg A. M. The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance / Introduction by K. W. Forster, transl. by D. Britt. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and Humanities, 1999. P. 41.

Здесь вновь присутствует отсылка к английскому названию работы Фрейда «Недовольство культурой» (нем. «Das Unbehagen in der Kultur», англ. «Civilization and Its Discontents»). — *Прим. пер.*

Steinberg. Interpretative Essay. P. 108–109.

Warburg A. M. Images from the Region of the Pueblo Indians of North America. P. 54.

Советский писатель Юрий Карлович Олеша (1899–1960) остроумно назвал своих коллег по цеху «инженерами человеческих душ». Виктор Борисович Шкловский вспоминал, что фраза приобрела широчайшую известность, после того как ее, ссылаясь на автора высказывания, процитировал Сталин на встрече с писателями 26 октября 1932 года, проходившей в доме Максима Горького в Москве. Фраза превратилась в афоризм и стала устойчивым выражением, в том числе неразрывно связанным с личностью Иосифа Виссарионовича. — *Прим. пер.*

Pathosformel — нем. букв. «формула пафоса» — термин, впервые сформулированный Аби Варбургом в ходе его исследований «загробной жизни античной культуры» (нем. «das Nachleben der Antike») и живописи эпохи Возрождения. Разработку концепции «формулы пафоса» Варбург начал в 1893 году — в своей диссертационной работе, где им был проведен детальный сравнительный анализ двух полотен Сандро Боттичелли: картины «Рождение Венеры», 1484–1486, и картины «Весна», 1482. Варбург описывал «формулу» через сочетание «простейших слов чувственного языка жестов» и «эмоционально окрашенных визуальных художественных тропов». В диссертации Варбурга иллюстрацией «формулы пафоса» служит живописная репрезентация дуновения ветра — уникальный визуально-психологический эффект, который оживляет обе эти картины. Художник добился высокой степени драматизма и выразительности, изобразив плавное движение на ветру волос богини Венеры и складок ткани одеяния нимфы Флоры. «Формула пафоса» имеет непосредственное отношение к раскрытию тем сочувствия, сопереживания и сострадания, которые Варбург исследовал на примере традиционных мотивов в европейском искусстве. Прежде всего — на материале периода Античности и эпохи Возрождения. Концепция «формулы пафоса» в значительной мере перекликается и с его исследованиями ритуальных танцев коренного населения Америки. Сам Варбург не считал свои исследования близкими к формальному методу или формализму, как полагали его современники и некоторые исследователи его творчества. — *Прим. пер.*

Диди-Юберман также говорит о «мышлении пафоса», но без упоминания о «пылком мышлении» Ханны Арендт. В своем проницательном описании он указывает на то, что мышление пафоса подразумевает под собой увлечение и понимание (*Didi-Huberman G. L' Image survivante*).

214

Фоссилизация — от лат. *fossilis* — «ископаемый» — процесс минерализации тканей живого организма и превращение их в окаменелость. Фоссилии в палеонтологии — ископаемые остатки живых организмов и следы их жизнедеятельности. — *Прим. пер.*

215

Несмотря на то что мы можем обнаружить множество параллелей между поиском «иконологии интервала» у Варбурга и «диалектикой в тупике» у Вальтера Беньямина, есть и значительное отличие. Беньямин стремился кристаллизовать амбивалентность, а порой и трагический раскол; Варбург же пытается наметить хрупкое пространство модерна, в котором может сохраняться амбивалентность. Моя интерпретация базируется на эссе Джорджо Агамбена, но в итоге я прихожу к иному умозаключению: Варбург повествует не о мессианской пропасти и радикальном расколе, а о хрупком пространстве, где Гете и Ницше могут благополучно уживаться друг с другом. В мире Агамбена нет места для подобной гуманистической амбивалентности.

216

*Kafka F. The Complete Stories / Transl. by W. Muir, E. Muir, ed. by N. N. Glatzer. New York: Schocken Books, 1971. P. 432.* Я немного изменила перевод, чтобы лучше отразить оригинал Кафки. Английский перевод двух немецких слов был откорректирован, с целью более полного сохранения лингвистических построений Кафки; так, слово *grund* было переведено как «субстрат» («*substratum*»), а не «почва» («*ground*»), что ведет к утрате связи с тем, «что стало беспочвенным» («*groundless affair*»), а *erklaren* переведено как «объяснять» («*to explain*»), что не перекликается со светом и просветлением. Еще одна притча Кафки в интерпретации Арендт будет рассмотрена в пятой главе.

217

Мидраш — от ивр. מִדְרָשׁ «толкование», «изучение». Раздел устной Торы, посвященный толкованию первоосновных положений иудейского учения. Мидраш, прежде всего, — интерпретация священного текста. Зачастую это вольная интерпретация толкователя, основанная на определенных «знаках» в Писании, которые «требуют» дополнительного изучения, погружения, толкования и осмысления. В узком смысле мидраши представляют собой рассказы, так или иначе перекликающиеся с иудейским сакральным нарративом. — *Прим. пер.*

218

Кьяроскуро — от ит. *chiaroscuro* «свет-тьма», технический термин в области изобразительного искусства, светотень. Выраженный контраст света и тени в визуальном искусстве: живописи, графике и т. д., создание иллюзии трехмерности форм, изображенных на плоскости. — *Прим. пер.*

219

Игра слов: «relational» — «relative», которую, с целью максимального сохранения авторского замысла, можно перевести как «соотносительная» — «относительная». — *Прим. пер.*

## 220

Точная дата смерти О. Э. Мандельштама — 27 декабря 1938 года, место — Владивостокский пересыльный пункт треста Дальстрой (в структуре Севвостлага ГУ СДС «Дальстрой» ОГПУ — НКВД СССР) во Владивостоке. Свидетельства о последних неделях и днях поэта собраны и подробно изучены П. М. Нерлером, а также рядом других исследователей и биографов поэта. См.: Осип Мандельштам и его солагерники / П. М. Нерлер; науч. редактор О. Лекманов. М.: АСТ, 2015 (Ангедония. Проект Данишевского). — *Прим. пер.*

## 221

Один из сталинских маршей — «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью» — был переписан несколько десятилетий спустя неизвестным советским автором в пародийной форме: «Мы рождены, чтобы Кафку сделать былью».

## 222

«Мандельштам не был приспособлен к быту, к оседлой жизни. Понятие дома, дома-крепости, очень важное, например, в художественном мире М. Булгакова, не было значимым для Мандельштама. Для него дом — весь мир, и в то же время в этом мире он — бездомный». См.: *Крючков В. П. Русская поэзия XX века. Очерки поэзии. Анализ текстов. Осип Мандельштам // Анна Андреевна Ахматова. <http://ahmatova.niv.ru/>: [официальный сайт]. URL: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/kryuchkov-russkaya-poeziya-xx/osip-mandelsham.htm>. — *Прим. пер.**

## 223

Исследователь творчества О. Э. Мандельштама О. А. Лекманов (1967) нередко упоминает в своих лекциях, что Мандельштам был «виртуозом противочувствия», — по меткому выражению филолога и литературоведа С. С. Аверинцева (1937–2004). — *Прим. пер.*

## 224

*Mandelstam O. 50 Poems / Transl. by B. Meares and with an introduction by J. Brodsky. New York: Persea Books, 1977.*

## 225

Одно из русских выражений в тексте стихотворения «Что ни казнь у него — то малина» стало настоящим вызовом для переводчиков, так как слово «малина» — это другая «малина» из «блатного», т. е. уголовного жаргона.

## 226

Существует «бытовая» версия ареста поэта. Есть предположения, что арест мог стать следствием конфликта между О. Э. Мандельштамом и его соседом писателем С. П. Бородиным (псевдоним Амир Саргиджан, 1902–1974). Как указано в ряде документальных источников, конфликт мог произойти из-за не отданного Бородиным денежного долга, а также нейтрально-отстраненной позиции А. Н. Толстого, который был призван Мандельштамом в арбитры. В 1974 году писатель Александр Гладков сделал следующую запись в своем



личном дневнике: «24 июня 1974. <...> Умер Сергей Бородин. Он в 20-х годах назывался Амиром Саргиджаном и имел отношение к аресту Мандельштама. Вообще, был подлецом, но скрывал это. Приложил руку к травле Е. Л. Шварца уже во время войны. Я был с ним знаком, когда он возглавлял Сценарную Студию». См.: *Михеев М. Ю. А. К. Гладков о поэтах, современниках и — немного о себе...* (Из дневников и записных книжек). 2-е изд. М.: Издательский дом ЯСК, 2019. С. 213. — *Прим. пер.*

## 227

Пиндарийская ода — жанр поэтического произведения, названный в честь величайшего греческого поэта Пиндара (Πίνδαρος, 522 (518) до н. э. — 448 (438) до н. э.). Пиндар считается основателем жанра оды. Его стихотворные сочинения имели строгую структуру и сопровождались музицированием. Помимо пиндарийских, исторически различают также хорайские и английские оды. — *Прим. пер.*

## 228

Подробный разбор основных версий трактовки «Оды» — см.: *Жучкова А. В. Загадка Мандельштамовской «Оды» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2017. № 47. С. 109–120. — Прим. пер.*

## 229

*Mandelstam N. Hope Against Hope / Transl. by M. Hayward. New York, 1970. P. 203.*

## 230

В оригинальном тексте здесь используются слова «awkward» и «awkwardness», что можно перевести как «неуклюжий» и «неуклюжесть». Очень мандельштамовское по духу слово «неуклюжий» встречается в первом четверостишии его стихотворения «Ламарк» 1931 года, в котором, по словам поэта Дмитрия Воденникова, Мандельштам «легко предсказал собственную судьбу». Это камерное провидческое произведение — развернутая метафора обратного хода эволюции в темные времена. Стихотворение открывается такими строками: «Был старик, застенчивый, как мальчик, / Неуклюжий, робкий патриарх. / Кто за честь природы фехтовальщик? / Ну конечно, пламенный Ламарк». — *Прим. пер.*

## 231

Иосиф Бродский в своем эссе 1977 года «Сын цивилизации», посвященном Осипу Мандельштаму, писал: «Искусство — это не лучшее, а альтернативное существование; не попытка избежать реальности, но, наоборот, попытка оживить ее. Это дух, ищущий плоть, но находящий слова. В случае Мандельштама ими оказались слова русского языка. Для духа, возможно, не существует лучшего пристанища: русский язык с развитой системой флексий». — *Прим. пер.*

## 232

Речь идет об этих строках из «Оды»:  
Художник, помоги тому, кто весь с тобой,  
Кто мыслит, чувствует и строит.  
Не я и не другой — ему народ родной —

Народ-Гомер хвалу утроит.  
Художник, береги и охраняй бойца:  
Лес человечества за ним поет, густея,  
Само грядущее — дружина мудреца  
И слушает его все чаще, все смелее. — *Прим. пер.*

## 233

Б. Л. Пастернак охарактеризовал ранее упомянутую «Эпиграмму на Сталина» не иначе, как «факт самоубийства». Он высказался следующим образом: «То, что Вы мне прочли, не имеет никакого отношения к литературе, поэзии. Это не литературный факт, но факт самоубийства, которого я не одобряю и в котором не хочу принимать участия. Вы мне ничего не читали, я ничего не слышал, и прошу вас не читать их никому другому». См.: *Иванова Н. А. Борис Пастернак. Времена жизни. М.: Время, 2007. — Прим. пер.*

## 234

В стихотворении «Посох», датированном 1914, 1927 годами, О. Э. Мандельштам неразрывно связывает авторскую свободу с «истиной народа», используя образ вверенного ему народом посоха. А сам предстает в роли монаха, совершающего метафорическое путешествие в Рим. Стихотворение несет диалектический подтекст. «Посох мой, моя свобода — / Сердцевина бытия, / Скоро ль истиной народа / Станет истина моя? <...> Снег растает на утесах, / Солнцем истины палим, / Прав народ, вручивший посох / Мне, увидевшему Рим!» — *Прим. пер.*

## 235

В своем трактате «Государство» Платон выделил три сословные категории граждан: философы-правители, воины (стражники), ремесленники и земледельцы. Платоновский «принцип справедливости» при этом предполагал приоритет коллективного начала над частным (индивидуальным). — *Прим. пер.*

## 236

Напомним, что в здании гостиницы «Москва» были устроены разные, асимметрично расположенные оконные проемы, так как Сталин согласовал сразу два варианта проекта и никто не осмелился спросить его во второй раз, какой именно из них он выбрал.

## 237

Здесь имеется в виду концепция «основного сюжета» соцреализма (англ. Socialist Realist master-plot), разработанная профессором славянских языков и литературы Йельского университета, специалистом по советской культуре 1920–1930-х годов Катериной Кларк (Katerina Clark, 1941) в своих исследованиях культуры сталинского периода. См.: *Кларк К. Советский роман. История как ритуал. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2002. — Прим. пер.*

## 238

*Arendt H. The Origins of Totalitarianism (1958). New York: Harcourt, Brace Jovanovich, 1969. P. 466.* Аналогичным образом, в своем эссе «Москва» (1927) Вальтер Беньямин сделал поразительное наблюдение об исчезновении различий между государственной и частной сферами в Советской России. Он заметил, что большевики отменили частную жизнь и закрыли кафе, где процветала

дореволюционная артистическая жизнь. *Benjamin W. Moscow // Reflections*. New York: Schocken Books, 1986. P. 124–136.

239

*Arendt H. Origins of Totalitarianism*. P. 465–466.

240

К сожалению, в советской культуре 1930-х годов существовал о многом говорящий топос: личная беседа со Сталиным, которая силой своей соблазняющей власти воздействовала даже на таких независимых интеллектуалов, как Борис Пастернак и Михаил Булгаков. Близость с террором стала центральной парадигмой русско-советской культуры.

241

В своем программном труде «Истоки тоталитаризма» Ханна Арендт писала: «Если изоляция касается только политической стороны жизни, одиночество затрагивает человеческую жизнь в целом. Тоталитарный режим подобно всем тираниям, определенно не мог бы существовать, не разрушая обычную общественную жизнь, т. е. не губя изоляцией политические способности людей. Однако тоталитарное господство как форма правления ново тем, что оно не удовлетворяется этой изоляцией, а разрушает также и частную жизнь. Оно опирается на одиночество, на опыт тотального отчуждения от мира, опыт, принадлежащий к числу самых глубоких и безысходных переживаний человека». — *Прим. пер.*

242

*Coetzee J. M. Osip Mandelstam and the Stalin Ode // Representations*. 1991. Summer. Vol. 35. P. 72–83.

243

Петр Андреевич Павленко (1899–1951) — советский литературный деятель, писатель и сценарист, журналист, специальный корреспондент, комиссар РККА, советский дипломат и партийный работник. Будучи официально признанным придворным писателем и сценаристом, Павленко стал лауреатом четырех Сталинских премий I степени: в 1941, 1947, 1948, 1950 годах. Петр Павленко — ключевая фигура официальной советской литературы и сценарного дела сталинского периода. — *Прим. пер.*

244

П. А. Павленко писал: «Я всегда считал, читая старые стихи Мандельштама, что он не поэт, а версификатор, холодный, головной составитель рифмованных произведений. От этого чувства не могу отделаться и теперь, читая его последние стихи. Они в большинстве своем холодны, мертвы, в них нет даже того самого главного, что, на мой взгляд, делает поэзию — нет темперамента, нет веры в свою страну <...> Есть хорошие строки в „Стихах о Сталине“, стихотворении, проникнутом большим чувством, что выделяет его из остальных. В целом же это стихотворение хуже своих отдельных строф. В нем много косноязычия, что неуместно в теме о Сталине. <...> Советские ли это стихи? Да, конечно. Но только в „Стихах о Сталине“ мы это чувствуем без обвиняков <...> Если бы передо мною был поставлен вопрос — следует ли печатать эти стихи, я ответил бы — нет, не следует». По воспоминаниям Н. Я. Мандельштам,



П. А. Павленко, спрятавшись в шкафу, присутствовал на ночном допросе Мандельштама во время его первого ареста в 1934 году. — *Прим. пер.*

## 245

В оригинальном тексте присутствует опечатка. В качестве генерального секретаря Союза писателей назван Николай Ежов. Очевидно, что речь на самом деле идет о Владимире Ставском, занимавшем тогда эту должность. Что касается тогдашнего наркома внутренних дел СССР Ежова, то он был адресатом доноса Ставского на Мандельштама. 16 марта 1938 года Владимир Ставский направил официальное письмо наркому, где напрямую просил Николая Ежова «решить <...> вопрос об Осипе Мандельштаме». Ставский писал: «Вопрос не только и не столько в нем, авторе похабных клеветнических стихов о руководстве партии и всего советского народа. Вопрос — об отношении к Мандельштаму группы видных советских писателей. И я обращаюсь к Вам, Николай Иванович, с просьбой помочь. За последнее время О. Мандельштам написал ряд стихотворений. Но особой ценности они не представляют — по общему мнению товарищей, которых я просил ознакомиться с ними (в частности, тов. Павленко, отзыв которого прилагаю при сем). Еще раз прошу Вас помочь решить этот вопрос об Осипе Мандельштаме. С коммунистическим приветом». — *Прим. пер.*

## 246

Телефонный разговор между Пастернаком и Сталиным состоялся в 1934 году, после первого ареста Мандельштама и после обращения Пастернака к Бухарину, который тогда был реактором газеты «Известия», с просьбой принять участие в судьбе Осипа Эмильевича. В различных исследованиях существует множество версий и трактовок этого эпизода. Бенедикт Сарнов в своих трудах рассматривает и анализирует 12 версий. См.: *Сарнов Б. М. Сталин и писатели. Книга первая. М.: Эксмо, 2008. — Прим. пер.*

## 247

Точных данных о количестве заключенных, прошедших различные лагеря, тюрьмы, колонии, закрытые учреждения, особые проектные и конструкторские бюро, тресты и т. д. и т. п. в системе ГУЛАГа, на сегодняшний день нет. В различных исследованиях указываются числа, отличающиеся друг от друга на миллионы и даже на десятки миллионов человек. — *Прим. пер.*

## 248

Отбывавший наказание в лагере вместе с Осипом Эмильевичем Мандельштамом биолог и историк Василий Лаврентьевич Меркулов (1908–1980) вспоминал: «Когда Мандельштам бывал в хорошем настроении, он читал нам сонеты Петрарки, сначала по-итальянски, потом — переводы Державина, Бальмонта, Брюсова и свои. Он не переводил „любовных“ сонетов Петрарки. Его не интересовали философские. Иногда он читал Бодлера, Верлена по-французски». См.: *Осип Мандельштам и его солагерники / П. М. Нерлер; науч. ред. О. Лекманов. М.: АСТ, 2015 (Ангедония. Проект Данишевского). — Прим. пер.*

## 249

*Mandelshtam N. Hope Against Hope. P. 200.*

## 250

*Nabokov V. Speak, Memory. New York: Vintage, 1978.*

## 251

*Mandelstam O. 50 Poems. P. 90.* Я немного изменила перевод, чтобы приблизить его к оригиналу Мандельштама.

## 252

В своем эссе «Четвертая проза», написанном в 1929 году, Мандельштам с волнением, злостью, горестью и разочарованием писал о своем бесконечно увеличивающемся разрыве с советскими писателями: «Все произведения мировой литературы я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые — это мразь, вторые — ворованный воздух. Писателям, которые пишут заранее разрешенные вещи, я хочу плевать в лицо, хочу бить их палкой по голове и всех посадить за стол в Доме Герцена, поставив перед каждым стакан полицейского чаю... Этим писателям я запретил бы вступать в брак и иметь детей. Как могут они иметь детей — ведь дети должны за нас продолжать, за нас главнейшее досказать — в то время как их отцы запроданы рябому черту на три поколения вперед». — *Прим. пер.*

## 253

В оригинальном тексте здесь используется словосочетание «gain in translation», относящееся к такой конструкции, как «loss and gain in translation» — т. е. то, что утрачивается («lost in translation») и приобретается («gain in translation») в процессе перевода на другой язык. Для автора здесь принципиально важно подчеркнуть, что языки зачастую не обладают однозначным («one-to-one») соответствием слов, понятий и идей. Выявлением и исследованием этих особенностей занимаются ученые, работающие в таких направлениях, как сравнительно-историческое языкознание, лингвистическая компаративистика и т. д. В экономике также существует такое понятие, как «translation gain», а именно: финансовый выигрыш при переводе сумм из одной валюты в другую в ходе осуществления денежных операций с различными национальными валютами и платежными системами. — *Прим. пер.*

## 254

*Бахтин М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 25. Английский перевод выполнен Кэрил Эмерсон и Гэри Солом Морсоном в кн. Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics. Stanford: Stanford University Press, 1990. P. 51. В своей работе, посвященной творчеству Бахтина, Эмерсон и Морсон пишут о потенциальных возможностях неразрешимых культурных дебатов: «Ибо любая культура обладает смыслами, о которых она сама не подозревает, которые она сама еще не воплотила; они существуют как потенциальные возможности <...> процесс диалога сам по себе способен породить новые потенциальные возможности, реализуемые только посредством будущей деятельности и диалога» (с. 55).

## 255

Граф де Токвиль (Алексис-Шарль-Анри Клерель, Alexis-Charles-Henri Clérel, comte de Tocqueville, 1805–1859) — французский политический и государственный деятель, теоретик политической науки, автор широко известного двухтомника «Демократия в Америке» (1835, 1840). Занимал пост министра иностранных дел Франции, состоял в Комитете Рю де Пуатье (Comité

de la rue de Poitiers), также известном как Партия порядка (Parti de l'Ordre). Алексис де Токвиль принимал участие в разработке Конституции страны, а также был президентом Академии моральных и политических наук. — *Прим. пер.*

## 256

*Tocqueville A., de. Democracy in America. New York: Alfred Knopf, 1994. P. 434.* Книга «Демократия в Америке» была переведена на русский язык в 1861 году в Киеве. См.: *Starr S. F. Decentralization and Self-Government in Russia, 1830–1870. Princeton: Princeton University Press, 1972. P. 71–90.*

## 257

Речь идет о знаменитом афоризме Владимира Набокова «Истина — одно из немногих русских слов, которое ни с чем не рифмуется». — *Прим. пер.*

## 258

Ф. М. Достоевский в своем произведении «Записки из Мертвого дома» писал: «Замечу здесь мимоходом, что вследствие мечтательности и долгой отвычки свобода казалась у нас в остроге как-то свободнее настоящей свободы, то есть той, которая есть в самом деле, в действительности. Арестанты преувеличивали понятие о действительной свободе, и это так естественно, так свойственно всякому арестанту. Какой-нибудь оборванный офицерский денщик считался у нас чуть не королем, чуть не идеалом свободного человека сравнительно с арестантами, оттого что он ходил небритый, без кандалов и без конвоя». — *Прим. пер.*

## 259

Более пристальное лингвистическое исследование позволяет выявить, что слова *свобода* и *воля* обладают поразительным этимологическим сходством. Согласно «Этимологическому словарю» Фасмера, *свобода* является производным от *слобода* — это слово первоначально обозначало город/район, служивший прибежищем для беглых крепостных. В этом свете это весьма напоминает историю западной концепции свободы. В более поздней национально ориентированной версии этимологии, которую поддерживает ряд современных русских философов, слово «свобода» восходит к санскритским и индоевропейским корням и определяется как «наша» (т. е. русская) община, в отличие от западного полиса, соответствующего «либеральным» ценностям. *Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. М.: Прогресс, 1971. Т. 3. С. 582–583* (в оригинале «*Russisches etymologisches Wörterbuch*». Heidelberg, 1950–1958). Слово «воля» имеет отношение к общим индоевропейским корням *will* (английский) и *volonté* (французский) и относится как к чувству радостного, восторженного и трансгрессивного освобождения, так и к особой политической практике предоставления свободы крепостным в Российской империи (*Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 1. С. 347–348*). Русские пословицы — источник пронизательно реалистичного и окончательно неромантического голоса русского народа — ничего не сообщают о свободе, но красноречиво относятся к свободе воли, которая приносит горькую судьбу («вольная воля, горькая доля»). Пословицы см.: *Пословицы и поговорки Русского народа. М.: Сиута, 1996.*

## 260



Георгий Петрович Федотов (1886–1951) — русский философ, теолог, религиозный православный мыслитель и теоретик, автор множества трудов по религиозной философии. Федотов — автор знаменитой программной статьи «Рождение свободы». Значительную часть жизни провел за границей в эмиграции. Г. П. Федотов в 1925 году эмигрировал из Советской России во Францию, а позднее — в 1939 году переехал в США. Многие его произведения публиковались на английском языке, например такие книги, как «Treasury of Russian Spirituality» (1948), «Dreams and Regrets: Selections from the Russian Mystics» (1973) и т. д. Значительная часть произведений была опубликована на русском языке спустя много лет после смерти философа. — *Прим. пер.*

261

Джон Стюарт Милль (John Stuart Mill, 1806–1873) — британский мыслитель, философ-позитивист, политический деятель, социолог и экономист. Милль внес значительный вклад в развитие либеральной идеологии, основанной на расширении приоритета индивидуальных свобод гражданина в государстве. Отстаивал идеи равноправия женщин. Д. С. Милль был приверженцем философии утилитаризма, агностиком и скептиком. Автор фундаментальных трудов по политической экономии, логике, философии утилитаризма. — *Прим. пер.*

262

Речь, очевидно, идет об афоризме Г. П. Федотова: «Свобода личная немыслима без уважения к чужой свободе». — *Прим. пер.*

263

Федотов Г. Россия и свобода: Сборник статей. New York: Chalidze, 1981. С. 174.

264

Федотов Г. Россия и свобода: Сборник статей. С. 183. В других своих работах Федотов также рассматривает русское религиозное мышление и аспекты духовной свободы. Историческое исследование русской концепции свободы неизбежно должно подвергнуть разбору культурную мифологию, правовые/политические/исторические документы и реальную социальную практику.

265

Федотов Г. Россия и свобода: Сборник статей. С. 174.

266

Вероятно, автор здесь подразумевает ту часть русской истории, события которой охватывают период с конца XVII столетия и до Новейшего времени. — *Прим. пер.*

267

Более того, по словам Федотова, в России было куда больше свободы при монгольском иге, чем в период последующего господства Московии, которое скрепило централизацию русских земель в эпоху царствования Ивана Грозного.

268

«В Московии моральная сила, как и эстетика, является в аспекте тяжести. Тяжесть сама по себе нейтральна — и эстетически, и этически. Тяжел Толстой, легок Пушкин. Киев был легок, тяжела Москва. Но в ней моральная тяжесть принимает черты антихристианские: беспощадности к падшим и раздавленным, жестокости к ослабевшим и провинившимся. „Москва слезам не верит“.

В XVII веке неверных жен зарывают в землю, фальшивомонетчикам заливают горло свинцом. В ту пору и на Западе уголовное право достигло пределов бесчеловечности. Но там это было обусловлено антихристианским духом Возрождения; на Руси — бесчеловечием византийско-осифлянского идеала». — *Прим. пер.*

## 269

В оригинальном тексте здесь используется термин «liberationism» — либерационизм. Это понятие, как правило, ассоциируется с так называемой «теологией освобождения» — направлением в христианской (преимущественно Римско-католической) мысли, связанным с маргинальным прочтением и интерпретацией текста Священного Писания. Данное направление ассоциируется прежде всего со странами Латинской Америки.

См.: *Крылов П. В.* Симфония по-латиноамерикански: Религия и политика в теологии освобождения // Религия. Церковь. Общество: Исследования и публикации по теологии и религии / Под ред. А. Ю. Прилуцкого. СПб., 2013. Вып. 2. С. 115–136. — *Прим. пер.*

## 270

Самосбывающееся пророчество — разновидность так называемой «иронии судьбы»: пророчество, которое сбылось именно по той причине, что его фигуранты либо активно желали и способствовали его исполнению, либо, напротив, всячески стремились избежать реализации пророческого сценария. Нередко самосбывающееся пророчество встречается в традиционной мифологии (классический пример — история Царя Эдипа), а также в современной литературе — в качестве художественного тропа. — *Прим. пер.*

## 271

Здесь великая литература процветала в условиях деспотизма, вопреки замечанию почитателя трудов Токвиля — Джона Стюарта Милля, — что лишь демократия рождает гениев.

## 272

Исайя Берлин (Sir Isaiah Berlin OM, Jesaja Berlins, 1909–1997) — британский философ, дипломат, преподаватель, историк литературы, писатель и общественный деятель. Родился в Риге в семье, относящейся к хасидской династии Шнеерсонов. Детство его прошло в Латвии и Петрограде, в 1920 году семья эмигрировала в Великобританию. Значительная часть жизни Берлина связана с работой и преподаванием в Оксфорде, где он получил образование, впоследствии стал членом Совета Колледжа Всех Душ (1932), почетным профессором теории социально-политических наук (1957), а в 1966 году — был назначен первым президентом вновь образованного колледжа Вольфсона. Удостоен титула рыцаря-бакалавра в 1957 году. Президент Британской академии (1974–1978). Берлин занимался исследованием творческого наследия русских писателей и мыслителей, обращался к наследию Толстого, Достоевского,

Герцена и других классиков. Сэр Исая Берлин — один из выдающихся мировых деятелей либеральной мысли. — *Прим. пер.*

## 273

Абрам Петрович Ганнибал (Ибрагим Ганнибал, 1696–1781) — сын чернокожего африканского князя, попавший в турецкий плен в 1703 году. Был взят из плена русским послом (или выкуплен Петром I, по другой версии) и крещен в Москве в 1704 году. Обучался и жил находясь постоянно при Петре. Позднее — ординарец и секретарь царя. Участвовал в военных кампаниях, в том числе во французской армии. Получил военно-инженерное образование. После смерти Петра оказался в сложном положении и в определенный период отбывал ссылку на севере. Вновь возвысился и был восстановлен на службе при Елизавете. После 1740 года сделал грандиозную карьеру в армии: дослужился до главного военного инженера армии и генерал-аншефа. Сын Абрама от второго брака — Осип Абрамович Ганнибал — стал впоследствии дедом Александра Сергеевича Пушкина. — *Прим. пер.*

## 274

Либертин — приверженец либертинизма (от лат. *libertinus* — вольноотпущенник) — сторонник гедонистической, неконвенциональной морали, человек свободных нравов. Данное понятие использовалось преимущественно в XVII–XVIII столетиях и нередко несло коннотацию, отсылающую к откровенному распутству и разврату. — *Прим. пер.*

## 275

Пушкин был убит в поединке с французским бароном Джорджем д'Антесом, который, предположительно, ухаживал за женой поэта.

## 276

*Pushkin A. From Pindemonte // Pushkin Threefold; Narrative, Lyric, Polemic, and Ribald Verse / Transl. by W. Arndt. New York: Dutton, 1972. С. 256–257.* Я немного изменила перевод, чтобы сделать его ближе к оригиналу.

## 277

Стихотворение «Из Пиндемонти» входит в знаменитый «Каменноостровский цикл» или цикл последних стихов А. С. Пушкина, включавший, по-видимому, не менее шести произведений. Пушкин пометил сочинения цикла римскими цифрами: II — «Отцы пустыnnики и жены непорочны». III — «Подражание италиянскому», IV — «Мирская власть», VI — «Из Пиндемонти», стихотворения I и V не обнаружены. Шестое по счету стихотворение «Из Пиндемонти» написано летом 1836 года в Санкт-Петербурге на Каменном острове. Как и все стихотворения «Каменноостровского цикла», оно было опубликовано только после смерти поэта — в 1855 году. Ранее стихи не могли быть изданы — по соображением цензурного запрета. — *Прим. пер.*

## 278

Первоначальный вариант стихотворения содержал явные отсылки к Французской революции: «При звучных именах Равенства и Свободы, Как будто опьянев, беснуются народы, Но мало я ценю зазорные права» (глагол *бесноваться* отсылает к теме одержимости бесами или мании). Я цитирую текст по кн.: *Пушкин А. С. Полное собрание сочинений.*



М.: Академия наук СССР, 1937–1959. Т. 3. С. 1029. Дополнительные ссылки на данное издание будут даны в сокращенной форме, с римскими цифрами, обозначающими номер тома, и арабскими цифрами, номер страницы. Полемиические исследования по тематике трактовки Французской революции и философии Просвещения в поэзии Пушкина см.: *Эткинд Е.* Божий глагол: Пушкин, прочитанный в России и во Франции. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 347–420. См. также: *Вольперт Л. И.* Пушкин в роли Пушкина. М.: Языки русской культуры, 1998.

## 279

Если в первой части стихотворения Пушкин использует риторику убеждения и обращается к предполагаемым читателям в форме второго лица множественного числа (*видите*), которое затем становится множественным числом от первого лица (*не все ли нам равно*), то вторая часть начинается с акцентированного «никто» и служит декларацией поэтической вседозволенности собственного Я (*себе лишь самому*), выходящей за рамки условностей лирического повествования от первого лица.

## 280

Лучшая свобода здесь определяется как «иная». В русском языке есть два слова, часто применяющиеся для обозначения чего-либо «несхожего» (*другой* и *иной*), так же как и два слова, обозначающие «истину». Во времена Пушкина эти два слова считались синонимами, но все же обладающими некоторыми семантическими различиями. Другой — термин, применяемый при переводе западных философских текстов, а также слово, которое предпочитает использовать Михаил Бахтин, — имеет отношение к слову «друг», «товарищ» и изначально маркировало некоторую форму близости по отношению к другому человеку, либо пространственное приближение, либо темпоральную последовательность. Таким образом, словом *другой* может означать «следующий» или «второй», а также это может быть кто-либо скорее близкий, нежели отличающийся от тебя. В русской философской мысли (за исключением Бахтина, разумеется) концепция «свободы другого» (Д. С. Милль), где «другой» — это отдельная независимая самостоятельная личность, практически не рассматривается. Пушкин использует слово, несущее более выраженную коннотацию различия и даже чуждости. В «Словаре языка Пушкина» слова «иной» и «другой» указаны как синонимы (Словарь языка Пушкина под ред. В. В. Виноградова, 2-е изд. М.: Азбуковник, 2000; *другой* — см. 1: 735–739, *иной* — см. 2: 244–245). Впрочем, в словаре Даля перечислены различные варианты применения этих слов и различающиеся коннотации; см.: *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка, 7-е изд. М.: Русский язык, 1978–1980; *другой* — см. 1: 1232; *иной* — см. 2: 103.

## 281

Перипатетики — от греч. *περί-πατέω* — «гулять», «ходить по кругу», «фланировать». Перипатетизм — направление, которое связывают прежде всего с философской школой учеников и последователей Аристотеля, основанной в 335–334 годах до н. э. Другое название школы — Ликей от др.-греч. *Λύκειον* или «Лицей». А. С. Пушкин воспитывался в Лицее в Царском Селе с 1811 по 1817 год. В настоящее время в здании Лицея работает мемориальный музей «Музей-лицей А. С. Пушкина в Царском Селе». Праздной, веселой и вольной жизни в Царском Селе посвящены ранние стихи Пушкина о лицейской дружбе.

Например, такие стихотворения, как «Моему Аристарху», «19 октября (Роняет лес багряный свой убор...)» и др. — *Прим. пер.*

## 282

Александр Жолковский исследовал роль инфинитивных конструкций в русской поэзии. См.: *Жолковский А.* Счастье и права *sub specie infinitivi* («Из Пиндемонти» Пушкина) // Пушкин и его современники. 2005. Vol. 4. № 43. С. 451–473. Я благодарна Александру Жолковскому за комментарии к моей лекции в Южно-Калифорнийском университете, прочитанной в апреле 2003 года.

## 283

*Sub specie aeternitatis* — лат., «с точки зрения вечности» — крылатое выражение, приписываемое голландскому философу Бенедикту (Баруху) Спинозе (1632–1677). — *Прим. пер.*

## 284

Исследования, в которых стихотворение рассматривается в рамках его литературного контекста, — см.: *Тоддес Е. А.* К вопросу о каменноостровском цикле // Проблемы пушкиноведения: Сборник научных трудов. Рига: Латвийский гос. университет им. П. Стучки, 1983; также *Davydov S.* *Pushkin's Easter Triptych* // *Pushkin Today* / Ed. by D. Bethea. Bloomington: Indiana University Press, 1993. По тематике взаимоотношений между Пушкиным и Альфредом де Мюссе — см.: *Томашевский Б.* Пушкин и Франция. Л.: Советский писатель, 1960. Олег Проскурин анализирует произведение, делая акцент на его интертекстуальной связи со стихотворением Баратынского «Гамлет» (*Проскурин О.* Поэзия Пушкина или подвижный палимпсест. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 262–275). Моя интерпретация «иной свободы» Пушкина ближе к версиям Давыдова и Тоддес. На мой взгляд, попытки проследить преемственность между христианскими тревогами в пушкинских стихотворениях «Из Пиндемонти» и «Полководец» действительно наводят на размышления, но в некоторой степени носят вынужденный характер. Толкование эстетических поисков Пушкина в христианском ключе, как представляется, больше соответствует духу интерпретаций пушкиноведения конца 1990-х годов — и не дает надлежащего представления о противоречиях в этом стихотворении.

## 285

Речь идет о стихотворении, датированном апрелем — маем 1821 года, — «Эллеферия» или «Эллеферия, пред тобой...», — «крайне сложный черновик» которого, как указывает С. А. Фомичев, содержится «на л. 34 Первой кишиневской тетради». Стихотворение было впервые опубликовано в 1884 году. Указанная рифма представлена в заключительном четверостишии:

На юге, в мирной темноте,

Живи со мной, Эллеферия,

Твоей [манящей] (нрзб) [слепя(щей)] красоте

Вредна холодная Россия.

См.: *Фомичев С. А.* Уточненные пушкинские тексты из материалов нового академического Полного собрания сочинений А. С. Пушкина // Русская литература. Историко-литературный журнал. 1996. № 4. С. 122–132. — *Прим. пер.*

*Пушкин А. С.* «Эллеферия, пред тобой...» (1821) // Полное собрание сочинений. Т. 2. С. 176. Поскольку царь не позволял Пушкину путешествовать на Запад, он отправился на восток и юг в поисках свободы, — на границу с Азией — к цыганам Молдавии, к калмыкам и казакам Урала, к черкесам и грузинам Кавказа. В своем произведении «Путешествие в Арзрум» (1829) Пушкин описывает, как посещает турецкого пашу, который встречает его словно «властелина земли»: «Поэт брат дервишу. Он не имеет ни отечества, ни благ земных; и между тем как мы, бедные, заботимся о славе, о власти, о сокровищах, он стоит наравне с властелинами земли и ему поклоняются». *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений. Т. 8. С. 475. Судя по всему, образ свободного стихотворца у Пушкина предвосхищает дискурс «иной свободы». На Западе поэт подобного статуса уже не имел, но он все еще продолжал сохраняться к востоку от границы России.

Концепция влияния книги Токвиля на стихотворение «Из Пиндемонти» нередко подвергается обоснованным сомнениям. В частности, говоря о «гипотезе Эткинда», И. О. Дементьев указывает, что она «была отвергнута большинством исследователей». И. О. Дементьев пишет: «Не меньше поводов для ошибок предоставляет область выявления взаимосвязей Токвиля и классиков русской общественной мысли. Соблазн сблизить взгляды Пушкина и Токвиля нередко побуждал исследователей переоценивать степень влияния французского исследователя американской демократии на русского поэта. Так, например, известный филолог Е. Г. Эткинд искал в „Демократии в Америке“ Токвиля источник мотивов знаменитого пушкинского стихотворения „Из Пиндемонти“ (1836). Гипотеза Е. Г. Эткинда была отвергнута большинством исследователей. В частности, А. Долинин подчеркнул маловероятность влияния книги Токвиля на „Из Пиндемонти“: книга была куплена Пушкиным 2 июля 1836 г., а белой автограф стихотворения датирован 5 июля (или даже июня), однако „к 5 июля он едва ли мог успеть прочесть двухтомный труд Токвиля“».

См.: *Дементьев И. О.* «Дожил до реставрации Луи Филиппа»: характерные особенности современной российской литературы о Токвиле // Ретроспектива: всемирная история глазами молодых исследователей. 2012. № 7. С. 111–120. — *Прим. пер.*

Александр Пушкин к П. Я. Чаадаеву, письмо от 19 января 1836 года // Письма последних лет: 1834–1837 / Под ред. Н. В. Измайлова. Л.: Наука, 1969. См. также: *Эйдельман Н.* Пушкин и Чаадаев (последнее письмо) // Россия/Russia. 1988. № 6. С. 3–23, цитата 12. Примерно в то же время Чаадаев писал своему приятелю, что Токвиль украл его идеи: «У Токвиля есть глубокая мысль, которую он украл у меня, а именно, что точка отправления народов определяет их судьбы». *Чаадаев П. Я.* Сочинения / С коммент. Веры Проскуриной. М.: Правда, 1989. С. 388. Пушкинист Александр Долинин дает нам возможность ознакомиться с проницательным разбором одного из возможных источников пушкинского стихотворения «Из Пиндемонти»: поэтического произведения Роберта Саути «Надпись для памятника в Оулд Саруме». *Долинин А.* Об одном источнике стихотворения Пушкина «Из Пиндемонти» // Лотмановский сборник. № 1. С. 3. М.: ОГИ, 2004. С. 252–260.



«С изумлением увидели демократию в ее отвратительном цинизме, в ее жестоких предрассудках, в ее нестерпимом тиранстве <...>». В конце этого эссе, рассказав о приключениях Джона Теннера, Пушкин размышляет о проницаемых границах между цивилизацией и варварством и высмеивает своего идеального «янки» Джона Теннера, который живет в рабовладельческом обществе и кто может вступить в ряды прогибиционистов. (В использовании Пушкина, «янки» является синонимом «американца» и не обозначает жителя Севера США.) Пушкин, кажется, предполагает, что демократия в самой Америке является формой маскировки варварства под цивилизацию. Это, конечно, общий топос самокритики раннего Просвещения, известный во французской философской традиции — в диапазоне от Дидро до маркиза де Сада.

## 290

Это вполне в духе традиций буколической поэзии XVIII столетия (Пиндемонте также принадлежал к числу не самых известных ее представителей), сочинений стоицизма, немецкой и французской поэзии романтизма — от Шиллера до Альфонса де Ламартина. В книге Шиллера «Письма об эстетическом воспитании человека» предложена модель свободы как игры и практики посредничества между политической, художественной и общественной сферами жизни. Я усматриваю ряд имплицитных совпадений между данной концепцией и тем видением, которое предлагал Пушкин.

## 291

Ср.: «Делай что должно, и будь что будет» — фраза, как принято считать, принадлежащая императору Марку Аврелию («Fais ce que dois, advienne, que pourra»). — *Прим. пер.*

## 292

Пушкин страдал от цензуры, но также был вдохновлен ею; в двух своих «Посланиях к цензору» (первое написано в поэтической форме, как и стихотворение «Из Пиндемонти») он подтверждает, что не является принципиальным противником цензуры: «То, что нужно в Лондоне, слишком рано для Москвы», прямо ссылаясь на политические права. *Пушкин А. С. Послание цензору (1822) // Полное собрание сочинений. Т. 2. С. 237.*

## 293

Собственная статья А. С. Пушкина 1936 года, посвященная Радищеву, долгое время не публиковалась именно по соображениям цензуры. «В 1836 г. статья „Александр Радищев“ побывала в руках многих цензоров, начиная с Александра Лукича Крылова и кончая самим С. С. Уваровым. Последний признавал статью „недурной“ и полагал, что, „с некоторыми изменениями“, ее можно было бы даже пропустить, но решил задержать потому, что находил „неудобным и совершенно излишним возобновлять память о писателе и о книге совершенно забытых и достойных забвения“. Запрещение это было повторено Уваровым в 1840 г., когда печаталось посмертное издание Пушкина. В 1857 г., когда Анненков представил в цензуру VII, дополнительный том Пушкина, пришлось высказаться И. А. Гончарову, исполнявшему тогда должность цензора. Гончаров (в донесении от 6 апреля 1857 г.) посмотрел на статью „Александр Радищев“, как

на „любопытный исторический эскиз“, как на „полный очерк известного вольнодумца времен Екатерины II“, не имеющий „никакого отношения к нашей современности“ и могущий „разве только послужить материалом будущему историку нравов той эпохи“». См.: *Сакулин П. Н.* Пушкин. Историко-литературные эскизы. М.: Альциона, 1920. С. 6–7. — *Прим. пер.*

## 294

*Пушкин А. С.* Путешествие из Москвы в Петербург // Полное собрание сочинений. Т. 11. С. 238. Ранее в этом отрывке Пушкин формулирует свое представление о писателях как о «аристократии пишущих талантов» (11: 236) — более влиятельной, чем аристократия, чья сила зависит от богатства или происхождения.

## 295

Нередко в критических дискуссиях об истории подобные умозаключения обосновываются так называемым «принципом историзма», т. е. принципом рассмотрения вещей, событий, явлений и т. д. в их становлении и развитии, в органической связи с порождающими их условиями и неотъемлемыми особенностями исторического контекста соответствующей эпохи. Грань между так называемым «оправданием» исторических событий и применением «принципа историзма» может быть весьма тонкой. Подобное нередко приводит к откровенным историческим спекуляциям, конспирологическим теориям и подтасовке фактов. — *Прим. пер.*

## 296

Жозеф-Мари, граф де Местр (Le comte Joseph de Maistre, 1753–1821) — подданный Сардинии философ, политик и дипломат, писатель и теолог. Влиятельный и последовательный идеолог консерватизма. Де Местр был масоном и мартинистом, дослужился до чина магистрата Турина и министра в правительстве Сардинского королевства. Граф де Местр служил посланником Сардинии в России в 1803–1817 годах. В Петербурге были написаны и впервые опубликованы два его программных труда: «Опыты о принципе порождения политических учреждений и других человеческих установлений» («Essai sur le principe générateur des constitutions politiques et des autres institutions humaines», 1810) и «О сроках божественной справедливости» («Des délais de la justice divine», 1815). Писал и публиковался преимущественно на французском языке. — *Прим. пер.*

## 297

Молодой Пушкин выступил с критикой крепостного права в своем стихотворении «Деревня» 1819 года, которое тем не менее не стало причиной ухудшения его взаимоотношений с императором, — поэт же весьма откровенно высказался о месте крепостничества в русской истории. Тем не менее к 1830-м годам его взгляды переменились и стали больше похожими на идеи консервативного историка Карамзина, нежели на умозаключения Радищева. В поместьях, которые поэт унаследовал от отца, практиковался более «прогрессивный» оброк — вместо значительно более жестокой формы крепостного права, — барщины. Я благодарна профессору Уильяму Миллсу Тодду III за его соображения по данному вопросу.

## 298

Альфред де Мюссе (Alfred de Musset, 1810–1857) — французский писатель, поэт, драматург и прозаик, выдающийся представитель романтизма. Среди его наиболее знаменитых публикаций такие, как сборник «Спектакль в кресле», 1832; поэма «Ролла» («Rolla», 1833); книга «Исповедь сына века» («Confession d' un enfant du siècle», 1836) и др. А. С. Пушкин очень высоко отзывался о творчестве французского стихотворца: «<...> в повести „Mardoche“ Musset первый из французских поэтов умел схватить тон Байрона в его шуточных произведениях, что вовсе не шутка». См.: «Об Альфреде Мюссе» в публ. *Пушкин А. С. Собр. соч.*: В 10 т. Т. 6. Статьи и заметки 1824–1836. Незавершенное — А. С. Пушкин. Собрание сочинений в 10 томах. М.: ГИХЛ, 1959–1962. — *Прим. пер.*

## 299

Жан Шарль Леонар Симонд де Сисмонди (Jean-Charles-Léonard Simonde de Sismondi, 1773–1842) — швейцарский экономист, историк, писатель, один из основоположников политэкономии. Автор множества научных трудов по экономике, истории Европы, литературе и искусству. В данном случае речь идет о широко известном программном труде Сисмонди «О литературе Южной Европы» («De la littérature du Midi de l'Europe», 1813–1829). См.: Пушкинская энциклопедия. Произведения. Вып. 2. Е–К. СПб.: Нестор-История, 2012 С. 228. — *Прим. пер.*

## 300

*Sismondi J. C. L., de. Historical View of the Literature of the South of Europe / Transl. by Th. Roscoe. London: Henry G. Bohn, 1853. Т. 2. Р. 70.*

## 301

Стихотворение цитируется на итальянском языке в публ. *Sismondi J. C. L., de. Historical View of the Literature of the South of Europe. Р. 71.* См. также: *Pindemonte I. Le prose e poesie Campestri del Cavaliere Pindemonte. Verona: Mainardi, 1817.*

## 302

Антонио Грамши (Antonio Gramsci, 1891–1937) — итальянский философ, культуролог и историк левого толка, коммунист и социалист, один из основателей Итальянской коммунистической партии (ИКП). В 1920-х годах руководил ИКП, арестован и заключен в тюрьму в 1926 году за революционную деятельность. В 1937 году он был освобожден из заключения досрочно. Через несколько дней после освобождения скончался. Грамши был последовательным марксистом и сторонником ленинской идеологии. В заключении составил ряд программных трудов, таких как «Тюремные тетради» (1929–1937), «Письма из тюрьмы» (около 500, впервые опубликованы в 1947 году) и т. д. — *Прим. пер.*

## 303

Я благодарна профессору Лино Пертиле за его замечания о Пиндемонте и Антонио Грамши, сделанные в ходе его доклада на круглом столе «Литература и фашизм» в Центре европейских исследований Минды де Гинцбург в Гарвардском университете 3 марта 2005 года.

## 304



«Отсылка к Пиндемонте в заглавии стихотворения „Не дорого ценю я громкие права...“ (III, 420), как известно, является мистификацией. Именем веронского поэта Пушкин воспользовался, вероятно, как „прикрытием для отвлечения цензурных подозрений от своего стихотворения, которое он, очевидно, готовил к печати (оно известно по двум рукописям)“. Первоначально стихотворение было озаглавлено: „Из Alfred Musset“ (III, 1032). М. Н. Розанов полагал, что существуют реальные основания для обоих подзаголовков, и видел в одной из „Sermoni“ Ипполито Пиндемонте, „Политические мнения“, и в стихотворении Мюссе „Посвящение Альфреду Т.“ источники этого пушкинского шедевра. Сходство этих произведений со стихотворением „Не дорого ценю я громкие права...“ ограничивается, однако, „общими для поэзии эпохи романтизма мотивами свободолюбия, освобождения личности от гнета общественных условий; но о зависимости Пушкина от Мюссе или Пиндемонте не может быть и речи“. Впрочем, отмеченные параллели показывают, что Пушкин не случайно выбрал эти два имени, а сослался на поэтов, у которых действительно есть близкие ему мотивы». См.: *Кибальник С. А. О стихотворении «Из Пиндемонта»: (Пушкин и Гораций) // Временник Пушкинской комиссии, 1979 / АН СССР. ОЛЯ. Пушкин. комис. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1982. С. 147–156. — Прим. пер.*

### 305

Майкл Холквист (Michael Holquist, 1935–2016) — американский литературовед, славист, специалист по русской литературе и сравнительному литературоведению, профессор Йельского университета. Холквист — один из ведущих исследователей творчества Ф. М. Достоевского и трудов Михаила Бахтина. Занимался переводами исследований Бахтина на английский язык и был редактором его англоязычных изданий. — *Прим. пер.*

### 306

Луис де Леон (Fray Luis de León, 1528–1591) — испанский теолог, поэт, религиозный философ, мистик и переводчик священных текстов. Родился в иудейской семье, впоследствии принял христианство, а в 1544 году присоединился к ордену августинцев. Служил преподавателем Саламанкского университета. В 1572–1576 годах пребывал в заключении — после того как его признали виновным в переводе на простецкий язык и еретическом толковании Библии. Память о переводческой деятельности Леона сохраняется в том числе в формате Премии за лучший перевод, с 1956 года носящей его имя. — *Прим. пер.*

### 307

*Holquist M. Corrupt Originals: The Paradox of Censorship // PMLA. 1994. Vol. 109. No. 1. P. 14–25.*

### 308

Здесь имеется в виду известная реплика Полония: «Though this be madness, yet there is method in 't» («Хоть это и безумие, но в нем есть последовательность» (в пер. М. Лозинского). — *Прим. пер.*

### 309

См. так называемый «толковательный метод» австрийского психоаналитика Отто Ранка (Otto Rank (Rosenfeld), 1884–1939) — анализ мифологии, литературы,

искусства с точки зрения глубинного бессознательного содержания коллективного опыта. — *Прим. пер.*

## 310

В оригинальном тексте здесь применено словосочетание «early modern experience». Автор, как представляется, отсылает здесь читателя к раннему периоду эпохи модерна, известному в исторической науке как «Новое время» («Новая история») — хронологический отрезок эпохи модерна, следующий непосредственно за Средневековьем и условно охватывающий события с XVI века (открытие Колумбом Америки) до первых десятилетий XX века (начало Первой мировой войны). — *Прим. пер.*

## 311

В данном случае имеется в виду так называемая «гамартия» или «трагический изъян» — от др.-греч. ἁμαρτία, букв. «ошибка», «изъян» — понятие из «Поэтики» Аристотеля, трагический изъян характера главного персонажа произведения. — *Прим. пер.*

## 312

Точнее, Дания — «наихудшая из тюрем». См. диалог Розенкранца и Гамлета: «Розенкранц. Тогда весь мир — тюрьма. Гамлет. И притом образцовая, со множеством арестантских, темниц и подземелий, из которых Дания — наихудшее». В оригинальном тексте предложение завершается словосочетанием «out of joint». Это устойчивое выражение, нередко употребляющееся в значении, синонимичном к состоянию «полного безумия». Выражение из классического глоссария шекспировского «Гамлета» — «the time is out of joint» — в русской сценографии, как правило, принято переводить как «распалась связь времен». Традиционно считается, что первым переводчиком Шекспира был Александр Сумароков — первый профессиональный литератор XVIII столетия, в то же время «самыми цитируемыми стали переводы „Гамлета“ Михаила Лозинского (1933) и Бориса Пастернака (1940–1950-е), а также Андрея Кронеберга (1844). В спектакле на Таганке центральная фраза монолога Гамлета — „Распалась связь времен...“ („The time is out of joint...“) — повторялась в трех разных версиях: Кронеберга, Лозинского и Пастернака. „Гамлет подыскивал единственные слова, чтобы уяснить свой долг...“ — поясняла театральный критик Татьяна Бачелис». См.: «Шекспир в компании Лозинского и Пастернака», Спецпроект к юбилею спектакля «Гамлет» Театра на Таганке. — *Прим. пер.*

## 313

Политический теоретик Джордж Армстронг Келли придумал любопытный термин — «парнасский либерализм» — или либерализм, основанный на чувстве отвращения, которое испытывал Флобер. Возможно, мы сумеем обнаружить нечто подобное, если не у Пушкина, то у более поздних авторов, практиковавших поэтику гамлетовского типа. См.: Kelly G. A. The Humane Comedy: Constant, Tocqueville, and French Liberalism. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. А. Ф. Иващенко в своей монографии о творчестве Флобера, искренне восхищаясь его талантом, в том числе характеризует его так: «Он был вечным бунтарем против буржуазии и вечным ее пленником». Исследователь анализирует метафорическое произведение классика — «Искушения св. Антония», — написанное в разгар предреволюционной поры 1848 года в Париже. На глазах у центрального персонажа — отшельника —

разворачивается эпическая борьба сил добра и зла. Иващенко пишет: «Растерянность Флобера перед напором живой жизни, его отчаяние от невозможности обрести для себя в чем бы то ни было смысл и истину, острая жажда жизни и страх, отвращение к ней — все это передал он через хаотическое нагромождение фантастических образов, беснующихся вокруг отшельника». — *Прим. пер.*

## 314

Речь идет о Польском (Ноябрьском) восстании (польск. Powstanie listopadowe) и Русско-польской войне 1830–1831 годов (Wojna polsko-rosyjska 1830 i 1831). Итогом восстания стало фактическое превращение Польши в провинцию Российской империи. «Органический статус», согласно которому Польское царство объявлялось частью России, были упразднены сейм и Войско Польское, был объявлен 26 февраля 1832 года. Воеводства были заменены делением на губернии, последовали ссылки и репрессии в отношении польских чиновников, политических и военных деятелей, а также представителей национального движения. — *Прим. пер.*

## 315

Получив известия о Ноябрьском восстании, А. С. Пушкин писал: «Известие о польском восстании меня совершенно потрясло. Итак, наши исконные враги будут окончательно истреблены... Начинающаяся война будет войной до истребления — или по крайней мере должна быть таковой».

См.: *Фризман Л. Г.* Пушкин и польское восстание 1830–1831 годов // Вопросы литературы. 1992. Вып. 3. С. 209–238. — *Прим. пер.*

## 316

Токвиль полагал, что южные штаты с их традицией рабства имеют мало общего с северными штатами, и, будучи сторонником северных политических институтов, он оставался равнодушным к делу Американского союза.

См.: *Siedentop L.* Tocqueville. Oxford: Oxford University Press, 1994; *Ryan A.* Introduction to Alexis de Tocqueville «Democracy in America». New York: Alfred Knopf, 1994; *Ryan A.* (ed.) The Idea of Freedom: Essays in Honour of Isaiah Berlin. Oxford: Oxford University Press, 1979; *Gruzniska Gross I.* The Scar of Revolution: Custine, Tocqueville, and the Romantic Imagination. Berkeley: University of California Press, 1991.

## 317

Laissez-faire — от фр. букв. «позвольте-делать» — так называемый «принцип невмешательства». Принцип минимального присутствия государства и его институтов в экономике страны. — *Прим. пер.*

## 318

Токвиль писал: «Я признаю, что в Америке я видел не просто Америку: я искал в ней образ самой демократии, ее основные свойства и черты характера, ее предрассудки и страсти. Я хотел постичь ее с тем, чтобы мы по крайней мере знали, что от нее можно ожидать и чего следует опасаться». — *Прим. пер.*

## 319

*Tocqueville A., de.* Democracy in America. T. 1. P. 7.



Токвиль и сам практиковался в искусстве свободы в собственных произведениях, но также считал, что его труды являются политическими актами, а не просто формами самовыражения отдельно взятого гения. Текст преисполнен иронией автора, которая никогда не снисходит до вальяжного цинизма; это также отражает двойственность «новой политической науки», которая является посредником между чаяниями и опасениями, идеалами и наличной повседневной реальностью, политическим и социальным царством, правом и религией. Токвиль, как и Пушкин, в молодости писал стихи (очевидно, не настолько выдающиеся, как у русского поэта), так что стиль его сочинений и образ мышления продолжали оставаться поэтическими, пронизанными воображением, иронией и удивлением.

*Berlin I.* Russian Thinkers. London: Penguin, 1978. P. 88.

*Tocqueville A., de.* Democracy in America. T. 1. P. 334.

Мœurs — от лат. mores «жизненные уклады», «характерные обычаи», «нравственные принципы» — основополагающие или характерные обычаи и традиции какого-либо сообщества или общины. — *Прим. пер.*

Исследователь литературы, известная пушкинистка Лариса Ильинична Вольперт писала: «<...> важным событием культурной жизни Франции (да и всей Европы) стал выход в 1835 г. в Париже книги Шарля Алексиса де Токвиля „О демократии в Америке“ (*Tocqueville Ch. A., de. De la De-acutemocratie en Ame-acuterique*). <...> Пушкин узнал о ней впервые из „Хроники Русского“ А. И. Тургенева, присланной для первого номера „Современника“ (подписан цензором 31 марта 1836 г.), где тот 16.П. записал: „...вчера провел вечер на чтении Токвиля «О демократии (в Америке)»“ <...> По-видимому, Пушкин прочел книгу весной 1836 г., мгновенно приобрел ее для своей библиотеки и тут же упомянул Токвиля в статье „Джон Теннер“ (Современник. 1836. Т. 3. Подписан к печати в сентябре 1836 г.)». См.: *Вольперт Л. И.* Пушкин и европейское мышление (Книга А. Токвиля «О демократии в Америке») // Труды по рус. и славян. филологии. Тарту, 2001. С. 109–125 (Литературоведение. Новая сер.; IV). — *Прим. пер.*

Я благодарна Александру Долинину за то, что он обратил мое внимание на этот факт.

*Tocqueville A., de.* Democracy in America. T. 2. P. 98.

*Tocqueville A., de.* Democracy in America. T. 1. P. 263 (chapter 15).

*Tocqueville A., de. Democracy in America. T. 2. Ch. 1, 5.*

Здесь использовано устойчивое выражение «free mœurs», т. е. «свободные нравы», «свободолюбивый уклад» и т. п. — *Прим. пер.*

*Tocqueville A., de. Democracy in America. T. 2. Ch. 1, 7.*

«Эффект эхо-камеры» — понятие из области теории СМИ. Принцип усиления и возвеличивания определенных навязываемых обществу концепций, идей, убеждений и т. д. посредством передачи сообщения и его повторения в пределах замкнутой системы: круга телезрителей, радиослушателей, подписчиков блога или канала, среди единомышленников, представителей субкультуры, членов той или иной партии, общественного объединения и т. д. и т. п. — *Прим. пер.*

Александр Эткинд по этому поводу пишет следующее: «Вскоре после выхода в Париже Демократия в Америке прибыла в Петербург. Один из экземпляров прислал Тургенев своему приятелю; другие, видимо, пришли коммерческими путями. Собственные экземпляры книги сохранились в библиотеках Чаадаева и Пушкина. <...> Нет ничего невозможного в том, чтобы Алексис де Токвиль украл мысль у Петра Чаадаева. Они могли встретиться в Париже в 1824 году и у них были общие знакомые; но безопаснее думать, что Чаадаев шутил». См.: *Эткинд А. Иная свобода: Пушкин, Токвиль и демократия в России // Знамя. 1999. № 6. — Прим. пер.*

Токвиль пишет, что если американцев лишить свободы, то они будут тосковать по ней скорее как по исчезнувшему обычаю, повседневному занятию демократией, а не как по некоему идеалу. Таким образом, свобода не воспринимается американцами как недостижимый идеал, божество или надежда на будущее. Она существует в настоящем времени, в вечно длящемся настоящем времени американской демократии.

Речь идет, очевидно, о типичной для демократического дискурса дискуссии о защите гражданина от свободы слова. В оригинальном англоязычном тексте здесь использовано характерное словосочетание «journalistic license» — в трактовке «журналистской разнузданности», «вседозволенности журналистов». См., например, речь Марка Твена «Разнузданность печати» («The License of the Press»), произнесенную им в 1873 году в клубе журналистов в Хартфорде. «У нас свободная печать, даже более чем свободная, — это печать, которой разрешено обливать грязью неугодных ей общественных деятелей и частных лиц и отстаивать самые чудовищные взгляды. Она ничем не связана. <...> Существуют законы, охраняющие свободу печати, но, по сути дела, нет ни одного закона, который охранял бы граждан от печати!» — *Прим. пер.*

## 335

Я благодарна Кэрил Эмерсон за ее комментарии к моей лекции на литературном семинаре имени Кристиана Гаусса, прочитанной 3 марта 2003 года.

## 336

Трансцендирование (филос.) — выход за пределы объективной реальности, воспринимаемого предметного мира, выход из погруженности сознания в мирскую жизнь с целью обретения истины и смысла бытия. — *Прим. пер.*

## 337

Анри-Бенжамен Констан де Ребек (Henri-Benjamin Constant de Rebecque, 1767–1830) — франко-швейцарский философ, политик, писатель, публицист и общественный деятель. Констан — ведущий представитель французского либерализма, поборник свободы личности, равноправных и открытых взаимоотношений индивида и общества, теории индивидуальной свободы и демократии. Анри-Бенжамен Констан — видный представитель литературы французского романтизма. Принято считать, что его автобиографический роман «Адольф» (1816), высоко оцененный А. С. Пушкиным, оказал значительное влияние на становление и творчество поэта. — *Прим. пер.*

## 338

Более того, лишенная возможности публиковаться на протяжении десяти лет, Ахматова смогла вновь появиться в советской печати в 1930-х годах — в роли переводчицы Пушкина... но не с выдуманного итальянского языка, а с французского на русский. Подробное описание этой встречи см.: *Berlin I. Conversations with Akhmatova and Pasternak* (1980) // *The Proper Study of Mankind*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1997. P. 525–553; *Dalos G. The Guest from the Future: Anna Akhmatova and Isaiah Berlin*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1996; *Ignatieff M. Isaiah Berlin: A Life*. New York: Henry Holt, 1998. Недавние российские исследования опровергают отдельные моменты в изложении истории этой встречи самим Берлиным и показывают, что оба — и он и Ахматова — находились под наблюдением НКВД, от которого в итоге им удалось избавиться. См.: *Копылева Л., Позднякова Т., Попова Н. И это было так: Ахматова и Берлин*. СПб.: Музей Ахматовой, 2009. Я благодарна Ольге Ворониной за то, что поделилась со мной этой информацией.

## 339

*Ахматова А. Стихотворения и поэмы*. Л.: Советский писатель, 1976. С. 354.

## 340

«Именно от Ахматовой сэр Исая узнал апокриф о бешеной реакции Сталина на их неформальное randevu: „Наша монахиня принимает иностранных шпионов...“ — и дальше разразился такой бранью, мат-перемат, которую АА не решилась повторить». См.: *Соловьев В., Клепикова Е. Иосиф Бродский. Апофеоз одиночества*. М.: РИПОЛ классик, 2015. С. 189. — *Прим. пер.*

## 341

Речь идет о документе, принятом оргбюро ЦК ВКП(б) 14 августа 1946 года под титулом «Постановление оргбюро ЦК ВКП(б) О журналах „Звезда“ и „Ленинград“». Постановление в том числе привело к исключению



М. М. Зощенко и А. А. Ахматовой из Союза писателей СССР. Документ был отменен лишь в 1988 году, в годы перестройки. — *Прим. пер.*

## 342

*Жданов А.* Доклад на собрании партийного актива и на собрании писателей в Ленинграде // Правда. № 225. 21 сентября 1946 года.

## 343

Четвертый арест Л. Н. Гумилева (1912–1992) произошел более чем через три года после описываемых событий: в ноябре 1949 года. Выдающийся историк, писатель, философ и переводчик Лев Николаевич Гумилев пережил четыре ареста: 10 декабря 1933 года в Москве, 23 октября 1935 года в Ленинграде, в ночь с 10 на 11 марта 1938 года в Ленинграде (за этим арестом последовало тюремное заключение 1938–1943 годов), 6 ноября 1949 года в Ленинграде с этапированием в Лефортово (за этим арестом последовало тюремное заключение 1949–1956 годов). 2 июня 1956 года Военная коллегия Верховного суда отменила постановление Особого совещания при МГБ, осудившего Гумилева, и 30 июля дело было прекращено «за отсутствием состава преступления». По делу 1938 года Гумилев был реабилитирован существенно позднее — в 1975 году. — *Прим. пер.*

## 344

Так называемое «Дело врачей» было открыто в 1951 году. В официальной публикации заявления по делу в январе 1953 года сообщалось: «Большинство участников террористической группы (Вовси М. С., Коган Б. Б., Фельдман А. И., Гринштейн А. М., Этингер Я. Г. и другие) были связаны с международной еврейской буржуазно-националистической организацией „Джойнт“, созданной американской разведкой якобы для оказания материальной помощи евреям в других странах». Суд по делу так и не состоялся. После смерти И. Сталина в марте 1953 года все арестованные были освобождены и реабилитированы, а также восстановлены в своих должностях на рабочих местах. — *Прим. пер.*

## 345

«В Россию он все же попал — как секретарь британского посольства, и даже дважды, в 1945–46 и в 1956 годах. В первый же день он оказался на обеде с советскими деятелями культуры: Чуковским, Таировым и Эйзенштейном, — и понемногу стал открывать для себя мертвящую сталинскую атмосферу. За ним постоянно следили, и его встреча с родственниками привела к аресту дяди, который под пытками признался, что был британским шпионом, и погиб позже от инфаркта, случайно встретив на улице своего палача». См.: *Лазарев А.* Исайя Берлин. Великий плюралист // ZIMA. 2016. 10 февраля. — *Прим. пер.*

## 346

«По воспоминаниям Берлина, ужин состоял только из вареной картошки. Островской дело помнится иначе, и тут, я думаю, ей можно верить, поскольку в приготовлении этого ужина она принимала самое активное участие: ужин, по словам Софьи Казимировны, был скромным, но все же состоял не из одного блюда вареной картошки. Дамы постарались, зная на этот раз о приходе гостя заблаговременно, и к его приходу на столе уже были: только что сваренная картошка, квашеная капуста, селедка и водка, а также чай и сахар. Конечно, и папиросы: Ахматова и Островская были в то время завзятыми курильщицами.

Пикантность ситуации заключалась в том, что участников ужина было пятеро, а рюмок только четыре. Поэтому выпивали, как выразилась Софья Казимировна, „с выходным“: „То Лева уйдет на кухню, то я...“ Лева злился и называл Берлина (на кухне) — „этранжер проклятый“, привычно картавя».

См.: *Сарнов Б. М.* Сталин и писатели. М.: КоЛибри; Азбука-Аттикус, 2018. — *Прим. пер.*

## 347

В своем видеоинтервью Всеволоду Шишковскому в апреле 1989 года Исая Берлин так вспоминал этот эпизод: «Разговор [с Ахматовой] не очень шел <...> мы обменивались разными общими плоскостями: почти о погоде, — не совсем. Потом вдруг я услышал мое имя — выкрик моего имени <...> где-то снизу <...> Я не поверил, что это могло быть; и решил, что это какая-то иллюзия — не обратил на это внимания. <...> Я просто пошел посмотреть в окно. Там я увидел господина Рэндольфа Черчилля. Это был какой-то кошмар. Самая неожиданная вещь в мире. Я его знал, но не особенно: мы были ровесники, — в Оксфорде я, может быть, встретил его три раза в жизни, — он не был старым товарищем. Но он выкрикивал мое имя, он был, ясно, пьян, стоял и орал — как студент. Я страшно испугался и подумал: если он увидит меня, он поднимется по лестнице. Нельзя ему дать этого сделать. Я побежал, устремился туда <...> я увел его оттуда. Он был журналист <...> в „North American Newspaper“ <...> Он приехал за этим: прежде в Москву, потом в Ленинград. Ему дали икру, и по-русски он не говорил: ему нужен был человек, чтобы перевести на русский язык то, что он хотел эту икру положить на лед — это все, в чем он нуждался <...> Я приехал из Москвы не один, а с другой дамой из British Council — химичка, которая поэзией не интересовалась <...> Она была в этой лавке со мной, смотрела разные другие книги. Она узнала, что я иду туда. Она ему сказала? Как он узнал? Кто ему дал адрес Ахматовой — я понятия не имею. И он каким-то образом узнал и туда пошел. Не знал номера, не знал дверь, не знал вход — не знал ничего: стоял и орал». — *Прим. пер.*

## 348

Кристина Джорджина Россетти (Christina Georgina Rossetti, 1830–1894) — английская поэтесса, автор более 60 сонетов в духе романтизма, рассказов и иных литературных произведений. Создатель поэмы «Goblin Market» (1862), основанной на сказочных романтизированных фэнтезийных мотивах. Среди ее циклов сонетов выделяются такие, как «Monna Innominata», «Later Life» и др. Кристина — сестра знаменитого живописца и поэта Данте Габриеля Россетти (Dante Gabriel Rossetti, 1828–1882). — *Прим. пер.*

## 349

Л. Н. Гумилев в тот период не находился под арестом. В день встречи Ахматовой и Берлина он присутствовал на ужине и также виделся с английским дипломатом. «За ужином Софья Казимировна показала Берлину заранее принесенный ею отрывок из ахматовской „Поэмы без героя“, начало которой взялась переводить на английский Татьяна Гнедич. <...> Антонина Михайловна объявила, что ей пора домой. Но дело шло уже к полночи, и она не решилась в столь поздний час одна добираться до Большого проспекта Петроградской стороны, где она жила, а отправилась ночевать к Островской на улицу Радищева. Исая Берлин сам вызвался сопровождать обеих дам. От Фонтанного Дома до улицы Радищева примерно полчаса пешего ходу, так что наш джентльмен мог за

час сходить туда и обратно и к часу ночи вернуться в квартиру Ахматовой. Дальнейшая их беседа продолжалась с глазу на глаз до 3 часов ночи. В это время, если верить сэру Исайе, „отворилась дверь, и вошел Лев Гумилев“. После разговора с „этранжером“ Гумилев пошел спать, а они продолжали беседу, которая „затянулась до позднего утра следующего дня“».

См.: *Сарнов Б. М.* Сталин и писатели. М.: КоЛибри; Азбука-Аттикус, 2018. — *Прим. пер.*

## 350

«Она стала декламировать байроновского „Дон Жуана“ с такой страстью, что Берлин отвернулся к окну, чтобы скрыть свои чувства. Затем она начала читать свои стихи, но вдруг прервалась и рассказала, как из-за этих строк попал под арест и был казнен один из ее товарищей. К четверем часам ночи разговор перешел на великих писателей. Оба высоко ценили Пушкина и Чехова. Берлину нравилась светлая интеллигентность Тургенева, а Ахматова предпочитала мрачную глубину Достоевского». См.: *Брукс Д.* Путь к характеру. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2018. — *Прим. пер.*

## 351

Речь идет о теории прогресса народов и человечества, разработанной немецким мыслителем, философом, теологом и богословом Иоганном Готфридом Гердером (Johann Gottfried Herder, 1744–1803). Гердер также являлся вдохновителем движения «Буря и натиск» («Sturm und Drang») и одним из основателей научного направления славистики. — *Прим. пер.*

## 352

Приято считать, что данное понятие («Weltliteratur») было сформулировано в диалоге Гете с Эккерманом в январе 1827 года. «Я убежден, что формируется мировая литература и что все нации тяготеют к этому». — *Прим. пер.*

## 353

В своем эссе «Собеседник» О. Э. Мандельштам писал: «Скучно перешептываться с соседом. Бесконечно нудно буравить собственную душу. Но обмениваться сигналами с Марсом — задача, достойная лирики, уважающей собеседника и сознающей свою беспричинную правоту. Эти два превосходных качества поэзии тесно связаны с „огромного размера дистанцией“, какая предполагается между нами и неизвестным другом — собеседником <...> поэзия, как целое, всегда направляется к более или менее далекому, неизвестному адресату, в существовании которого поэт не может сомневаться, не усумнившись в себе». — *Прим. пер.*

## 354

Здесь в оригинальном тексте использовано слово «hermaphroditic», отсылающее к тематике «лирического гермафродитизма», рассматриваемой в статье автора «Dialogue as „Lyrical Hermaphroditism“: Mandelstam’s Challenge to Bakhtin», которая была опубликована в 1991 году в журнале «Slavic Review». — *Прим. пер.*

## 355

*Мандельштам О.* О собеседнике // Собрание сочинений в четырех томах. М.: Арт-Бизнес Центр, 1993. Т. 1. С. 182–188. См. также: *Boym S.* Dialogue as



«Lyrical Hermaphroditism»: Mandelstam's Challenge to Bakhtin // Slavic Review. 1991. Vol. 50. No. 1. P. 118–126.

## 356

В русских сочинениях о негативной любви существует целая традиция: от Михаила Лермонтова «Нет, не тебя так пылко я люблю» до Марины Цветаевой «Мне нравится, что вы больны не мной» и Евгения Евтушенко «Со мною вот что происходит: совсем не та ко мне приходит».

## 357

Шиповник цветет. 14

Против воли я твой, царица, берег покинул.

«Энеида», песнь 6

Ромео не было, Эней, конечно, был.

А. Ахматова

Не пугайся, — я еще похожей

Нас теперь изобразить могу.

Призрак ты — иль человек прохожий,

Тень твою зачем-то берегу.

Был недолго ты моим Энеем, —

Я тогда отделалась костром.

Друг о друге мы молчать умеем.

И забыл ты мой проклятый дом.

Ты забыл те, в ужасе и в муке,

Сквозь огонь протянутые руки

И надежды окаянной весть.

Ты не знаешь, что тебе простили...

Создан Рим, плывут стада флотилий,

И победу славословит лесть.

2 августа 1962 Комарово

## 358

*Brodsky J.* Isaiah Berlin at Eighty // New York Review of Books. 1989. 17 August. P. 44–45.

## 359

*Ignatieff M.* Isaiah Berlin: A Life. P. 161. (См. также: *Брукс Д.* Путь к характеру. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2018. «В ту ночь, как пишет в биографии Берлина Майкл Игнатьев, его жизнь „ближе всего подошла к полному совершенству искусства“. В конце концов он заставил себя уйти. Вернувшись в гостиницу в 11 часов утра, он бросился на кровать и воскликнул: „Я влюблен, я влюблен“». — *Прим. пер.*)

## 360

«Вторая и последняя встреча состоялась в 1965 году в Оксфорде, когда Ахматова получала диплом почетного доктора этого университета. Берлин пригласил ее в свой роскошный дом, познакомил с женой. Анна Андреевна не скрывала своего разочарования, иронично поинтересовалась, как ему живется в „золотой клетке“». См.: *Подберезин Б.* Рижское эхо Серебряного века. — *Прим. пер.*

## 361

Оба согласны с морализмом Толстого и его авторитаризмом. Авторы XX столетия, такие как Кафка, которые дают наиболее креативные описания радикальной дегуманизации личности, не интересуют Берлина, видящего в политике и искусстве XX века продолжение тенденций XIX столетия.

## 362

*Ахматова А.* «Есть в близости людей» (1915) («Есть в близости людей заветная черта, / Ее не перейти влюбленности и страсти») // *Ахматова А. Стихотворения и поэмы.* С. 91.

## 363

См. эссе сэра Исая Берлина «Джон Стюарт Милль и цели жизни» («John Stuart Mill and the Ends of Life»). — *Прим. пер.*

## 364

Стивен Майкл Люкс (Steven Michael Lukes, 1941) — британский и американский политолог, социолог, теоретик политической науки, профессор политологии и социологии в Университете Нью-Йорка, член Британской академии наук. Работал в высших учебных заведениях Лондона и Сиены: в Лондонской школе экономики и в Университете Сиены. Люкс опубликовал множество научных трудов по тематике власти, политического либерализма, индивидуализма и рационализма в политике и другим аспектам теории власти и общественной жизни. Интервью с И. Берлиным см. в публ.: *Lukes S., Berlin I.* Isaiah Berlin: in conversation with Steven Lukes // *Salmagundi.* 1998 (fall). No. 120. P. 52–134. — *Прим. пер.*

## 365

Фридрих Август фон Хайек (Friedrich August von Hayek, 1899–1992) — австрийский экономист, философ и политолог, сторонник теории экономического и политического либерализма, свободного рынка и либертарианства. Хайек — один из ярых оппонентов и противников концепций коллективизма, социализма и иных идеологий-аналогов в XX веке. Автор программных трудов «Прибыль, процент и инвестиции» («Profits, Interest and Investment», 1939); «Исследование основ теоретической психологии» (1952); «Пагубная самонадеянность: Ошибки социализма» («The Fatal Conceit: The Errors of Socialism», 1988) и других работ. — *Прим. пер.*

## 366

*Berlin I.* Russian Thinkers. В своем обзоре творчества Джона Стюарта Милля Герцен вторит пушкинской интерпретации Токвиля и горячо отрицает как тиранию большинства в настоящем, так и блистательную идею радикального освобождения в будущем, ради которой следует принести в жертву настоящее.

## 367

В своей книге «С того берега» Александр Иванович Герцен писал: «Оптический обман, при помощи которого рабству придавали видимость свободы, рассеялся; маски спали, мы в точности теперь знаем цену республиканской свободы во Франции и конституционной свободы в Германии; мы видим теперь (а если не видим этого, то в этом наша вина), что все существующие правительства,

начиная от скромнейшего швейцарского кантона до самодержца всея Руси, — это лишь вариации одной и той же темы. „Свободой должно пожертвовать во имя порядка, личностью — во имя общества, итак, чем сильнее правительство, тем лучше“. Скажу еще раз: если ужасно жить в России, то столь же ужасно жить и в Европе». — *Прим. пер.*

368

Вместе с тем он не заходит настолько далеко, чтобы заявлять о несовместимости демократии и гениальности, как это делал Токвиль.

369

*Lukes S., Berlin I. Isaiah Berlin: in conversation with Steven Lukes // Salmagundi. 1998 (fall). No. 120. P. 52–135, цит. по р. 93.*

370

*Ахматова А. Стихотворения и поэмы. С. 236.*

371

Александр Эткинд, предисловие к изданию: *Берлин И. История свободы: Россия. М.: Новое литературное обозрение, 2001.*

372

*Berlin I. Two Concepts of Liberty // Four Essays on Liberty. Oxford: Oxford University Press, 1969 (note 130).*

373

*Berlin I. Vissarion Belinsky // Russian Thinkers. London: Penguin, 1978. P. 159–160.* Вдохновляясь работами Эткинда, я в то же время не могу согласиться с его замечанием о том, что концепция негативной свободы Берлина связана с внутренней свободой Пушкина (*Эткинд А. Толкование путешествий / Россия и Америка в путешествиях и интертекстах. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 47*). Действительно, оба они интересовались трудами Бенжамена Констана, но Берлин воспринимал определенные политические права как должное и не всегда ощущал необходимость их проговаривать, в то время как Пушкин в последние годы своей жизни был склонен дезавуировать политическое измерение свободы. Более того, по мнению Берлина, стоическая концепция внутренней свободы относится к сфере «позитивной свободы».

374

См.: Эпиктет «Письмо Арриана Геллию», ок. 100 н. э. «Ты закуешь мою ногу, а мою свободу воли и Зевс не может одолеть». — *Прим. пер.*

375

*Berlin I. Two Concepts of Liberty. P. 135.*

376

«Но, опять-таки, ярлык философа я не мог бы прикрепить к сэру Исайе, поскольку тот изувеченный экземпляр „Четырех статей“ был скорее следствием физиологического отвращения к жестокому веку, чем философским трактатом. <...> Кроме того, в стране, из которой я приехал, „философия“, в общем, считалась бранным словом и включала понятие системы. К „Четырем статьям“



располагало то, что они никакой системы не выдвигали, поскольку „свобода“ и „система“ суть антонимы». См. эссе Иосифа Бродского «Исайя Берлин в восемьдесят лет» (в пер. Г. Дашевского). Англ. ориг. см. в публ.: *Brodsky J. Tea at the Athenaeum // The Book of Isaiah: Personal Impressions of Isaiah Berlin / Ed. by H. Hardy. Oxford: The Boydell Press; Wolfson College, 2009. — Прим. пер.*

377

*Le bonheur* (фр.) — эмоциональное состояние счастья, блаженства — удовольствие, радость, удача, благо и т. д. и т. п. — *Прим. пер.*

378

*Douceur de vivre* — прекрасная пора, сладкая жизнь, наслаждение жизнью. — *Прим. пер.*

379

*Berlin I. Political Ideas in the Twentieth Century // Four Essays on Liberty. P. 40.*

380

*Engels F. Progress of Social Reform on the Continent* (впервые опубликовано в *New Moral World*, vol. 19, 4 November 1843) // *Marx K., Engels F. Collected Works*, vol. 3. New York: International Publishers, 1975. P. 392–408, цит. по р. 393.

381

См.: *Энгельс Ф. Успехи движения за социальное преобразование на континенте // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. М., 1955. Т. 1. С. 540. — Прим. пер.*

382

*Dostoevsky F. Winter Notes on Summer Impressions / Transl. by D. Patterson. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1988. P. 48–49.* Сравнительный анализ Ф. М. Достоевского и К. Маркса представлен в публ.: *Walicki A. The Slavophile Controversy. Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 1989. P. 548–549.* Интересное сравнение Достоевского и Маркса — см. в: *Walicki A. Marxism and the Leap to the Kingdom of Freedom: The Rise and Fall of the Communist Utopia. Stanford: Stanford University Press, 1995.*

383

Здесь в оригинальном англоязычном тексте использован термин «*uncorrupted sacrifice*». — *Прим. пер.*

384

Михаил Михайлович Бахтин (1895–1975) — русский философ, исследователь литературы и языка, теоретик культуры и искусства. Специалист по европейской культуре и языкознанию. Исследователь эпических форм повествования и жанра европейского романа. Создатель новой теории европейского романа, концепции полифонизма (многоголосия) в литературе. Ему принадлежат такие литературоведческие понятия, как полифонизм, смеховая культура, хронотоп, карнавализация, мениппея и т. д. Публиковался с 1919 года. Первый фундаментальный труд Бахтина, в основу которого был положен анализ творчества Ф. М. Достоевского, был опубликован в 1929 году. М. М. Бахтин подвергался политическим репрессиям, вынужден был проживать и работать в Мордовии — в Саранске, где в конце 1930-х — начале 1940-х годов

преподавал в школе. В ссылке получил инвалидность — лишился ноги. Среди крупнейших публикаций Бахтина: «Проблемы творчества Достоевского» (1929); «Проблемы поэтики Достоевского» (1963); «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (1965); «Вопросы литературы и эстетики» (1975); «Эстетика словесного творчества» (1979) и др. Работы М. М. Бахтина начиная с 1960-х годов переводились на множество иностранных языков. При Шеффилдском университете в Великобритании работает Бахтинский центр. Работы Бахтина пользуются большой популярностью в различных странах Европы и Азии и в США. Первое полное собрание сочинений было издано в Японии. — *Прим. пер.*

385

*Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1979. С. 294.

386

См. диалогическую теорию М. М. Бахтина. — *Прим. пер.*

387

*Bakhtin M.* Toward a Philosophy of the Act / Transl. by M. Holquist, V. Liapunov // Austin: University of Texas Press, 1993. P. 139. «Архитектоника — как воззрительно-интуитивно необходимое, не случайное расположение и связь конкретных, единственных частей и моментов в завершенное целое — возможна только вокруг данного человека — героя». Анализ см. в: *Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges* / Ed. by G. S. Morson, C. Emerson. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1989. P. 22.

388

*Arendt H.* Lecture Notes on The Possessed // Essays on Art and Culture / Ed. by S. Young-Ah Gottlieb. Stanford: Stanford University Press, 2007. P. 280.

389

Философ Ирина Сергеевна Вдовина, занимающаяся исследованием творчества Э. Левинаса, пишет, что огромное впечатление на мыслителя произвела фраза Ф. М. Достоевского: «Мы все виновны за все и перед всеми, и я виновен больше других». Вдовина пишет: «Характеризуя отношение „я — другой“, Левинас говорит о своеобразии этого взаимодействия, которое строится не по принципу подчинения части целому, угнетателя и угнетенного, без насилия, вопреки унифицирующей и тотализующей власти логоса и порядка, а по принципу „отношения без отношения“, где нет ни отчуждения, ни превосходства, а царствует уважение независимости, своеобразия, уникальности каждого индивида, где все истребляющей тотальности противостоит плюрализм личностных существ. Человечество рисуется французским феноменологом как мир коммуникации разнообразных культур, единство которых коренится в изначальном межсубъектном общении, а культура обретает миссию „всеобщего человеческого общения“». См.: Новая философская энциклопедия. 2-е изд., испр. и доп. М.: Мысль, 2010. Т. 1–4; *Левинас Э.* Справедливость, философия и любовь // Путь в философию. Антология. М.: Университетская книга, 2001. С. 320–334. — *Прим. пер.*

390

*Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 6.

## 391

«Дневник писателя» — ежемесячный философско-публицистический журнал Ф. М. Достоевского, а также его авторская рубрика в еженедельнике «Гражданин» в 1873 году. Журнал выпускался в 1876–1877 и 1880–1881 годах. «Дневник писателя» представлял собой соединение разнообразных малых повествовательных жанров, таких как заметки, статьи, очерки, полемические тексты и фельетоны. Наиболее подробно эти журнальные публикации Федора Михайловича проанализированы в творчестве русского исследователя-эмигранта Д. В. Гришина, впервые опубликовавшего монографический труд по «Дневникам писателя» в 1966 году. Исследования по данной тематике также можно найти в статьях В. Н. Захарова, И. Л. Волгина, Г. М. Фридлендера и других отечественных литературоведов. — *Прим. пер.*

## 392

Здесь присутствует игра слов: «conversation» (беседа, диалог, разговор, общение и т. д.) — «conversion» (преобразование, превращение, обращение и т. д.), что в данном случае, с целью сохранения авторского замысла, уместно перевести как «общение» — «обращение». — *Прим. пер.*

## 393

«Сколько я вынес из каторги народных типов, характеров... На целые томы достанет». — *Прим. пер.*

## 394

Подробные исследования по тематике «Подпольного человека» — персонажа произведений Ф. М. Достоевского — см.: *Григорьев А. А.* Онтологический статус подпольного человека Ф. М. Достоевского. Материалы доклада на XV Конгрессе Достоевского в Москве, июль 2013 г. // Человек. Культура. Образование. 2017. С. 6. См. также: *Капец В. П., Макеев С. В., Капец О. В.* Антропология «Подпольного» человека (на материале повести Ф. М. Достоевского «Записки из подполья») // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 1: Регионоведение: философия, история, социология, юриспруденция, политология, культурология. 2015. № 3 (163). С. 33–37. — *Прим. пер.*

## 395

Подробнее об этом персонаже и о ритме малой прозы Ф. М. Достоевского — см.: *Зверева К. В.* Ритм малой прозы Ф. М. Достоевского (на примере рассказа «Мужик Марей») // Наука, образование и культура. 2017. № 1 (16). С. 34–36. — *Прим. пер.*

## 396

*Dostoevsky F.* Memoirs from the House of the Dead / Transl. by J. Coulson. Oxford; New York: Oxford University Press, 1983. P. 80, 359; название книги упоминается в тексте в более буквальном переводе «Notes from the House of the Dead» («Записки из Мертвого дома»). Перевод слегка откорректирован для большего соответствия русскому оригиналу.

## 397

В своем письме брату Федор Михайлович писал: «Петропавловская крепость. 22 декабря. Брат, любезный друг мой! все решено! Я приговорен к 4-хлетним



работам в крепости (кажется, Оренбургской) и потом в рядовые. Сегодня 22 декабря нас отвезли на Семеновский плац. Там всем нам прочли смертный приговор, дали приложиться к кресту, переломили над головою шпаги и устроили наш предсмертный туалет (белые рубахи). Затем троих поставили к столбу для исполнения казни. Я стоял шестым, вызывали по трое, следовательно, я был во второй очереди и жить мне оставалось не более минуты. Я вспомнил тебя, брат, всех твоих; в последнюю минуту ты, только один ты, был в уме моем, я тут только узнал, как люблю тебя, брат мой милый! Я успел тоже обнять Плещеева, Дурова, которые были возле, и проститься с ними. Наконец ударили отбой, привязанных к столбу привели назад, и нам прочли, что его императорское величество дарует нам жизнь. Затем последовали настоящие приговоры. Один Пальм прощен. Его тем же чином в армию». — *Прим. пер.*

398

Нэнси Руттенбург (Nancy Ruttenburg, 1952) — современный американский литературовед и историк, профессор сравнительного литературоведения, глава Отдела сравнительного литературоведения в Университете Нью-Йорка (Department of Comparative Literature at New York University). Занимается исследованиями в области английской литературы и славистики, в том числе творчества Ф. М. Достоевского. Среди опубликованных работ: «Democratic Personality Popular Voice and the Trial of American Authorship» (1998); «Dostoevsky's democracy» (2008) и др. — *Прим. пер.*

399

Conversio interrupta лат. — букв. «прерванное обращение», «приостановленное превращение». — *Прим. пер.*

400

*Dostoevsky F. Memoirs from the House of the Dead. P. 8.*

401

*Ibid. P. 21.*

402

*Ibid. P. 16.*

403

*Dostoevsky F. Memoirs from the House of the Dead. P. 13.*

404

В англоязычном переводе романа Достоевского «Записки из Мертвого дома» данный персонаж, поименованный автором сокращенной формой написания фамилии в виде первой буквы и окончания: «Ж—кий», — именуется фамилией «Ziolkowski». — *Прим. пер.*

405

Ф. М. Достоевский описывает сцену, предшествовавшую наказанию Ж—кого, скорее как пример жестокого курьеза, делая акцент на том, что ссыльный плохо понимал русский язык и невольно нагрубил майору в пересыльной тюрьме. Автор пишет:

«В дороге от У—горска до нашей крепости их не брили, и они обросли бородами, так что когда их прямо привели к плац-майору, то он пришел в бешеное негодование на такое нарушение субординации, в чем, впрочем, они вовсе не были виноваты.

— В каком они виде! — заревел он. — Это бродяги, разбойники!

Ж—кий, тогда еще плохо понимавший по-русски и подумавший, что их спрашивают: кто они такие? бродяги или разбойники? — отвечал:

— Мы не бродяги, политические преступники.

— Ка-а-к! Ты грубить? грубить! — заревел майор. — В кордегардию! сто розог, сей же час, сию же минуту!» Таким образом, эпизод служит не только особым указанием на тяжелую судьбу политических заключенных, но и на жестокую, почти звериную спонтанность и беспощадность физических мер наказания, применявшихся местными начальниками по отношению к ссыльным, а также на то, куда заключенного может «довести его язык» или, как в данном случае, незнание языка. — *Прим. пер.*

406

Ibid. P. 328.

407

«Каторжные стали очень уважать Ж—го с этих пор и обходились с ним всегда почтительно. Им особенно понравилось, что он не кричал под розгами». — *Прим. пер.*

408

Ibid. P. 237.

409

*Grossman L. Dostoevsky: A Biography. New York: Bobbs-Merrill Company, Inc., 1975; Ruttenburg N. Dostoevsky's Democracy. Princeton: Princeton University Press, 2008, и то же самое — Dostoevsky's Estrangement // Poetics Today. 2005. Vol. 26. No. 4. P. 719–751.*

410

В романе «Записки из Мертвого дома» Ф. М. Достоевский писал: «Высшая и самая резкая характеристическая черта нашего народа — это чувство справедливости и жажда ее». — *Прим. пер.*

411

Повествуя о каторжных работах, рассказчик искренне соглашается с тем, что и в заключении несправедливо относиться совершенно одинаково к представителям разных социальных слоев, национальностей и т. д. Не стоит забывать о том, что и сам Достоевский, при всех его взглядах и глубокой образованности, жил в четко структурированном сословном обществе, где привилегии официально распределялись со всей аккуратностью и строгостью, подобающей империи. Автор пишет: «Инженерное начальство, по возможности, готово было облегчать работу дворянам, что, впрочем, было вовсе не поблажкой, а только справедливостью. Странно было бы требовать с человека, вполовину слабейшего силой и никогда не работавшего, того же урока, который задавался по положению настоящему работнику». — *Прим. пер.*

## 412

«К тому же у нас все знали его историю, знали, что он убил жену свою еще в первый год своего супружества, убил из ревности и сам донес на себя (что весьма облегчило его наказание). На такие же преступления всегда смотрят как на несчастия и сожалеют о них. Но, несмотря на все это, чужак упорно сторонился от всех и являлся в людях только давать уроки». — *Прим. пер.*

## 413

*Dostoevsky F. Memoirs from the House of the Dead. P. 80.* В этом произведении Достоевский внезапно напрямую упоминает маркиза де Сада — «в недавнюю старину были джентльмены», для которых наслаждение от возможности высечь свою жертву приносило нечто такое, что одновременно «сладко и больно». Достоевский демонстрирует истинное понимание деспотической природы телесных наказаний и изощренной взаимосвязи между палачом и жертвой.

## 414

Возможно, меланхолия узника в данном случае является не только фрейдовским неврозом, но и утопическим недугом в духе классической концепции меланхолии, предложенной философом XVII столетия Робертом Бертоном в книге «Анатомия меланхолии». Это не только характерная составляющая стремления к лучшему миру, но и упоение собственными страданиями.

## 415

*Dostoevsky F. Memoirs from the House of the Dead. P. 359.*

## 416

См.: *Кустовская М. В.* Концепция «живой жизни» в творчестве Ф. М. Достоевского // Проблемы исторической поэтики. 2011. № 9. С. 169–179. — *Прим. пер.*

## 417

Имеется в виду строка из рассматриваемого в книге стихотворения А. С. Пушкина «Из Пиндемонти», где есть следующее четверостишие:  
Иные, лучшие мне дороги права;

Иная, лучшая потребна мне свобода:

Зависеть от царя, зависеть от народа —

Не все ли нам равно? Бог с ними. — *Прим. пер.*

## 418

*Dostoevsky F. Winter Notes on Summer Impressions. P. 15.*

## 419

Травелог — от англ. «travelogue», жанр повествования о путешествии, реализуемый в различных видах искусства: литературе, изобразительном искусстве, кинематографе, музыке и т. д. — *Прим. пер.*

## 420

Игра слов: «alienate» — «alienation», «отчуждить» — «отчужденность». Это понятие не следует путать с «остранением» («estrangement») и «отдалением/дистанцированием» («distance»). — *Прим. пер.*



В первой главе книги, озаглавленной «Вместо предисловия», Ф. М. Достоевский пишет: «Вы говорите, что на этот раз вам и ненадобно точных сведений <...> что, напротив, было бы вовсе недурно, если б и каждый путешественник гонялся не столько за абсолютной верностью (которой достичь он почти всегда не в силах), сколько за искренностью». — *Прим. пер.*

Писатель сообщает нам, что ему было скучно сидеть в вагоне поезда, идущего в Европу, и его осаждали праздные мысли. Когда ум блуждает в праздности, он неизбежно натывается на свои навязчивые идеи: в его случае это злорадное ощущение наслаждения от боли и взаимоотношения между Россией и Западом. Автор обещает передать читателю ощущение скуки и одержимости, преподнося и совершенно лишнюю главу с рассуждениями о русских европейцах.

*Via negativa* — лат. «через отрицание». — *Прим. пер.*

Гари Сол Морсон дает глубокий анализ «радикально непоследовательной и разнородной» природы дневника, в котором «ирония чередуется с презрением к иронии, полемика без юмора с сатирой на полемистов, лишенных юмора, догматическая идеология с металитературной игрой». *Morson G. S. The Boundaries of Genre: Dostoevsky's «Diary of a Writer» and the Traditions of Literary Utopia. Austin: University of Texas Press, 1981. P. 6.* Морсон попадает не в бровь, а в глаз, обращая внимание на замалчивание ряда более радикальных тенденций националистического утопизма в творчестве Достоевского, который пропагандирует необратимый упадок Запада и особую роль России в деле спасения человечества и искупления его грехов. Морсон отмечает, что тот образ Достоевского, который рассматривается в современной западной критике — образ маэстро психологии и гуманизма, — это своего рода «негативная апологетика». Вместе с тем, анализируя первую главу «*Зимних заметок*», он рассматривает высказывания Достоевского как «пародию на ксенофобию в последующей главе» и форму «метапародии» в традиции Тристрама Шенди (25–26). Я же полагаю, что это своеобразный симулякр пародии, который далее в этой главе я называю «иронией обращения», — эта ирония не является открытой и амбивалентной, а, напротив, — соблазняет и гипнотизирует читателя, обращая его в «истину» Достоевского. Иными словами, это — техника убеждения, а вовсе не техника рефлексии или поиска толкования. *Frank J. Introduction // The Diary of a Writer / Transl. by B. Brasol. Santa Barbara, CA: Peregrine Smith, 1979; а также: Morson G. S. Introduction // A Writer's Diary / Transl. & comment. by K. Lantz. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1993.*

«Нет уж, по крайней мере французский кафтан был тогда народу понятнее: „Барина, дескать, видно, не в зипуне ж ходить барину“. Слышал я недавно, что какой-то современный помещик, чтоб слиться с народом, тоже стал носить русский костюм и повадился было в нем на сходки ходить; так крестьяне, как

завидят его, так и говорят промеж себя: „Чего к нам этот ряженный таскается?“ Да так ведь и не слился с народом помещик-то». — *Прим. пер.*

## 426

Достоевский вспоминает беседу с одним из современников, которого он пытается убедить принять русскую народную правду.

«— Да, — сказал мне третий, впрочем премилейший господин, — я вот куда-нибудь припишусь, а меня вдруг на сходке мирским приговором за что-нибудь высечь приговорят. Ну что тогда будет?

„А хошь бы и так, — захотелось мне вдруг сказать, да и не сказал я, потому что струсил. (Что это, отчего это мы подчас до сих пор трусим иные наши мысли высказывать?) Хошь бы и так, — думалось мне про себя, — хошь и высекли бы, что ж? Такие обороты дела называются у профессоров эстетики трагическим в жизни, и больше ничего. Неужели ж из-за этого только особняком от всех жить?“» *Dostoyevsky F. Winter Notes on Summer Impressions. P. 14, пер. част. изм.*

Исполненный сарказма ответ Достоевского на озабоченность его современников вопросами правовой реформы заключается в том, чтобы вместо этого отдать себя на волю народного правосудия, даже если это подразумевает под собой то, что вас могут основательно высечь.

## 427

*Dostoyevsky F. Winter Notes on Summer Impressions. P. 20.*

## 428

Писатель предлагает нашему вниманию утопический эпилог к истории брака капитана, в котором его престарелая и уже не слишком привлекательная жена сидит у его постели, заботясь о своем любимом муже, внутренне примирившись с периодическими побоями, которые позволяли ей ощущать себя любимой.

## 429

*Dostoyevsky F. Winter Notes on Summer Impressions. P. 21.*

## 430

«Раз, нынешней осенью, беру я одну газету из прогрессивнейших. Смотрю: известие из Москвы. Рубрика: „Еще остатки варварства“ <...> И вот рассказывается анекдот, как однажды, нынешней же осенью, в Москве, поутру, усмотрены были дрожки; на дрожках сидела пьяная сваха, разодетая в ленты, и пела песню. Кучер тоже был в каких-то бантах и тоже пьян, тоже мурлыкал какую-то песню! Даже лошадь была в бантах. Не знаю только, пьяна или нет? верно, пьяна. В руках у свахи был узелок, который она везла напоказ от некоторых новобрачных, очевидно, прошедших счастливую ночь. В узелке, разумеется, заключалась некоторая легкая одежда, которую в простонародье обыкновенно на другой же день показывают родителям невесты. Народ смеялся, смотря на сваху: предмет игривый». *Dostoyevsky F. Winter Notes on Summer Impressions. P. 22–23.* В англоязычной версии произведения слово «рабская» переведено как «servile» («подневольный», «раболепный», «рабский», «угодливый» и т. д.).

## 431

В оригинальном англоязычном тексте явно присутствует игра слов: «Slavic» — «slavish», которую невозможно аналогичным образом перевести на русский язык. — *Прим. пер.*

432

Игра слов «conversation» — «conversion». — *Прим. пер.*

433

В книге «Зимние записки о летних впечатлениях» Достоевский периодически обращается к читателям, как бы предполагая изначально скептическую точку зрения. «Но, пожалуй, вы же первые скажете мне, что я высоко залетел. <...> Ну, это вздор, — скажете вы, — болезненный вздор, нервы, преувеличение. <...> Что ж, скажете вы мне, надо быть безличностью, чтоб быть счастливым? <...> Вы скажете мне, что это опять неправда, что все это только частные случаи» — вот некоторые из фраз, в которых автор напрямую обращается к сомневающемуся читателю. — *Прим. пер.*

434

В русском переводе книга Мишеля Фуко носит название «Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы». Труд был впервые опубликован в 1975 году в Париже, см.: *Foucault M. Surveiller et punir: Naissance de la prison. Paris: Gallimard, 1975.* Русский перевод см.: *Фуко М. Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы. М.: Ад Маргинем, 2018.* — *Прим. пер.*

435

*Foucault M. Discipline and Punish*, цит. по: *The Foucault Reader / Ed. by P. Rabinow. New York; London: Pantheon Books, 1984. P. 172.*

436

*Ibid. P. 177.*

437

Николай Константинович Михайловский (1842–1904) — русский социолог и литературовед, публицист, литературный критик и переводчик. Михайловский известен как один из ключевых теоретиков народнического движения в его либеральном варианте. Николай Константинович редактировал такие периодические издания, как «Отечественные записки», «Русское богатство» и др., был активным участником политических дискуссий и общественной жизни Российской империи второй половины XIX столетия. — *Прим. пер.*

438

Александр Иванович Герцен был сыном русского помещика Ивана Алексеевича Яковлева — отставного капитана Измайловского лейб-гвардии полка, наследника дворянских и княжеских фамилий Яковлевых и Мещерских. С детства воспитываясь и получая образование в условиях, подобающих полноправному представителю аристократии (разве что под придуманной отцом фамилией Герцен — «сын сердца» (von Herzen), он, вероятно, соответствующим образом относился к представителям среднего класса и так называемым разночинцам, не имевшим определенной сословной принадлежности. Оказавшись в эмиграции, Александр Иванович вынужден был вести совершенно новый для себя изгнаннический образ жизни: аресты фамильного имущества,



переезды из одних стран и городов Европы в другие, смена жилья и т. д. Все это не могло не сказаться как на мироощущении русского мыслителя, так и на его политических идеях, которые претерпевали определенные изменения на протяжении всей его эмигрантской жизни в Великобритании, Франции и Швейцарии. — *Прим. пер.*

## 439

Богдан Александрович Кистяковский (1868–1920) — российский и украинский юрист, социолог и политолог. Кистяковский являлся редактором «Критического обозрения», «Юридического вестника», «Юридических записок». В ряду его публикаций по методологии социальных наук, общей теории права и государственному праву такие, как: «Общество и индивид. Методологическое исследование» (1899); «Идеи равенства с социологической точки зрения» (1900); «Русская социологическая школа и категория возможности при решении социально-этических проблем» (1902); «Реальность объективного права» (1910); «Кризис юриспруденции и дилетантизм в философии» (1914) и др. Один из авторов сборника «Вехи». Преподавал юридические и социальные науки, профессор Киевского университета. — *Прим. пер.*

## 440

*Dostoyevsky F. Winter Notes on Summer Impressions. P. 68–69.*

## 441

*Ibid. P. 49.*

## 442

Анализ творчества предшественников этого направления в литературе — см.: *Boym S. Common Places. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994.*

## 443

*Dostoyevsky F. Winter Notes on Summer Impressions. P. 61.*

## 444

«Самое характеристичное свойство француза — это красноречие. Любовь к красноречию в нем неугасима и с годами разгорается все больше и больше. <...> Красноречие, о — это камень преткновения для парижанина. Он все готов забыть из прежнего, все, все, готов вести самые благоразумные разговоры и быть самым послушным и прилежным мальчиком, но красноречия, одного только красноречия он до сих пор никак не может забыть». — *Прим. пер.*

## 445

*Dostoyevsky F. Winter Notes on Summer Impressions. P. 48–49.*

## 446

Достоевский делает акцент на том, что он стремится не к обезличиванию, а к личности в высшем смысле, которая существует только в России. Это не традиционная православная христианская концепция жертвоприношения, а его собственная модернизированная версия «народной религии». Между прочим, российские правоведы XIX века отмечали, что в старых русских сводах законов нет слова «личный», а слово «лицо», в свою очередь, применяется в случаях отрицания персонального достоинства и в ознаменование своего рода личной

несвободы. Что касается понятия театральности, то оно имеет отношение к тематике культурных различий. Другая культура зачастую воспринимается как более театрализованная — в сравнении с родной культурой. Анализ разнообразных культурных вариаций концепций собственного «Я» — см.: *Boym S. Common Places*. P. 80.

## 447

Бодлер находился под влиянием левых идей Пьера-Жозефа Прудона и правой идеологии де Местра и, подобно Достоевскому, который стал неофитом неортодоксальной версии православного христианства, — в последние годы Бодлер все больше и больше увлекался римско-католической философией и верой. Еще одно сходство: оба автора описывают трансгрессивные действия с деньгами. В романе Достоевского Раскольников убивает из-за денег, а затем отдает их страждущей блуднице. В стихотворении Бодлера «*Assommons les pauvres!*» («Избивайте нищих!») городской фланер подает фальшивую монету бездомному — но не для того, чтобы просто оскорбить его, а с целью пробудить к жизни очередную форму эксплуатации, которая ставит под угрозу социальную экономику капитализма. Речь, очевидно, идет о произведении Шарля Пьера Бодлера «Фальшивая монета» из цикла стихотворений в прозе. Бодлер писал:

«По дороге мы встретили бедняка, который дрожащей рукой протянул нам свой картуз. Ничто не способно взволновать меня сильнее, чем немое красноречие этих молящих глаз, в которых человек, умеющий чувствовать, прочтет столько смирения, столько укора. Что-то подобное такому глубокому сложному чувству можно увидеть в слезящихся глазах собаки, когда ее бьют.

Милостыня моего друга была гораздо более щедрой, чем моя, и я сказал ему:

— Вы правы: после радости удивляться нет большей радости, чем самому вызывать удивление.

— Это была фальшивая монета, — спокойно ответил он, словно бы желая оправдать свою расточительность». — *Прим. пер.*

## 448

*Selected Letters of Charles Baudelaire: The Conquest of Solitude*. Chicago: University of Chicago Press, 1986. P. 45.

## 449

В своем эссе «Поэт современной жизни» Шарль Бодлер, говоря о счастье, ссылается на известный афоризм Стендаля: «Двойственность искусства есть непреложное следствие двойственной природы человека. Можно, если это сравнение вам по вкусу, уподобить вечный элемент искусства его душе, а изменчивый элемент — его телу. Вот почему Стендаль, с его дерзким, вызывающим и даже отталкивающим умом, чья дерзость, однако, побуждает к плодотворным размышлениям, оказался куда ближе многих других к истине, сказав: „Красота есть лишь обещание счастья“». — *Прим. пер.*

## 450

*Baudelaire C. The Painter of the Modern Life // Selected Writings on Art and Literature / Transl. by P. E. Charvet*. London: Penguin, 1993. P. 402.

## 451

*Benjamin W. On Some Motifs in Baudelaire // Illuminations / Ed. by H. Arendt; transl. by H. Zohn*. New York: Schocken Books, 1968. P. 169.

## 452

Бодлер одним из первых обнаружил в урбанистическом опыте особый тип социализации, который Зиммель позднее опишет как своеобразную творческую легкость, способную сберечь человеческие взаимоотношения и взаимодействия с материальным миром от бюрократического или институционального овеществления и устаревания.

## 453

Шарль Бодлер в своем эссе «Поэт современной жизни» писал: «<...> он выходит из дома! Он смотрит, как течет поток жизни, величественный и сверкающий. Он любуется вечной красотой и поразительной гармонией жизни больших городов, гармонией, которая чудом сохраняется среди шумного хаоса человеческой свободы. Он созерцает пейзажи большого города, каменные пейзажи, ласкаемые туманом, опаляемые солнцем. Все вызывает в нем радость: роскошные экипажи, горделивые лошади, выложенные грумы, проворные лакеи, гибкая поступь женщин, здоровые, веселые, нарядные дети — словом, он наслаждается зрелищем жизни. <...> Таким образом он готовит одновременно около двадцати рисунков в нетерпеливом увлечении, которое радует не только окружающих, но даже его самого <...> наш удивительный художник выражает движения, торжественные или гротескные позы своих фигур и одновременно — образуемый ими световой взрыв в пространстве». — *Прим. пер.*

## 454

*Baudelaire C. The Painter of the Modern Life. P. 400.*

## 455

Игра слов «longing» — «belonging». Подробнее — см.: *Бойм С. Будущее Ностальгии. М.: Новое литературное обозрение, 2019. — Прим. пер.*

## 456

Даже весьма склонный к рефлексии и лишенный предубеждений русский мыслитель Александр Герцен видел пример демократического гражданина не в образе городского фланера, а в недалеком семейном человеке среднего класса, который думает лишь о том, как бы обеспечить тарелку супа для собственного сына. Это превращается в своеобразный топос у русских путешественников, посещавших Запад: стенания по поводу отсутствия на Западе духовности, основанные на первых впечатлениях, которые не учитывают особенности внутреннего плюрализма отличающихся культур. В книге «Зимние заметки о летних впечатлениях» Достоевский, вслед за Герценом, создает свои повествования о парадизе *petite bourgeoisie*.

## 457

*Достоевская А. Воспоминания. М.: Правда, 1987. С. 417.*

## 458

*Coup d'état* — фр., государственный переворот. — *Прим. пер.*

## 459

В оригинальном тексте здесь используется слово «restaging» — от «to restage» — «заново изложить», «повторно изложить», «вновь повторить», «заново



поставить спектакль», «переформулировать». Авторская игра слов заключается в соединении двух значений: «переформулирования» Марксом исходного тезиса Гегеля и «вновь разыгранной» театрализованной постановки истории — в жанрах трагедии и фарса. — *Прим. пер.*

460

*Marx K.* The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte (1852) // *Marx K., Engels F.* Collected Works, vol. 11. New York: International Publishers, 1978. P. 99–197, цит. по р. 103. В соответствии с фантасмагорическим образом, созданным Марксом, это «всемирно-историческое заклинание мертвых» — магический призыв душ умерших (106).

461

В данном предложении в авторском англоязычном тексте возникает любопытная игра слов, а именно — «offering» помимо значения «предлагая, предоставляя» имеет также такое значение, как «подношение», «жертвоприношение», — что глубоко коррелирует с общим контекстом фразы. — *Прим. пер.*

462

Здесь в оригинальном тексте применяется словосочетание «uncorrupted sacrifice». — *Прим. пер.*

463

Речь идет об известной афористичной цитате Карла Маркса: «Царство свободы начинается в действительности лишь там, где прекращается работа, диктуемая нуждой и внешней целесообразностью, следовательно, по природе вещей оно лежит по ту сторону сферы собственно материального производства». — *Прим. пер.*

464

*Marx K.* The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte. P. 107–108.

465

*Ibid.* P. 105.

466

См. также: *Gunning T.* Phantasmagoria and the Manufacturing of Illusions and Wonder: Towards a Cultural Optics of the Cinematic Apparatus // *Le cinematographe, nouvelle technologie du XXe siecle / The Cinema, a New Technology of the 20th Century* / Ed. by A. Gaudreault, C. Russell, P. Veronneau. Lausanne: Editions Payot Lausanne, 2004. P. 31–44.

467

*Benjamin W.* Paris, the Capital of the Nineteenth Century // *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism.* London: Verso, 1989. P. 170. При сравнительном толковании произведений Маркса и Бодлера редко учитывают тот факт, что сама по себе фигура бодлеровского фланера и критика модерна исчезла бы в идеальном марксистском царстве свободы. Несмотря на то что Бенъямин пытался спасти бодлеровского фланера от ортодоксальной марксистской критики своего времени, сравнивая его одновременно с игроком и с пролетарием, ему так и не удалось переубедить своих критиков. Фланер —

промежуточная фигура, которая не вписывается ни в один из четко очерченных классов общества, так называемые «попутчики», с точки зрения марксистской философии, порой представляют куда большую опасность, нежели очевидные противники, — ведь они затушевывают и ставят под сомнение бинарную оппозицию революционной борьбы и явно выраженные различия между своими и чужими.

## 468

*Benjamin W. Some Motifs in Baudelaire // Charles Baudelaire. P. 122.* Широта критики Маркса выходит за пределы специфики политического режима Луи Бонапарта. Мыслитель ставит знак равенства между авторитарной буржуазной политикой вкупе с коррумпированным правительством Франции и всем проектом политических свобод и прав человека в целом. Верховенство закона и политические свободы не способны исправить огрехи промышленного капитализма, а попросту скрывают их.

## 469

Как отмечает Маркс, богема «напяливает на себя обшитые галунами мундиры с такой же смешной важностью, как сановники Сулука». (Аналогичным образом, интеллигенция, к рядам которой в некоторой степени принадлежат все писатели и политические философы, является банальной карикатурой на класс.) *Marx K. The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte. P. 196.*

## 470

Proletarius (лат. букв.) — «производящий потомство». — *Прим. пер.*

## 471

Маркс, по всей видимости, с особым вниманием относился к этому словосочетанию и нередко использовал его как в публицистике, предназначенной для печати, так и в частной переписке. «В 1863–1865 гг. им был создан новый вариант рукописи трех томов „Капитала“. Приступив в январе 1866 г. к окончательной подготовке первого тома для печати, Маркс начал, как он писал Энгельсу, «вылизывать дитя после стольких родовых мук». См.: *Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. М.: Государственное издательство политической литературы, 1960. Т. 16. С. VI. — Прим. пер.*

## 472

Lumpenproletariat— люмпен-пролетариат: от нем. lumpen — «лохмотья», «неряха» и лат. proletarius — букв. «производящий потомство». Термин, обозначающий деклассированного бывшего рабочего — человека, оторвавшегося от производства, опустившегося, превратившегося в бродягу, нищего, криминального элемента и т. п. — *Прим. пер.*

## 473

*Arendt H. On Revolution. New York: Viking, 1963. P. 64.*

## 474

*Dostoevsky F. Notes from Underground / Transl. by M. Ginzburg. New York: Bantam, 1974. P. 6–7.*

## 475

476

Avant la lettre — идиоматическое выражение от фр. букв. «до письма», т. е. явление, существующее еще до того, как оно получило какое-либо фиксированное название. — *Прим. пер.*

477

Любопытно, что критика утилитаризма, высказываемая Человеком из Подполья, аналогична критике Джона Стюарта Милля — бывшего утилитариста, который сам в трактате «О Свободе» («On Liberty») пропагандирует свободу, распространяющуюся на индивидуальность эксцентрической личности. По темпераменту, разумеется, сложно вообразить себе двоих настолько непохожих людей. Более того, идеи «свободы другого» и публичных действий Человеку из Подполья глубоко чужды.

478

В оригинальном англоязычном тексте здесь используется выражение «Dis-respects the respect». — *Прим. пер.*

479

Зигмунд Фрейд первоначально обнаружил явление «проекции» именно в паранойе. Об этом феномене психоаналитик писал в своих статьях 1895–1896 годов, а также посвятил этой теме отдельную главу в труде «Дальнейшие соображения о психоневрозах защиты», опубликованном в 1896 году. Упрощенно говоря, проекция предстает здесь как искаженный механизм первичной психологической защиты. По мнению Фрейда, это явление основано на некорректном использовании здоровых нормальных механизмов защиты (к примеру — вынесение вовне источника расстройства). Вместо этого параноик осуществляет проекцию вовне своих мучительных представлений, а они, в свою очередь, возвращаются к нему в виде самоупреков, самоуничтожения и самокопания. — *Прим. пер.*

480

Описание сцены внезапной откровенности Лизы автор дает в виде исполненного особенной энергетики темпераментного пассажа. Тем не менее Достоевский дает понять, что для Подпольного человека это прежде всего игра, эксперимент: «Давно уже предчувствовал я, что перевернул всю ее душу и разбил ее сердце, и, чем больше я удостоверился в том, тем больше желал поскорее и как можно сильнее достигнуть цели. Игра, игра увлекла меня; впрочем, не одна игра... Я знал, что говорю туго, выделанно, даже книжно, одним словом, я иначе и не умел, как „точно по книжке“. Но это не смущало меня; я ведь знал, предчувствовал, что меня поймут и что самая эта книжность может еще больше подспорить делу. Но теперь, достигнув эффекта, я вдруг струсил. Нет, никогда, никогда еще я не был свидетелем такого отчаяния! Она лежала ничком, крепко уткнув лицо в подушку и обхватив ее обеими руками. Ей разрывало грудь. Все молодое тело ее вздрагивало, как в судорогах. Спершиеся в груди рыдания теснили, рвали ее и вдруг воплями, криками вырывались наружу». — *Прим. пер.*

481



«А в самом деле: вот я теперь уж от себя задаю один праздный вопрос: что лучше — дешевое ли счастье или возвышенные страдания?» — *Прим. пер.*

В своей фундаментальной работе «Проблемы творчества Достоевского», впервые опубликованной в Киеве в 1929 году, М. М. Бахтин неоднократно отмечал и подчеркивал доминирующую роль самосознания в образе главного героя — рассказчика в повести Достоевского «Записки из подполья».

М. М. Бахтин писал: «Человек из подполья не только растворяет в себе все возможные твердые черты своего облика, делая их предметом рефлексии, но у него уже и нет этих черт, нет твердых определений, о нем нечего сказать, он фигурирует не как человек жизни, а как субъект сознания и мечты <...> Герой Достоевского — весь самосознание. <...> Самоуяснение, самораскрытие героя, слово его о себе самом, не предопределенное его нейтральным образом, как последняя цель построения, действительно, иногда делает установку автора «фантастической» и у самого Достоевского. <...> Самосознание как доминанта построения героя требует создания такой художественной атмосферы, которая позволила бы его слову раскрыться и самоуясниться. Ни один элемент такой атмосферы не может быть нейтрален: все должно задевать героя за живое, провоцировать, вопрошать, даже полемизировать и издеваться, все должно быть обращено к самому герою <...> Замысел требует сплошной диалогизации всех элементов построения. <...> Достоевский умел именно [изображать чужую идею], сохраняя всю ее полноту как идеи, но в то же время сохраняя и дистанцию, не утверждая и не сливая ее с собственной выраженной идеологией. Как же достигается им такое изображение идеи? На одно из условий мы уже указали. Это условие: самосознание как доминанта построения героя, делающая его самостоятельным и свободным в авторском замысле. Только такой герой может быть носителем полноценной идеи». — *Прим. пер.*

*Dostoevsky F. Notes from Underground. P. 151.*

Тема раскрывается в публ.: *Fanger D. Introduction // Dostoevsky F. Notes from Underground. P. xxv.*

В книге «Исторический словарь галлицизмов русского языка» дается следующее определение: «Ресентимент а, м. *ressentiment m.* 1. Тягостное сознание тщетности попыток улучшить свой статус в жизни или в обществе. <...> *Ressentiment (fr.)* — „завистливая, бессильная злоба“ в качестве термина впервые употреблено у Ницше 1887 г. <...> Под „ресентиментом“ понимается повышенно-эмоциональный комплекс, движимый главным образом мотивами зависти и мести за свою реальную неполноценность, или коллективная мания величия, подобная гитлеровскому варианту фашизма. <...> 2. Неприятное чувство, враждебность к кому-л. <...> Психологическое состояние, проистекающее из чувства враждебности и ненависти. <...> Ницше в „Генеалогии морали“ заимствовал это французское слово (непереводимое, как замечает Шелер, на немецкий язык) для характеристики „Морали рабов“ —

возведения в ранг высшей ценности бессильного и немощного, своеобразного обращения „еврейской ненависти“ в христианскую любовь, которая является для Ницше „утонченным цветком ressentimentа“. <...> Ресентимент. Состояние, когда человек (или общество) переживает проблему, которую он (оно) вначале не может, а потом и не хочет решить, потому что сживается с этим состоянием и начинает находить его естественным. <...> всякий ресентимент контрпродуктивен». — *Прим. пер.*

## 487

Майкл Андре Бернштейн (Michael André Bernstein, 1947–2011) — американский писатель, поэт и литературовед австрийского происхождения. Профессор Университета Беркли в Калифорнии, где преподавал 36 лет, автор трудов по истории и теории литературы, сравнительному литературоведению. Изучал и анализировал творчество Рильке, Хайдеггера, Беньямина, Селина и др. Первая книга «The Tale of the Tribe: Ezra Pound and the Modern Verse Epic» была опубликована в 1980 году. Среди наиболее значительных публикаций такие книги, как «Foregone Conclusions: Against Apocalyptic History» (1994); «Conspirators» (2003), а также фундаментальный труд, посвященный творчеству немецких писателей «Five Portraits: Modernism and the Imagination in Twentieth-Century German Writing» (2000). — *Прим. пер.*

## 488

В книге «Так говорил Заратустра» Фридрих Вильгельм Ницше писал: «Так стала воля, освободительница, причинять страдание: и на всем, что может страдать, вымещает она, что не может вернуться вспять. Это, и только это, есть само мщение: отвращение воли ко времени и к его „было“». — *Прим. пер.*

## 489

*Nietzsche F. Genealogy of Morals and Ecce Homo / Transl. by W. Kaufmann, R. J. Hollingdale. New York; London: Vintage, 1989. P. 38, выдел. по ориг. изд.*

## 490

*Bernstein M.-A. The Poetics of Ressentiment // Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges / Ed. by G. S. Morson, C. Emerson. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1989. P. 197–223, цит. по p. 206. См. также: Bernstein M.-A. His Bitter Carnival: Ressentiment and the Abject Hero. Princeton: Princeton University Press, 1992.*

## 491

Бернштейн связывает концепцию ресентимента Ницше с рассуждениями Фрейда об истерии. На мой взгляд, принцип, сформулированный Ницше: «Я страдаю: должен же кто-нибудь быть в этом виновным», и потребность в поиске врагов больше напоминает паранойяльную проекцию, которую Фрейд анализирует в своих психоаналитических заметках «Случай Шребера». *Freud S. The Case of Schreber // The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud / Ed. by J. Strachey. London: Hogarth Press, 1968. P. 14.* Паранойя является формой рационального заблуждения, основанного на транспозиции: «Я ненавижу их, поэтому они преследуют меня». Не всякий ресентимент оборачивается подобного типа паранойей, но человек ресентимента имеет предрасположенность к воплощению статуса жертвы. Надежда и всепрощение — два способа, позволяющие обеспечить сохранение открытости

миру, в соответствии с теорией Арендт, — такому человеку чужды. Он никого не прощает, но в то же время он забывчив и чаще всего забывает свое собственное забвение. Ресентимент, *ressentiment*, — это вновь возвращающееся чувство, помимо всего прочего представляющее собой страх радикальной неоригинальности и вторичности, — эмоция, типичная для модерна, — эпохи пресловутого ожидания обязательного духа новизны любой ценой. Свобода для человека ресентимента определяется исключительно с точки зрения свободы воли и суверенитета. Первый из выдающихся практиков литературного и философского ресентимента — Жан-Жак Руссо — в конце концов пришел к модели радикальной свободы воли, на одном полюсе которой — образ вечно кающегося и вечно жалеющего себя человека эпохи модерна, а на другом — совокупная воля домодернистской общины, посередине же — ничего не предполагается. Арендт считала, что приравнивание свободы к силе воли обернулось философским тупиком, что стало причиной полной слепоты мыслителей по отношению к архитектуре свободы и ее опыту. Опыт свободы, по Арендт, не является чем-либо суверенным, а является пористым и интересубъективным; творится он на открытой миру сцене, куда может выйти любой — с тем, чтобы действовать и высказывать суждения. У Достоевского пространство свободной воли представляет собой подполье.

492

Реверберационная камера (также эхокамера, эхо-камера) — пространство со звукоотражающими стенами, в которую помещены источник и приемник акустических сигналов. В переносном значении — ситуация, когда идеи, убеждения усиливаются многократным повторением сообщения внутри закрытой социальной системы (например, СМИ или корпорации). — *Прим. пер.*

493

Schadenfreude (нем.) — «злорадство», букв. «зловредное удовольствие» — от Schaden «вред» + Freude «радость». Это немецкое слово нередко употребляется в англоязычных текстах в своем оригинальном написании. — *Прим. пер.*

494

Цитата не точная. В действительности Федор Михайлович писал о себе как о «реалисте», очевидно, подразумевая то, что его в большей степени интересует подлинность и искренность, нежели труднопостижимые глубины человеческой души. «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле», — писал о себе Ф. М. Достоевский. — *Прим. пер.*

495

Баронесса Фанни фон Пистор-Богданова (Fanny von Pistor-Bogdanoff) — реальный прототип героини романа Леопольда фон Захер-Мазоха «Венера в мехах». 9 декабря 1869 года профессор Львовского университета действительно заключил контракт со своей любовницей — вдовствующей баронессой фон Пистор-Богдановой. Текст контракта включал следующие положения: «Герр Леопольд фон Захер-Мазох своим честным словом обязуется быть рабом фрау Фанни фон Пистор, безоговорочно исполнять все ее желания и приказания в течение шести месяцев. Со своей стороны, фрау Фанни фон Пистор не имеет права домогаться от него чего-либо бесчестного, лишаящего чести, как человека и гражданина. Кроме того, она должна предоставлять ежедневно 6 часов для работы и никогда не просматривать личные письма



и записи. При каждом проступке, упущении или оскорблении величества Госпожи Фанни фон Пистор может наказывать раба как ей заблагорассудится... Госпожа обещает, что будет носить меха, как можно чаще, особенно — когда пребывает в жестоком настроении». См.: Рудяченко А. Леопольд Захер-Мазох. Извращенец или оболганная жертва? // Укринформ. 2019. — Прим. пер.

496

*Sacher-Masoch W., von. The Confessions of Wanda von Sacher-Masoch. San Francisco: Re/Search Publications, 1990.*

497

Custine цит. по: *Sacher-Masoch L., von. Venus in Furs / Transl. by J. Neugroschel, introduction by L. Wolff. New York: Penguin, 2000. P. xvi.*

498

*Wolff L. Introduction // Sacher-Masoch L., von. Venus in Furs. P. xi.*

499

Sacher-Masoch, цит. по: *Stewart-Steinberg S. R. Sublime Surrender: Male Masochism at the Fin-de-siecle. Ithaca: Cornell University Press. P. 174. Sacher-Masoch L., von. Das schwarze Kabinett und Soziale Schattenbilder — Aus den Memoiren eines österreichischen Polizeibeamten. Berlin: Verlag das neue Berlin. P. 235.* Собственные фантазии Захер-Мазоха включали в себя множество сюжетов из славянского фольклора: ему нравилось изображать одногранно как медведя или разбойника, так и жертву, которую преследовали, связывали и наказывали. Захер-Мазох писал, что подобные фантазии о доминировании не являются его личной девиацией, а представляют собой вполне распространенные формы поведения, хорошо известные среди русских и немцев.

500

Отсылка к тексту «Записок из подполья» Ф. М. Достоевского: «Вы верите в хрустальное здание, навеки нерушимое, то есть в такое, которому нельзя будет ни языка украдкой выставить, ни кукиша в кармане показать. Ну, а я, может быть, потому-то и боюсь этого здания, что оно хрустальное и навеки нерушимое и что нельзя будет даже и украдкой языка ему выставить». — Прим. пер.

501

«Я увидел тормозившую меня руку, но рука эта оказалась вдруг темной, как из бронзы, и голос оказался сиплым, пьяным голосом моего денщика, стоявшего предо мной во весь свой почти саженный рост.

— Да вставайте же, что это, срам какой!

— Что такое? Почему срам?

— Срам и есть — заснуть одетым, да еще за книгой! — он снял нагар с оплывших свечей и поднял выскользнувшую из моих рук книгу. — Да еще за сочинением (он открыл крышку переплета) Гегеля... И потом, давно пора уж к господину Северину ехать, он к чаю нас ждет». — Прим. пер.

502

Героя повести Франца Кафки «Превращение» (нем. «Die Verwandlung») — неудачливого коммивояжера — зовут Грегор. Таким образом, в англоязычном переводе имена героев двух произведений действительно совпадают: как

в «Венере в мехах», так и в «Превращении» — оба носят имя Gregor. В публикациях на русском языке такого совпадения не наблюдается. Героя «Преращения» зовут Грегор Замза, а протагониста «Венеры в мехах» — Григорий. — *Прим. пер.*

## 503

Контракт Северина с Вандой представляет собой явление куда более серьезного характера, как и последующий контракт между Захер-Мазохом и его супругой, которую он, несомненно, больше привлекал как писатель, нежели как сабмиссивный возлюбленный.

## 504

Парабаса (парабаза, греч. παράβασις) — прием в дренегреческом театре, как правило применявшийся при постановке представлений в жанре комедии. Парабаса — обращение к зрителям от лица другого автора, движение хора в направлении зрителей. Парабаса могла состоять из двух частей. Полная парабаса состоит из семи частей. — *Прим. пер.*

## 505

«— Делайте с ним что хотите! — ответила она.

— Животное! — закричал я, не помня себя.

Грек окинул меня своим холодным взглядом тигра и взмахнул хлыстом <...> а я был привязан, как Марсий, и вынужден был смотреть, как изловчался Аполлон сдирать с меня кожу... <...>

— Каждый из нас, в сущности, тот же Самсон, — думал я, — и каждому из нас так или иначе изменяет в конце концов женщина, которую он любит, — носит ли она лохмотья или собольи меха.

<...> он начал наносить мне удар за ударом. Так беспощадно, так ужасно, что я съеживался под каждым ударом и от боли начинал дрожать всем телом... <...> Я изнемогал от стыда и отчаяния. И что самое позорное, вначале я находил какую-то фантастическую, сверхчувствительную прелесть в своем жалком положении — под хлыстом Аполлона и под жестокий смех моей Венеры. Но Аполлон вышиб удар за ударом всю эту дикую поэзию — и я наконец, стиснув в бессильной ярости зубы, проклял и сладострастную фантасмагорию, и женщину, и любовь». — *Прим. пер.*

## 506

Принципиально важно, что главным героем романа является дворянин, иными словами, человек с самым высоким социальным статусом, который принимает на себя роль раба женщины, обладающей значительно меньшими политическими и социальными правами, нежели он сам.

## 507

«— Топчи меня ногами! — воскликнул я, распростершись перед ней вниз лицом.

— Я ненавижу всякую комедию! — нетерпеливо воскликнула Ванда.

Наступила жуткая тишина». — *Прим. пер.*

## 508

Maître — фр. «хозяин», «властитель», «властелин», «мастер», а также «мэтр», «юрист», «законник». В оригинальном англоязычном тексте присутствует своеобразный оттенок игры слов, который сложно передать в русском переводе.

«Maître of the ceremonies» перекликается с английским «master of the ceremonies» (букв. «церемониймейстер») — т. е. обыкновенный церемониймейстер в таком англо-французском словосочетании становится как бы «властелином спектакля», «хозяином церемонии», «мэтром представления», кроме того, здесь явно читается и отсылка к юридической коннотации, связанной с темой заключения контракта между Северином и его назначенной госпожой, в соответствии с которым мэтр Северин, как режиссер-постановщик, инсценирует театральную постановку собственного наказания и унижения. — *Прим. пер.*

509

*Sacher-Masoch L., von. Venus in Furs. P. 114.*

510

*Ibid. P. 117.*

511

Рихард фон Крафт-Эбинг (Richard Fridolin Joseph Freiherr Krafft von Festenberg auf Frohnberg von Ebing, 1840–1902) — психиатр, невропатолог, работавший преимущественно в Австрии и Германии, один из основоположников науки сексологии. Занимался исследованиями в области криминалистики. Возглавлял кафедру душевных и нервных болезней в Вене, автор ряда основополагающих учебников в области психиатрии, половой психологии, криминалистики. Оказал существенное влияние на своих современников, в том числе на русскую школу психиатрии на рубеже XIX–XX веков. Среди его многочисленных публикаций значительное место занимают фундаментальные труды по психологии половых извращений, в том числе мазохизма. В своей неоднократно переизданной монографии «Половая психопатия» («Psychopathia sexualis», 1886) Рихард фон Крафт-Эбинг описал феномен, связанный со склонностью получать удовольствие от унижений, насилия или мучения, назвав его термином, придуманным на основе имени писателя Леопольда Захер-Мазоха. В романах и повестях писателя, по мнению психиатра, подобные наклонности были описаны весьма точно и последовательно. — *Прим. пер.*

512

Жиль Делез настаивал на дифференциации мазохистской и садистской симптоматики. Можно сказать, что мазохизм представляет собой договорное явление, а садизм — институциональное. (Вовсе не удивительно, что Сад заинтересовался институционализацией практики радикального раскрепощения именно после Французской революции); мазохизм обитает в сфере воображения, эстетики и драматургии. В конечном итоге речь идет о переодевании и притворстве, о драматизации причинения боли, в которой «жертва» фактически предстает в роли автора собственного воображаемого сценария.

513

*Deleuze G. Masochism: Coldness and Cruelty; Venus in Furs. New York: Zone Books, 1991.*

514

Делез развивает умозаключение Жоржа Батая о том, что не следует относить жестокость, присущую нацистскому политическому режиму, к насилию садистского типа. По мнению Батая, дискурс насилия Сада парадоксален, потому



что в сущности это дискурс жертвы. «Как правило, палач пользуется не языком насилия, чинимого им от имени господствующей власти, но языком этой власти, которая явным образом его извиняет, оправдывает и придает его существованию какой-то возвышенный смысл. Насильник вынужден помалкивать, он привыкает к жульничеству... Следует ли заключить отсюда, что язык Мазоха также парадоксален, — продолжает Делез, — но уже потому, что жертвы, в свою очередь, говорят у него подобно палачу, в качестве которого они выступают по отношению к самим себе, со свойственным палачу лицемерием?» (17).

## 515

Брэм Дейкстра (Bram Dijkstra, 1938) — американский писатель и литературовед, специалист по английской литературе. Работал преподавателем английской литературы в Калифорнийском университете в Сан-Диего с 1966 по 2000 год. Работал выставочным куратором, автор текстов для каталогов выставок и для художественных музеев Сан-Диего. Среди основных опубликованных книг такие, как «Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture» (1986); «Evil Sisters: The Threat of Female Sexuality and the Cult of Manhood» (1988); «Defoe and Economics: The Fortunes of Roxana in the History of Interpretation» (1987); «Naked» (2010) и др. — *Прим. пер.*

## 516

Очевидно, речь идет о перефразировании знаменитого афоризма Карла Маркса: «Религия — опиум для народа». Полная версия высказывания содержится в тексте введения работы Маркса «К критике гегелевской философии права», 1881–1883: «Религия это вздох угнетенной твари, сердце бессердечного мира, подобно тому как она — дух бездушных порядков. Религия есть опиум народа». — *Прим. пер.*

## 517

*Dijkstra B. Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siecle Culture. New York: Oxford University Press, 1986.*

## 518

В оригинальном англоязычном тексте здесь используется словосочетание «double agency», которое можно перевести на русский язык одним словом — «двурушничество» — т. е. стремление одновременно действовать в пользу двух противоположных сторон путем обмана каждой из них, что и соответствует в общих чертах метафорической коннотации, заложенной в данную концепцию автором. — *Прим. пер.*

## 519

Сюзанна Р. Стюарт отмечала неустойчивый характер этих фантазий по контракту у Захер-Мазоха: «<...> там, где эти ограничения нарушаются, последствия оказываются катастрофическими. Одним из примеров подобной трансгрессии становится слишком буквальное понимание ролевой игры; другим — ситуация, когда сама история выходит на передний план в форме реальных властных отношений». *Stewart-Steinberg S. R. Sublime Surrender. P. 200.*

## 520

Сюзанна Руфь Стюарт-Стайнберг (Suzanne Ruth Stewart-Steinberg, 1957) — американский литературовед, писатель и преподаватель, специалист по

итальянской литературе. С. Стюарт-Стайнберг — профессор в Университете Браун в Провиденсе. Среди опубликованных книг: «Male Masochism at the Fin-De-Siècle» (1998); «Impious Fidelity: Anna Freud, Psychoanalysis, Politics» (2012) и др. — *Прим. пер.*

## 521

*Ibid.* P. 13.

## 522

Здесь в оригинальном англоязычном тексте применяется игра слов «fascinating» — «fascism», т. е. «очаровательный», «поразительный», «захватывающий», «околдовывающий» — «фашизм». Во фразе также присутствует особый ритм, обусловленный тройным повторением звука «ф» («phenomenon» — «fascinating» — «fascism»). Наиболее подходящим вариантом перевода представляется фраза «феномен фасцинирующего фашизма». Согласно словарю галлицизмов русского языка, слово «фасцинировать» (от *fasciner*) означает букв. «околдовывать», что полностью соответствует заявленной автором коннотации. — *Прим. пер.*

## 523

Здесь, как и ранее в предыдущих главах, — отсылка к английской версии заглавия книги Зигмунда Фрейда «Недовольство культурой» (нем. «Das Unbehagen in der Kultur»; англ. «Civilization and Its Discontents»). См. примечания в предыдущих главах. — *Прим. пер.*

## 524

*Stewart-Steinberg S. R. Sublime Surrender. P. 193. Freud S. Moses and Monotheism // The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud / Ed. by J. Strachey. London: Hogarth Press, 1968. T. 23. P. 54.*

## 525

Славой Жижек (Slavoj Žižek, 1949) — словенский философ, культуролог, переводчик и критик. Жижек является последовательным приверженцем левой идеологии. Родился, живет и работает в Любляне.

## 526

Вопрос доминирования подвергается углубленному исследованию в творчестве Жижека. См., например: *Zizek S. Looking Awry. Cambridge: MIT Press, 1991.* По теме исторической контекстуализации и критики трудов Жижека см.: *LaCapra D. History in Transition. Ithaca: Cornell University Press, 2004.*

## 527

В своей книге «Метастазы удовольствия. Шесть очерков о женщинах и причинности», впервые опубликованной в 1994 году, Славой Жижек, критикуя современную гипнотическую систему, по его мнению бесконечно подталкивающую человека к непрерывному получению удовольствия, пишет: «Буржуазный либеральный субъект подавляет свои бессознательные влечения, усваивая запреты и, следовательно, его самоконтроль позволяет ему смирять в себе либидинальную „непосредственность“. В постлиберальных обществах, впрочем, сила общественного подавления более не действует как усвоенный Закон о Запрете, который требует смирения и самоконтроля, — эта сила теперь

принимает вид гипнотической, навязывающей поведение „поддайся искушению“, т. е., по сути, повелевает: „Получи удовольствие!“ Подобное идиотское удовольствие продиктовано общественной средой, в т. ч. и англосаксонскими психоаналитиками, чья главная цель — сделать пациента способным к „нормальным“, „здоровым“ удовольствиям. Общество требует, чтобы мы уснули, впали в гипнотический транс, обычно под прикрытием противоположного повеления: Нацистский боевой клич „Германия, проснись“ скрывает под собой противоположное». — *Прим. пер.*

528

Философ и психолог Виктор Аронович Мазин (1958) в предисловии к русскоязычному изданию книги Славоя Жижека «Хрупкий абсолют, или Почему стоит бороться за христианское наследие» писал: «Тема идеалов, нарциссизма оказывается предельно важной в последние десятилетия в связи с развитием симптоматики, которую принято определять как патологический нарциссизм. Жижек пишет о трех последовательных формах либидо — структуры субъекта, проявившихся в капиталистическом обществе за последние сто лет: автономная личность протестантской этики, гетерономный человек организации и сегодняшний патологический нарциссизм». — *Прим. пер.*

529

*Nechaev S. Cathecism of the Revolutionary // Voices of Terror / Ed. by W. Laqueur. New York: Reed Press, 2005. P. 71.* Перевод названия немного изменен для большего соответствия русскому оригиналу.

530

*Dostoevsky F. One of Contemporary Falsehoods // Дневник писателя / цит. и рассм. в публ.: Туниманов В. А. Безумие и великая мысль // Достоевский Ф. Бесы. Л.: Лениздат, 1990. С. 627.*

531

В своем письме Н. Н. Страхову из Дрездена, датированном 24 марта (5 апреля) 1870 года, Ф. М. Достоевский сообщал следующее: «(На вещь, которую я теперь пишу в «Русский вестник», я сильно надеюсь, но не с художественной, а с тенденциозной стороны; (1) хочется высказать несколько мыслей, хотя бы погибла при этом моя художественность. Но меня увлекает накопившееся в уме и в сердце; пусть выйдет хоть памфлет, но я выскажусь. Надеюсь на успех. Впрочем, кто же может садиться писать, не надеясь на успех?» — *Прим. пер.*

532

В оригинальном тексте здесь присутствует игра слов: «possessor» — «possessed», которую вполне допустимо перевести как «попутавший» — «попутанный», используя хорошо сочетающееся с названием романа устойчивое выражение «бес попутал». — *Прим. пер.*

533

Игра слов, основанная на двойном значении слова «plot» — «сюжет» и «заговор». — *Прим. пер.*

534



Присутствует игра слов «Polis» — «polite» — «police», которую вполне допустимо перевести как «Полис» — «политкорректные» — «полиция» — с целью максимального сохранения авторского замысла. — *Прим. пер.*

535

Вальтер Зеев Лакер (англ. Walter Zeev Laqueur, 1921–2018) — британский и американский историк, политолог, исследователь радикальных политических течений и терроризма. — *Прим. пер.*

536

Наиболее ранние примеры террора как стратегии радикализма можно обнаружить в деятельности религиозных сект, которые исповедовали хилиазм и пестовали смерть и мученичество, — таких, как секты ассасинов, возникшие в Персии и Сирии и впоследствии подавленные монголами, а также теории тирании и тираницида в античной Греции и Риме. В Европе и, в частности, в России тактика террора получила широкое распространение после Французской революции. В начале XIX столетия такие слова, как «свобода» и «освобождение», нередко связывались с практикой радикализма, как, например, название немецкого издания «Фрайхейт», где Карл Хайнцен в свое время пропагандировал убийство отдельных лиц в качестве тактики революционных действий: «Дух свободы обречен познать кинжалы и яды, а верное дело — постичь тайны пороха и гремучего серебра». *Laqueur W. Z. Voices of Terror. P. 64.*

537

Данное умозаключение, очевидно, не может служить каким-либо оправданием и признанием любого из видов и вариантов терроризма. Современный беспристрастный анализ террористических движений и организаций различного толка позволяет без труда выяснить, что практически все террористические организации используют в качестве обоснования своих действий декларируемые «благие намерения». Таким образом, современный террор как метод борьбы во имя продвижения какой-либо радикальной, в том числе освободительной, идеологии мало чем отличается от террористических акций представителей русских радикальных движений XIX и начала XX столетия. Вне зависимости от декларированных целей и задач любой террор заслуживает глубокого осуждения и не может получить никакого оправдания, даже в широкой исторической перспективе. — *Прим. пер.*

538

*Laqueur W. Z. Voices of Terror. P. 2.* Подробнее о русских революционных организациях и движениях см.: *Geiffrnan A. Thou Shalt Kill: Revolutionary Terror in Russia, 1894–1917. Princeton: Princeton University Press, 1993.*

539

Причины террористических и иных радикальных действий не следует сводить исключительно к проблематике социального происхождения, социальных проблем, политических потребностей или психологических характеристик отдельно взятых лиц. В конце концов, они часто руководствовались внутренней логикой революционной идеологии и идеей выживания тайного революционного заговора как такового — это практически идеология освобождения ради освобождения. Они были сосредоточены именно на освобождении, а не на

построении общества на основе свобод; права и индивидуальные свободы не относились к числу их основных интересов.

## 540

Raison d'être (фр.) — устойчивое выражение, обозначающее буквально «основной смысл существования», «основная идея существования». — *Прим. пер.*

## 541

В царской России во многие тайные общества проникали агенты тайной полиции, а некоторые из организаций были и вовсе созданы самой охранкой. Рачковский, ответственный за соавторство «Протоколов сионских мудрецов», начинал как информатор в революционной организации «Народная воля» (слово «воля» можно трактовать как «Свобода» и «Освобождение»). Сотрудничество с тайной полицией не считалось пятном на биографии революционера. Подобная практика продолжилась в советский и постсоветский периоды.

## 542

*Laqueur W. Z. Voices of Terror. P. 71.*

## 543

В оригинальном англоязычном тексте здесь и далее используется слово «anti-worldliness», т. е. часто встречающийся в текстах Ханны Арендт термин «worldliness» («открытость миру») с отрицательной приставкой «anti» перед ним. Таким образом, данную конструкцию вполне допустимо переводить на русский язык как «антиоткрытость миру». — *Прим. пер.*

## 544

Убийство студента Иванова было совершено 21 ноября 1869 года в Москве в старинном гроте в парке Петровской сельскохозяйственной академии. Нечаев заманил туда Иванова под предлогом необходимости забрать выдуманный печатный станок для листовок из не существовавшего в действительности тайника. Нечаев с соучастниками Успенским, Прыжовым, Кузнецовым и бывшим тюремщиком Николаевым, у которого имелся револьвер, оглушили и застрелили Иванова. Затем они небрежно спрятали его тело подо льдом, где оно было всего через четыре дня найдено на глубине полуметра проходившим мимо крестьянином. К открытому немедленно делу было привлечено не менее 87 человек. Соучастники получили сроки на каторге: Успенский — 15 лет; Прыжов — 12; Кузнецов — 10; Николаев — 7,5. Все они, кроме Кузнецова, не пережили каторги. Нечаев в этот период находился в Швейцарии. После согласования его выдачи российской стороне 8 января 1873 года состоялся суд, который приговорил Нечаева к 20 годам каторжных работ. По указу императора Нечаева поместили в Петропавловскую крепость, где он и скончался в тюремном каземате 21 ноября 1882 года. — *Прим. пер.*

## 545

Альбер Камю в своей книге «Бунтующий человек» писал следующее: «Таким образом, своеобразие Нечаева заключается в том, что он вознамерился оправдать насилие, обращенное к собратьям. <...> Нечаев не только милитаризировал революцию, он считал, что ее руководители вправе употреблять по отношению к подчиненным ложь и насилие. <...> Ни одна из революций до той поры не

осмелилась заявить в первых же строках своих скрижалей, что человек — это всего лишь слепое орудие». — *Прим. пер.*

546

Bakunin в кн. *Laqueur W. Z. Voices of Terror*. P. 72.

547

Герцен неоднократно напрямую высказывал критику в адрес методов и теоретических построений Бакунина, в том числе и в первую очередь, — в письмах «К старому товарищу» — как он именовал Бакунина. В частности, в их переписке появлялись и весьма ироничные и колкие замечания Герцена, касающиеся стремления Бакунина к созданию заведомо несвободного общества и даже своеобразного «полицейского государства»: «Не начать ли новую жизнь с сохранения социального корпуса жандармов? <...> Неужели цивилизации кнутом, освобождение гильотиной составляют вечную необходимость всякого шага вперед?..» См.: *Кислицына И. Л.* Полемика «между старичками» и проблема содержания и значения анархизма М. А. Бакунина // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2014. № 164. С. 32–44. — *Прим. пер.*

548

Агонизм — в данном случае — приверженность политической теории агонизма от греч. ἀγών — «борьба», «конфликт». Концепция неотъемлемого наличия борьбы и конфликта в общественной сфере встречается в ряде политических теорий. Например, у Карла Маркса «классовая борьба» в конфликтном капиталистическом обществе должна приводить пролетариат и все общество в целом к новой гармоничной модели общественного устройства (формации). Современная версия агонизма в контексте демократии присутствует, например, в работах бельгийского политолога Шанталь Муфф (Chantal Mouffe, 1943). «В сердце агонистического конфликта лежит истинная конфигурация отношений власти, вокруг которых структурируется данное общество. Это борьба, в рамках которой мы видим оппозицию проектов гегемонистского характера, которые никогда не могут быть рационально примирены. Антагонистическое измерение всегда присутствует, и это истинная конфронтация, но конфронтация, которая происходит в условиях, регулируемых демократическими процедурами, которые принимаются каждой из конфликтующих сторон», — пишет Муфф. Таким образом, данная конструкция подразумевает обязательное и неизбежное присутствие конфликта и борьбы в общественной сфере, которую лишь можно сдерживать и регулировать посредством инструментов демократии. — *Прим. пер.*

549

Élan — «энтузиазм», «натиск», «энергетический потенциал», «стиль». — *Прим. пер.*

550

*Berlin I.* Russian Thinkers. P. 108.

551

Старший товарищ объясняет своему «милому другу», что мальчик оказался слишком увлечен иезуитскими и макиавеллиевскими методами, что и привело



его к утрате различий между союзниками (включая самого Бакунина) и противниками. Труды Нечаева, равно как и сочинения Бакунина, преимущественно сосредоточены на разрушении настоящего, нежели на видении будущего.

## 552

*Camus A. The Rebel: Essay on the Man in Revolt. New York; London: Vintage, 1985.* Дополнительное рассмотрение исторического контекста романа Достоевского — см.: *Natov N. Philosophical Subtext in the Novel «The Possessed» // Actualite de Dostoevskij. Genoa: Quercia Edizioni, 1982. P. 21–33*, и то же самое — см.: *The Theme of «Chantage» (Blackmail) в публ.: «The Possessed»: Art and Reality // Dostoevsky Studies. 1985. Vol. 6. См. также: Confino M. Bakunin et Necaev: Les debuts de la Rupture. Introduction a Deux Lettres Inedites de Michel Bakunin — 2 et 9 Juin 1870 // Cahiers du monde russe et soviétique. 1966 (Oct.–Dec.). Vol. 7. No. 4. P. 624–696.* В России Нечаев и его товарищи по обществу «Народная расправа» утверждали, что Иванов был предателем своего дела, хотя никаких доказательств связи Иванова с тайной полицией обнаружено не было. Единственным его прегрешением было несогласие. Тем не менее ни один из участников группы Нечаева не восстал против лидера авторитарной ячейки и не выступил в поддержку инакомыслящего. Это было больше похоже на паранойяльную проекцию: мы убили его, поэтому он, скорее всего, был виновен. Вместе с тем, хоть Нечаев и пользовался значительной популярностью среди большинства революционеров, некоторые более сознательные члены социал-демократического движения, такие как Вера Фигнер, подвергли критике его методы и поставили под сомнение его влияние на революционное движение как таковое.

## 553

*Dostoevsky F. The Possessed / Transl. by C. Garnett. New York: Heinemann, 1956. P. 351–352 (пер. част. изм. для соотв.).* Я не имею возможности сполна воздать должное этому чрезвычайно многоплановому роману и сосредоточусь исключительно на взаимоотношениях Ставрогина и Петра.

## 554

Эта сцена представляет собой фантасмагорию в кавычках, поскольку она является прямым намеком на Гоголя — как на комедию «Ревизор», так и на цикл сочинений «Петербургские повести», где творится множество фантастических событий, происходящих в неверном свете газового фонаря. Но сарказм и конспираторское воображение Достоевского задают здесь совершенно иной тон, нежели у Гоголя, который делал акцент именно на абсурдности происходящего.

## 555

Это сопричастность, обретенная посредством антагонизма и отрицания; Верховенский и Ставрогин становятся «своими» благодаря роднившей их неприязни к «другому» — западнику Кармазинову.

## 556

*Dostoevsky F. The Possessed. P. 379.*

## 557

558

В разные периоды советского времени к Достоевскому было сложное отношение. Часть его произведений входила в школьную программу, а часть — не афишировалась и не переиздавалась. При этом изучение их в литературной науке никогда не находилось под запретом, но и не поощрялось. Роман «Бесы» действительно долгое время не переиздавался — и на протяжении значительной части советского периода был доступен преимущественно в библиотеках и частных собраниях. Массово роман вышел в печать только в конце перестройки, в эпоху гласности — в конце 1980-х — начале 1990-х годов, когда находящийся на грани приближающегося распада Советский Союз переживал колоссальный бум книгоиздания. Этот бум в полной мере затронул как всех классиков русской литературы, так и малоизвестных авторов, репрессированных писателей, эмигрантов и переведенных на русский язык впервые ранее не публиковавшихся зарубежных авторов. — *Прим. пер.*

559

Вновь выявленные документы свидетельствуют о том, что Достоевский мог являться или планировал стать членом подпольной террористической ячейки, а вовсе не весьма умеренного кружка петрашевцев. *Frank J. Dostoevsky: The Years of Ordeal, 1850–1859. Princeton: Princeton University Press, 1983.*

560

Дмитрий Владимирович Каракозов (1840–1866) — русский мелкопоместный дворянин, революционер-террорист. Каракозов, сторонник индивидуального террора, совершил одно из неудавшихся покушений на российского императора Александра II 4 апреля 1866 года. Дмитрий состоял в тайном революционном кружке «Организация». По одной из версий, совершить точный выстрел в царя Каракозову помешал оттолкнувший его руку крестьянин Осип Комисаров, которому позднее было жаловано дворянство. В своем манифесте «Друзьям-рабочим!» Каракозов так объяснял свое покушение: «Грустно, тяжело мне стало, что... погибает мой любимый народ, и вот я решил уничтожить царя-злодея и самому умереть за свой любезный народ. Удастся мне мой замысел — я умру с мыслью, что смертью своею принес пользу дорогому моему другу — русскому мужику. А не удастся, так все же я верую, что найдутся люди, которые пойдут по моему пути. Мне не удалось — им удастся. Для них смерть моя будет примером и вдохновит их...» — *Прим. пер.*

561

«Кириллов воплощает идею, принадлежащую самому народу: принести себя в жертву во имя истины. По его мнению, даже Каракозов в то время верил в истинность своих действий. Жертвовать собой, жертвовать всем ради истины — это национальная черта того поколения. Ибо проблема здесь, не больше и не меньше, состоит в том, что именно следует считать истиной. Вот почему и был написан этот роман». Цит. по: *Frank J. Dostoevsky: The Mantle of the Prophet. P. 59.*

562

*Frank J. Dostoevsky: The Mantle of the Prophet. P. 58.*

## 563

Ibid.

## 564

Джойс Кэрол Оутс (Joyce Carol Oates, 1938) — популярный американский писатель, драматург, эссеист, литературовед и преподаватель. Автор более 50 романов, множества рассказов и эссе. Преподаватель курсов литературы в различных университетах США и Канады. Автор романов «Сад радостей земных» («A Garden of Earthly Delights», 1967); «Черная вода» («Black Water», 1992); «Блондинка» («Blonde», 2000) и др. Лауреат ряда престижных литературных наград и премий. — *Прим. пер.*

## 565

Oates J. C. The Tragic Rites in Dostoevsky's «The Possessed» // Contraries: Essays. New York: Oxford, 1981.

## 566

«Je hais ces brigands!» (фр.) — «Ненавижу этих разбойников!» — *Прим. пер.*

## 567

Это тот же человек, который был описан в книге «*Записки из Мертвого дома*» под своим настоящим именем, — Мирецкий.

## 568

«С М-ким я хорошо сошелся с первого раза; никогда с ним не ссорился, уважал его, но полюбить его, привязаться к нему я никогда не мог. Это был глубоко недоверчивый и озлобленный человек, но умевший удивительно хорошо владеть собой. Вот это-то слишком большое уменье и не нравилось в нем: как-то чувствовалось, что он никогда и ни перед кем не развернет всей души своей. Впрочем, может быть, я и ошибаюсь. Это была натура сильная и в высшей степени благородная», — писал об Александре Мирецком (1822–?) Федор Михайлович Достоевский. Александр Мирецкий был хорошо образованным человеком, имевшим инженерное и архитектурное образование. Работал землемером в Несвижском имении князя Витгенштейна и на его средства обучался в Берлинском университете. В середине 1840-х годов сошелся с революционной конспирацией, в феврале 1846 года принимал участие в подготовке восстания в Королевстве Польском. См.: Сетевое издание «Федор Михайлович Достоевский. Антология жизни и творчества». Свидетельство Роскомнадзора о регистрации СМИ Эл № ФС77-51838 от 7 декабря 2012 г. — *Прим. пер.*

## 569

Федор Достоевский — Михаилу Достоевскому, письмо от 1854 года, цит. по вступ. к кн. *Записки из Мертвого дома*. С. XVIII.

## 570

Тем не менее в «*Записках из Мертвого дома*» рассказчик воспринимает подобное отношение в некотором роде с пониманием. Он утверждает, что в тюрьме русские никогда не обращались с поляками плохо, а также описывает



дружбу ссыльных поляков с Исаией Фомичем (вымышленным персонажем-иудеем) и, кроме того, с черкесами и татарами.

571

*Dostoevsky F. The Diary of a Writer / Transl. by B. Brasol. Salt Lake City: Peregrine Books, 1985. P. 210, пер. част. изм.*

572

*Dostoevsky F. The Diary of a Writer. P. 211.*

573

Здесь в оригинальном тексте применен термин «unworldly». — *Прим. пер.*

574

Заключенный М-цкий — персонаж «*Записок из Мертвого дома*» — тот человек, который оказался свидетелем телесного наказания пожилого ссыльного Ж-ского, который отважился прямо ответить тюремному начальнику и назвал себя политическим заключенным. Ставший свидетелем телесного наказания, М-цкий, как утверждается, пребывал в страхе всю свою оставшуюся жизнь.

575

Письма Достоевского свидетельствуют о том, что его обращение едва ли происходило в духе августинцев, — скорее оно являло собой вымученный и длительный процесс, тем не менее многие западные исследователи творчества Достоевского принимают за чистую монету поздние утверждения писателя и его заново переписанные переживания. Это именно то, что делает Достоевского более русским автором, но в то же время и то, что позволяет критикам обходить стороной радикальные политические воззрения писателя. Более основательное рассмотрение данной проблематики — см.: *Ruttenburg N. Dostoevsky's Democracy. Princeton: Princeton University Press, 2008.*

576

Речь идет о христианской традиции, восходящей к теологу Августину Аврелию Иппонийскому (Aurelius Augustinus Hipponensis, 354–430) — Блаженному Августину. Августинство или августинизм (а также неоавгустинизм), как правило, ассоциируется с интуитивной антиинтеллектуальной традицией, подразумевающей непосредственное переживание связи с Богом на эмоциональном уровне. — *Прим. пер.*

577

Персиваль (фр. Perceval, нем. Parzival, англ. Percyvelle) — эпический персонаж, появляющийся также в серии романов из цикла Круглого стола. Миф о Персивале входит в структуру сказания о короле Артуре и его рыцарях Круглого стола. В различных вариациях этот персонаж, связанный с историей о поиске священного Грааля, появляется в старинных французских, немецких, английских и валлийских сказаниях XIII–XIV столетий, а также в более поздних романах и театральных интерпретациях в рамках европейской традиции, основанной на средневековой мифологии. Персиваль — мальчик, воспитанный в тиши лесного уединения, — «простак», в глубине души обладающий рыцарской силой и доблестью. — *Прим. пер.*

## 578

Речь идет о знаменитой цитате А. И. Солженицына: «Большой писатель в стране — это... как бы второе правительство». — *Прим. пер.*

## 579

Многие современные исследователи, восхищаясь теорией диалогического воображения Бахтина, тем не менее оспаривали ее применимость к Достоевскому. См., например, рассуждения о власти и авторитаризме Харриета Мурава в кн.: *Dostoevsky in Russia's Legal Fictions*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998.

## 580

Как следует понимать притчу о мужике Марее? Ницше задается аналогичным вопросом касательно вагнеровского Парсифаля. «<...> какое, собственно, было ему дело до той мужского пола (ах, столь немужественной) „деревенщины“, до того бедолаги и бурсака природы Парсифаля, которого он под конец столь ухищренными средствами делает католиком — как? был ли этот „Парсифаль“ вообще задуман всерьез? <...> Право, можно было бы желать, чтобы вагнеровский „Парсифаль“ был задуман в шутку, словно завершающий аккорд и сатирическая драма, посредством которой трагик Вагнер самым подобающим ему образом желает проститься с нами. <...> Есть ли „Парсифаль“ Вагнера тайный смех его превосходства над самим собой, триумф его последней высочайшей художнической свободы, художнической иностранности?» *Stewart-Steinberg S. R. Sublime Surrender*. P. 92.

## 581

*Шестов Л.* Достоевский и Ницше (философия трагедии). СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1903; пер. Достоевский, Толстой и Ницше. Athens: Ohio University Press, 1969.

## 582

В своей работе «Достоевский и Ницше (Философия трагедии)» Лев Шестов писал: «Если угодно — Достоевский идет дальше Ивана Карамазова. „Мало того, — пишет он, — я утверждаю, что сознание своего совершенного бессилия помочь или принести хоть какую-нибудь пользу или облегчение страдающему человечеству, в то же время при полном нашем убеждении в этом страдании человечества — может даже обратить в сердце вашем любовь к человечеству в ненависть к нему“». — *Прим. пер.*

## 583

В своей работе «Достоевский и Ницше (Философия трагедии)» Лев Шестов писал: «„Философу ввиду аскетического идеала, — говорит Ницше, — улыбается Optimum условий высшей и смелой отвлеченной мысли; аскетическим идеалом он не отрицает существования, наоборот, им он утверждает свое существование, и только свое существование, и это, по всей вероятности, в такой степени, что он недалек от дерзновенной мысли — *percreat mundus, fiat philosophia, fiat philosophus, fiam...*“ Последние слова представляют почти буквальный перевод знаменитой фразы бедного героя из подполья: „Свету ли провалиться или мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай пить“. Мог ли он когда-нибудь думать, что брошенная им в порыве злобы

и ослепления несчастной проститутке фраза будет переведена знаменитым философом на язык Цицерона и Горация и предложена как формула, определяющая собою сущность высших человеческих стремлений? Если бы Достоевский мог предвидеть, что его маленького героя ждет такая великая слава, он бы, пожалуй, опустил примечание к «„Запискам из подполья“... <...> Итак, *pereat mundus, fiat*, пусть весь мир погибнет, подпольный человек не откажется от своих прав и не променяет их на „идеалы“ сострадания и все прочие блага в том же роде, специально для него уготовленные современной философией и моралью. Для Достоевского это было страшной истиной, которую он с ужасом и стыдом решался высказывать от имени героев своих романов. У Ницше это новая и величайшая „декларация прав“, ради которой и была им предпринята вся подземная работа. Отсюда и жестокость Ницше. Он стремится избавить себя и людей от „страданий“. В этом отношении, как во многих других, он далеко ушел от учителя своей молодости, Шопенгауэра». — *Прим. пер.*

## 584

Здесь вполне уместно провести аналогию с прыжком веры, который встречается у Альбера Камю в его произведении «Миф о Сизифе». Альбер Камю отмечал, что выбор, который человек осуществляет, оказавшись в подобном трагическом и абсурдном положении, — это не только вопрос жизни и смерти, но и главный вопрос философии. Камю писал: «Осознание или столкновение с абсурдом ставит человека перед выбором: самоубийство, прыжок веры, или принятие. Есть лишь одна по-настоящему серьезная философская проблема — проблема самоубийства. Решить, стоит или не стоит жизнь того, чтобы ее прожить, — значит ответить на фундаментальный вопрос философии». — *Прим. пер.*

## 585

Джозеф Франк (также Джозеф Фрэнк, Джозеф Натаниэл Глассман, Joseph Frank, Joseph Nathaniel Glassman, 1918–2013) — американский литературовед, писатель и публицист, славист. Выдающийся исследователь русской литературы и, в частности, творчества Федора Михайловича Достоевского. Являлся одним из ведущих биографов Достоевского с мировым именем. Франк начинал свои исследования с изучения французских философов-экзистенциалистов, в первую очередь Альбера Камю. Преподавал в Стэнфордском и Принстонском университетах. Среди значительных публикаций на тему творчества Ф. М. Достоевского такие работы, как «Dostoevsky and Russian Nihilism: a context for „Notes from Underground“» (1960); «Dostoevsky: The Seeds of Revolt, 1821–1849» (1979) и др. Крупнейшим изданием исследований Франка стала публикация в пяти томах его антологии «Dostoevsky: A Writer in His Time» (2010). Неоднократно удостоивался престижных премий за литературную, научно-исследовательскую и просветительскую деятельность. — *Прим. пер.*

## 586

*Arendt H. The Human Condition. Chicago: University of Chicago Press, 1958. P. 242.*

## 587

В оригинале присутствует игра слов «world making» — «lovemaking». — *Прим. пер.*

## 588



*Kierkegaard S. Diapsalmata // Either/Or, part 1 / Ed. & transl. by H. V. Hong, E. H. Hong. Princeton: Princeton University Press, 1987. P. 17–44, цит. по p. 41 (пер. немного изм.).*

## 589

Французский философ-экзистенциалист Жан-Поль Сартр понимал любовь в контексте неизбежного конфликта, порожденного «первоначальным смыслом бытия-для-другого». Для него любовь представляла в значительной степени в негативном и разрушительном контексте ее «последствий», он также ассоциировал ее с обманом, объективацией и превращением абсолюта в нечто относительное. Доктор философских наук Г. Я. Стрельцова, исследуя работу Сартра «Бытие и Ничто», посвященную преимущественно феномену свободы, указывает на то, что «Сартр меньше всего говорит о любви как положительном феномене, но больше всего — о разрушительных последствиях любви и таких „превращенных формах“ отношений, как мазохизм, садизм и ненависть. Вслед за Фрейдом он считает сексуальные отношения „фундаментом, или скелетом, всех человеческих отношений“, поскольку они первичны по своей природе. Все другие отношения <...> — лишь надстройка над сексуальными, их усложнение и обогащение». См.: *Стрельцова Г. Я. Судьба любви сегодня // Философия любви. Антология любви. М.: Политиздат, 1990. — Прим. пер.*

## 590

*Barthes R. A Lover's Discourse: Fragments / Transl. by R. Howard. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1978. P. 177–178. См.: Boym S. Obscenity of Theory // Yale Journal of Criticism. 1991. Vol. 4. No. 2. P. 105–128: «Что бы ни превратилось в анахронизм, это становится обценным. Как (модернистская) божественность, история репрессивна, история запрещает нам быть вне времени. Из прошлого мы допускаем только руины, памятники, китч, что забавно; мы сводим прошлое не более чем к его подписи. Любовное чувство устарело, но это устаревание даже не может быть утилизировано как зрелище».*

## 591

Здесь в оригинальном тексте используется английское слово «tension», которое также можно перевести как «напряжение», «противоречие», «напряженная обстановка», «коллизия», «трение», «натяжение». — *Прим. пер.*

## 592

*Simmel G. Eros Platonic and Modern // On Individuality and Social Forms / Ed. by D. N. Levine. Chicago: University of Chicago Press, 1971. P. 235–248.*

## 593

В оригинальном тексте присутствует игра слов «informs»—«transforms». — *Прим. пер.*

## 594

*Simmel G. Eros Platonic and Modern. P. 242.*

## 595

«Созерцание вечного в *преходящем*» — одна из характерных черт эпохи модерна, серьезно интересовавших Зиммеля. Мыслитель приводит любопытный пример подобного типа мышления, рассматривая воззрения Иоганна Вольфганга

фон Гете и Карла Линнея на растительный и животный мир. Он пишет: «В отличие от систематики, для которой „все готово“, которая „есть лишь попытка привести разные предметы к известному постижимому отношению, которого, строго говоря, они друг к другу не имеют“, — его [Линнея] образ мыслей состоит в том, чтобы созерцать вечное в *преходящем*». См.: Зиммель Г. Избранное. Философия культуры / В пер. М. И. Левиной, С. Л. Франка, Н. Южина, под ред. Е. Н. Балашовой. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2019. — *Прим. пер.*

596

*Simmel G. Eros Platonic and Modern. P. 242.*

597

*Ibid. P. 247.*

598

*Ibid. P. 246.*

599

Личность, по мнению Зиммеля, не является ни абсолютно автономной, ни суверенной, тем не менее она не подвластна ни инструментализации, ни тоталитаризации.

600

Само сочинение Зиммеля имеет перекрестную структуру — знания и любовь переплетаются, и в конце концов вместо узлов этой сетки мы оказываемся в пустотах. Жизненный опыт, таким образом, не постигается ни в платоновской, ни в модернистской концепции, но может быть пережит в «присущей ему глубине» только между и за пределами этих концепций, но этот опыт никогда не трансцендирует их. Трансцендирование — философское понятие, обозначающее выход за пределы объективной реальности, за пределы воспринимаемого предметного мира. — *Прим. пер.*

601

*Simmel G. On Love // On Women, Sexuality and Love / Transl. by G. Oaks. New Haven: Yale University Press, 1984. P. 172.*

602

В оригинальном англоязычном тексте здесь используется слово «lovescape», которое является соединением слов «love» и «landscape». В разговорном языке это собирательное понятие используется для описания «пространства любви» в сердце человека, которое вмещает в себя образы всех тех и всего того, по отношению к чему он испытывает любовь. Таким образом, в отсутствие устоявшегося русского эквивалента вполне допустимо перевести это понятие как «личное пространство любви». — *Прим. пер.*

603

В оригинальном англоязычном тексте здесь присутствует игра слов: «adventure» («приключение») — «advent» («пришествие»). — *Прим. пер.*

604

Роберт Индиана (Robert Indiana (Robert Clark), 1928–2018) — американский художник, представитель поп-арта. Работа «LOVE», представляющая собой яркую шрифтовую композицию, получила широкую известность и стала одним из символов художественного направления, с которым ассоциировал себя автор. Изначально композиция была реализована в виде живописного изображения, созданного в 1966 году. Игриво наклоненная буква «О» в этом изображении привлекает внимание зрителя и создает восхитительно тонкую интригу. Впоследствии композиция неоднократно воспроизводилась в виде скульптурной объемной инсталляции, а также в виде бесчисленно растиражированных полиграфических копий: от почтовых марок до обложек, плакатов и билбордов. Работа стала своеобразным логотипом и в буквальном смысле слова вышла в тираж, что крайне любопытно, учитывая тот факт, что поп-арт изначально стремился привнести в пространство высокого искусства массовые растиражированные образы из сферы рекламы и массовых медиа. Светлана в своем литературном образе также намекает на этот любопытный парадокс, вдохновляясь похожими коннотациями, обнаруженными у Зиммеля. — *Прим. пер.*

В оригинальном англоязычном тексте здесь используется слово «queer», которое в современном обиходе русского языка зачастую не переводится и, как обыкновенное заимствованное слово, применяется в транслитерированном варианте, т. е. «квир». В настоящий момент под этим термином понимается все многообразие сексуальных и гендерных меньшинств, не соответствующих гетеросексуальной или так называемой традиционной идентичности. Также в сочетании с этим словом используются и другие слова, позволяющие указывать на различные виды деятельности человека, связанные со всем многообразием гендерных и сексуальных меньшинств, как то: «квир-культура», «квир-исследования», «квир-теория», «квир-история» и т. д. См., например: *Пилчер А. Краткая квир-история искусства / Пер. Е. Куровой, под ред. Н. М. Родосского. М.: Ад Маргинем, 2019.* Изначально в английском языке слово «queer» являлось синонимом поведенческой странности и извращенности, а также грубым жаргонизмом, указывающим на нетрадиционную ориентацию человека. В русских переводах различных текстов можно встретить такие примеры перевода этого жаргонного слова, как: «педик», «гомик», «пидор», «голубой», «гомосеятина», а также более мягкие варианты: «извращенец», «странный» и т. д. В данном случае, учитывая контекст и формат текста автора, а также заложенную автором коннотацию, наиболее уместным вариантом перевода будет современный транслитерированный вариант — «квир». — *Прим. пер.*

В оригинальном англоязычном тексте здесь используется словесная конструкция non-«straight» — это, с одной стороны, типичная отсылка автора к своей собственной концепции офф-модерна, основанной на выявлении «боковых» и «обходных» путей в философии, культуре, искусстве, технике и иных сферах деятельности человека, с другой — игра слов, подчеркивающая «нетрадиционный» характер деятельности мыслителей, подобно тому как слово



«straight» указывает на традиционный характер сексуальной ориентации (гетеросексуал), а «non-straight» — на иные, нетрадиционные виды сексуальной ориентации. — *Прим. пер.*

## 608

Когда я взялась за размышления о любви и свободе, то сначала планировала заняться утопическими сообществами, в которых явно декларировалась отмена прямых запретов на сексуальность и социальную иерархию. Я начала с указа маркиза де Сада, повелевшего совокупляться с любыми незнакомцами перед множеством статуй Свободы, но ни за что не поддаваться искушению любви, что провозглашалось настоящим запретом. Далее я стала изучать русские радикальные общины конца XIX столетия в Соединенных Штатах Америки, где половой акт рассматривался как общественно значимый вид деятельности, который нужно рационализировать и открыто обсуждать во время регулярных публичных признаний и «самокритики». Но затем между строк в мемуарах Григория Мачтета, который в 1880-х годах много работал и жил в русско-американской общине в Канзасе, я обнаружила, что среди его поступков самым извращенным и непристойным оказался его визит на чашечку кофе к русскому соседу, жившему в прерии, и, возможно, он был «замешан» в прелюбодеянии с супругой лидера общины. Эта история о непристойностях убедила меня в том, что опыт двух субъектов и всего многообразия того, в чем они могли быть философски и экзистенциально «замешанными», оказался, как ни странно, более неоднозначным и в большей степени связанным с сотворчеством и приключениями свободы, чем радикальный эксперимент по организации жизни в коммуне.

## 609

*Kierkegaard S. Diapsalmata. P. 20, перев. част. изм.*

## 610

Регина Ольсен (Regine Olsen, позднее — Регина Шлегель, 1822–1904) — датчанка, получившая в истории литературы и философии значительную известность в связи с тем, что являлась музой и возлюбленной Сёрена Кьеркегора, а ее образ оказал значительное влияние на его интеллектуальные и духовные концепции. Регина впервые встретила с философом в возрасте 15 лет — в 1837 году. По ряду причин их взаимоотношения оказались тяжелым испытанием для обоих и завершились драматическим разрывом помолвки и решительным отказом от бракосочетания. В 1847 году Регина вышла замуж за Фредерика Шлегеля. Вместе с супругом с 1855 по 1860 год она проживала в датской Вест-Индии. Впоследствии они вернулись в Копенгаген. После смерти супруга в 1897 году Регина, проживавшая у своего брата в Фредериксберге, куда она переехала в 1897 году, стала объектом внимания множества биографов и исследователей творчества Кьеркегора, которые желали получить из первых уст свидетельства о ее романе с великим мыслителем. Регине досталась часть наследства Сёрена Кьеркегора: его документы, записи и книги. По ее словам, письма философ уничтожил. Книга «Документы о Кьеркегоре: Помолвка; опубликовано со слов г-жи Регины Шлегель», частично основанная на воспоминаниях Регины Шлегель, была впервые опубликована в 1904 году — уже после смерти женщины. — *Прим. пер.*

## 611

В сфере философии любовный роман разворачивается в виде взаимоотношений с тремя мыслителями: Гегелем, Сократом и Шеллингом (чьи лекции Кьеркегор посещает в период разрыва помолвки с Региной).

612

*Kierkegaard S. The Seducer's Diary // Either/Or, part 1 / Ed. & transl. by H. V. Hong, E. H. Hong. Princeton: Princeton University Press, 1987. P. 301–446, цит. по р. 360.*

613

*Ibid. P. 406.*

614

*Kierkegaard S. The Seducer's Diary. P. 419.*

615

*Ibid. P. 425.*

616

Пирам и Фисба — персонажи вавилонской легенды, возлюбленные, которым так и не суждено было воссоединиться. Пирам (греч. Πύραμος) — молодой человек и Фисба (греч. Φίσβη), девушка, — проживали в соседних домах, разделенных лишь единственной стеной с трещиной. Так как их родители были против отношений детей, то они могли общаться только с помощью трещины в смежной стене. На прощание они целовали стену. Решившись наконец назначить встречу у шелковицы неподалеку от стены города, они так и не увиделись. Фисбу спугнула львица с окровавленной пастью, а пришедший немного позднее Пирам обнаружил ее платок, пропитанный кровью. Мужчина вонзил в себя меч, окропив кровью плоды шелковицы. Вернувшись на место Фисба увидела труп возлюбленного и обагранные потемневшие плоды и также покончила с собой. Сюжет, представляющий собой изысканную и трагическую метафору, нередко изображался художниками Античности, в эпоху пост-Ренессанса и в последующие периоды, а также служил основой для театральных постановок и музыкальных произведений различных жанров. Спектакль о Пираме и Фисбе присутствует в виде эпизода театральной репетиции в пьесе Шекспира «Сон в летнюю ночь». — *Прим. пер.*

617

Ономатопея — от др.-греч. ὀνοματοποιΐα — в данном контексте звукоподражание. — *Прим. пер.*

618

*Kierkegaard S. The Seducer's Diary. P. 417.*

619

*Ibid. P. 399.*

620

*Kierkegaard S. The Seducer's Diary. P. 445.*

621

Эпифания — греч. Επιδάμνια — «явление». — *Прим. пер.*

Ibid. P. 430.

Диотима (Διότης) — древнегреческая жрица из города Мантинея (Μαντίνηα) — в Аркадии (Аркады, Αρκάδες). Диотима играет важную роль в произведении Платона «Пир». Традиционно принято связывать идеи Диотимы с темой так называемой «платонической любви». Имя Диотима может быть трактовано в переводе с древнегреческого языка как «чтимая Зевсом», «честь Зевса», «уважаемая Зевсом». В научном и философском сообществе нет на сегодняшний день консенсуса относительно того, являлась ли Диотима реальным историческим лицом либо была всего лишь одним из вымышленных персонажей Платона, в уста которой он вложил свои идеи. — *Прим. пер.*

Roman à clef (фр.) — литературный жанр так называемого «романа с ключом». Подобные произведения, как правило, — европейские светские романы (в Испании и Франции XVI–XVII веков), в которых за условными персонажами угадывались фигуры света, придворные, знаменитости и т. п. Ключ в данном случае — перечень имен (в приложении к роману), который позволяет читателю восстановить имена реальных фигур, скрывающиеся за масками героев произведения. — *Прим. пер.*

Рассматривается в кн.: *Thompson J. Kierkegaard*. New York: Alfred A. Knopf, 1973. P. 114.

*Kierkegaard S. Journals* (August 24, 1849) // *A Kierkegaard Anthology* / Ed. by R. Bretall. Princeton: Princeton University Press, 1962. P. 17. В своих письмах Корделия отвечала ему его же словами — все теми же личными местоимениями; только это были уже не признания в любви, но проклятия. Более того, она отвергает его предложение в весьма «сократическом» ключе. Несмотря на ее низжестоящее социальное положение, молодость и отсутствие классического образования — Ирония и негативная свобода — принадлежат ей в той же степени, что и ему; или, точнее говоря, эти силы действуют на стороне непредсказуемого — того, что даже самый искушенный из мастеров поэтической иронии не в силах контролировать или возобновлять. Возобновление и рефлексия здесь противостоят взаимности и необратимости времени.

Здесь в конце предложения применяется словосочетание «to recoil upon himself». Глагол «to recoil», как правило, переводится как «отшатнуться», «отпрянуть», «пойти на попятный», «откатиться» и т. д. Вместе с тем, помимо коннотации, отсылающей к «движению вспять», здесь присутствует прямая отсылка к теме кольца и «закольцевания» — скручивания в кольцо — и к иконографическому образу уробороса (от греч. οὐροβόρος, т. е. змея, свернувшегося в кольцо, кусающего собственный хвост). Игра слов достигается посредством чтения «to recoil» как «to re-coil», где «coil» — «спираль», «катушка», «рулон», «змеевик» и т. д. — *Прим. пер.*



В оригинальном англоязычном тексте здесь присутствует игра слов «spirited» — «spiral», которую затруднительно перевести на русский язык с сохранением заложенного автором текста смысла. Таким образом, наиболее подходящим вариантом, сохраняющим оригинальную коннотацию, а также отчасти аллитерацию оригинального словосочетания, представляется перевод «вдохновенный» — «виток». — *Прим. пер.*

*Adorno T. W. Kierkegaard: Construction of the Aesthetics / Transl. by R. Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.*

В данном случае игра слов, включающая соответствие друг другу различных геометрических и языковых: текстовых и лексических понятий, подразумевает, что эллипсис, т. е. многоточие, — также состоит из кругов-точек. — *Прим. пер.*

Общепринятый на сегодняшний день математический символ бесконечности ( $\infty$ ) был введен английским математиком Джоном Уоллисом (John Wallis, 1616–1703) в работе «О конических сечениях» («De sectionibus conicis», 1655). К сожалению, Уоллис не оставил никаких разъяснений насчет генезиса геометрической формы данного знака. — *Прим. пер.*

*Kierkegaard S. Diapsalmata. P. 42.*

*Thompson J. Kierkegaard. P. 113.*

Адорно исследует архаические и модернистские элементы интерьера Кьеркегора в своей работе: *Adorno T. W. Kierkegaard: Construction of the Aesthetics. P. 43.* Образ театра у Кьеркегора занимает центральное место и противоречит антитеатральному аскетизму и скромной подлинности лютеранского канона, характерной для его брата.

Израэль Левин служил у Кьеркегора секретарем с 1844 по 1850 год Сёрен Кьеркегор скончался в 1855 году. См.: *Карри М. Режим гения: Распорядок дня великих людей. М.: Альпина Паблишер, 2013. — Прим. пер.*

*Thompson J. Kierkegaard. P. 123.*

*Benjamin W. Paris, the Capital of the Nineteenth Century // Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978. P. 154–155.*

Вальтер Беньямин в своем произведении «Париж — столица девятнадцатого столетия» писал о фантасмагорическом характере интерьера частного человека, обосновывая это возникшим впервые разделением между частным пространством приватъе и рабочим местом: «Приватъе, сводящий счеты с реальностью в конторе, требует, чтобы интерьер питал его иллюзии. Эта необходимость оказывается тем более настоятельной, что он не собирается расширить свои деловые соображения до пределов общественных. Создавая свое частное пространство, он уходит и от того, и от другого. Отсюда фантасмагории интерьера». — *Прим. пер.*

См.: *Кьеркегор С. Или-или* / Пер. с датского, вступ. статья, коммент. и прим. Н. Исаевой и С. Исаева. Фрагмент из жизни. СПб.: Издательство Русской Христианской Гуманитарной Академии Амфора, 2011. В их версии перевода определение «Теневых силуэтов» следующее: «Я называю их „Теневыми силуэтами“ — отчасти чтобы сразу же напомнить вам благодаря этому обозначению, что они извлечены мною из темной стороны жизни, отчасти же потому, что они, как и всякие теневые силуэты, не воспринимаются непосредственно», цит. по 207. — *Прим. пер.*

*Kierkegaard S. Silhouettes // Either/Or. P. 173*, пер. изм. В датском языке слово «skyggerids» буквально означает «контур тени» (англ. «shadow outline»). Я предпочитаю термин «тенеграфика» (англ. «shadowgraphy»), используемый в других переводах Кьеркегора.

*Kierkegaard S. Journals (July 18, 1840) // A Kierkegaard Anthology / Ed. by R. Bretall. Princeton: Princeton University Press, 1946. P. 12.*

*Ibid.*

Цитируется и исследуется в работе: *Lowrie W. Editor's Introduction // Kierkegaard S. Repetition: An Essay in Experimental Psychology. New York; London: Harper and Row, 1964. P. 11–12.*

*Fenves P. «Chatter»: Language and History in Kierkegaard. Stanford: Stanford University Press, 1993.*

Негативное отношение мыслителя к прессе может отчасти объясняться его личным неудачным опытом в литературной публичной сфере. Он был высмеян на страницах сатирического журнала «Корсар» (Corsair), и этот его карикатурный образ — образ местного эксцентрика — проник в его повседневную жизнь. В карикатурных рисунках обыгрывались определенные особенности внешности Кьеркегора и идиосинкразия, связанная с его

литературной практикой — псевдонимами и постоянным перекраиванием самого себя. Тогдашний Копенгаген был сравнительно небольшим городом, и насмешки со страниц журнала быстро переносились на городские улицы.

## 646

Более подробное исследование псевдонимов Кьеркегора см.: *Crites S. Pseudonymous Authorship as Art and as Act // Kierkegaard: A Collection of Critical Essays / Ed. by J. Thompson. Garden City, NY: Anchor Books, 1972.*

## 647

В оригинальном англоязычном тексте здесь используется специфическое словосочетание «ultimate „hero flaw“». Как правило, в академическом литературоведении, в данном контексте, применяется устоявшийся термин «character flaw», русским аналогом которого является понятие «изъян персонажа». Под данным понятием в литературоведении подразумевается одна или несколько однозначно негативных черт, которыми автор наделяет своих литературных персонажей, чтобы сделать их более живыми и избежать так называемого «эффекта Мэри Сью», т. е. появления в произведении архетипически совершенного идеального и в принципе лишённого каких-либо изъянов положительного героя. Как правило, различают незначительные (несущественные), значительные (существенные) и трагические (фатальные) виды изъяна персонажа. Очевидно, авторское словосочетание «ultimate „hero flaw“» является своеобразным аналогом фатального изъяна персонажа. — *Прим. пер.*

## 648

В своих дневниках Сёрен Кьеркегор писал: «Если бы Гегель завершил свою логику, а затем бы сказал в предисловии, что все это лишь мыслительный эксперимент, в котором он допустил ряд недозволенных предпосылок, тогда он, несомненно, был бы величайшим мыслителем из всех. А так — просто посмешищем». — *Прим. пер.*

## 649

В своем программном трактате «Заключительное ненаучное послесловие к „Философским крохам“ Сёрен Кьеркегор писал: «Позитивная гегелевская истина так же обманчива, как счастье, предлагавшееся ранее язычеством. Только после, задним числом тут возможно сказать, был ли я счастлив, — так что следующее поколение способно различить, какую долю истины несло в себе поколение предыдущее. <...> Вероятно, именно этот постоянный прогресс привел к недоразумению, в силу которого многие полагают, будто вырваться из-под чар гегельянства весьма трудно. Вовсе нет; для этого довольно обычного здравого смысла, острого чувства комического и немного греческой атараксии». — *Прим. пер.*

## 650

В трактате «Заключительное ненаучное послесловие к „Философским крохам“» Сёрен Кьеркегор не только полемизирует с гегельянами, но и откровенно высмеивает самого Гегеля, практически представляя мыслителя как своеобразного комического персонажа, которого он неизменно противопоставляет великому Сократу. Кьеркегор уличает Георга Вильгельма



Фридриха Гегеля в многословии, безответственности, отсутствии чувства юмора, а в его знаменитых предсмертных словах подозревает бред и бессмыслицу. Исследователи традиционно связывают это с присущим Сёрену Кьеркегору юмором и нередко применяемым им комическим приемом, который считается его своеобразным отличительным методом «остранения». Кьеркегор писал: «К нынешнему времени покойный Гегель уже, вероятно, встретил того, кто по всем статьям превосходит его, — покойного Сократа, и Сократу было над чем посмеяться, — если, конечно, сам Гегель не изменился. Поистине, тут Сократ встретил наконец человека, с которым стоит поговорить и которому стоит задать пару вопросов (иногда Сократ мечтал задать вопросы всем умершим) в настоящем сократическом духе, то есть: знает тот нечто или же ничего не знает. И сам Сократ должен был бы существенно измениться, если на него произвела бы хоть малейшее впечатление попытка Гегеля перечислять все новые параграфы и обещать, что в конечном итоге все как-нибудь прояснится. <...> считается, что Гегель умер со словами, что никто на свете его не понимал, кроме одного человека, да и тот понял его превратно <...> существенным недостатком является и то, что труды Гегеля в семнадцати томах целиком представляют собой непосредственное утверждение, — так что коль скоро ему не удалось найти ни одного читателя, который был бы способен его понять, — тем хуже для Гегеля». — *Прим. пер.*

## 651

Здесь в оригинальном англоязычном тексте использовано словосочетание «either and or», соответствующее общепринятому заглавию программного трактата Сёрена Кьеркегора в англоязычных публикациях. — *Прим. пер.*

## 652

Выбирая заглавие для своего трактата «Или/или» (англ. «Either/Or»), Кьеркегор использовал игру слов на латыни: aut/aut, которая основана на идентичном повторении — даже несмотря на то, что он призывает к расколу, выбору и отречению.

## 653

סֵלָה — слово, транслитерируемое как selah или selāh. Повторяется 74 раза в «Танахе», 71 раз — в «Псалтыре», а также 3 раза в «Книге пророка Аввакума». Принято считать, что в древних религиозных текстах это слово служит своеобразным повторяющимся маркером или рефреном, призывающим: «остановись и послушай», «остановись и подумай», «посмотри и подумай» и т. п., тем не менее достоверное значение данного слова на сегодняшний день не установлено. Кьеркегора чрезвычайно занимала тема «Повторения», или «рефрена». — *Прим. пер.*

## 654

*Kierkegaard S. Diapsalmata. P. 22.*

## 655

*Kierkegaard S. The Seducer's Diary. P. 404.*

## 656

В своей книге «Страх и трепет» Сёрен Кьеркегор в характерной для него эмоциональной и темпераментной манере писал: «Хотя Авраам и вызывает мое восхищение, он также ужасает меня. Он, человек, который отрицает себя и жертвует собой ради долга, отдает конечное, чтобы ухватить бесконечное <...> Над Авраамом же нельзя рыдать. К нему приближаешься с *horror religiosus* [священным ужасом]». См.: *Кьеркегор С. Страх и трепет*. М.: Республика, 1993. — *Прим. пер.*

657

*Mackey L. The View from Pisgah: A Reading of Fear and Trembling // Kierkegaard: A Collection of Critical Essays*. P. 422.

658

*Søren Kierkegaard's Journals and Papers*, запись 2223, 1853 / Ed. by H. V. Hong, E. H. Hong. Bloomington: Indiana University Press, 1970. Т. 2. P. 508–509.

659

*Søren Kierkegaard's Journals and Papers*, запись 2224 (1854). Т. 2. P. 509.

660

*Søren Kierkegaard's Journals and Papers*, запись 2221. Т. 2. P. 506.

661

*Kierkegaard S. Journals*, цит. по: *A Kierkegaard Anthology*. P. xxvi.

662

Здесь и далее тексты переписки приводятся в переводе А. Б. Григорьева, а стихотворения Георга Тракля — в переводе Вл. Летучего — по изданию Института Гайдара. См.: *Арендт Х., Хайдеггер М. Письма 1925–1975 и другие свидетельства* / Пер. с нем. А. Б. Григорьева. М.: Изд-во Института Гайдара, 2016. — *Прим. пер.*

663

Из письма Мартина Хайдеггера Ханне Арендт, датированного 10 февраля 1925 года, в публ.: *Hannah Arendt and Martin Heidegger: Letters, 1925–1975* / Ed. by U. Ludz, transl. by A. Shields. New York: Harcourt Inc., 2004. P. 4.

664

Романо Гуардини (Romano Guardini, 1885–1968) — немецкий католический священнослужитель, богослов и философ итальянского происхождения. Родился в Вероне, впоследствии семья переехала в Майнц. Обучался во Фрайбурге. Сан священнослужителя принял в 1910 году. Преподавал в 1920-х годах в Бонне, а затем в Берлине. В 1939 году лишен нацистским режимом всех званий и привилегий, отстранен от преподавания. После завершения Второй мировой войны вернулся к университетскому преподаванию, принимал активное участие в жизни и восстановлении католической церкви в Германии. Считается, что Гуардини не оставил после себя сложившейся философской школы, тем не менее среди его последователей принято называть крупнейших деятелей католической церкви XX столетия, в том числе папу Бенедикта XVI и папу Франциска, а также архитектора Рудольфа Шварца, занимавшегося восстановлением Кельна после войны и церковным строительством и др. — *Прим. пер.*

## 665

Элизабет Янг-Брюль (Элизабет Янг-Бруль, Elisabeth Young-Bruehl, Elisabeth Bulkley Young, 1946–2011) — американский исследователь, писатель, эссеист и психотерапевт. Автор биографий Ханны Арендт («Hannah Arendt: For Love of the World», 1982) и Анны Фрейд («Anna Freud: A Biography», 1988) и ряда значительных публикаций по клиническому психоанализу, а также других работ. — *Прим. пер.*

## 666

*Young-Bruehl E.* Hannah Arendt, for Love of the World. New Haven: Yale University Press, 1982. Для углубленного разбора философских взаимоотношений между Ханной Арендт и Мартином Хайдеггером см.: *Villa D. R.* Arendt and Heidegger: The Fate of the Political. Princeton: Princeton University Press, 1996.

## 667

В благодарном, искреннем и страстном письме от 24 июля 1925 года Мартин Хайдеггер писал Ханне Арендт, указывая на то, что ей «непросто» дается теология, но «те, у кого еще кипит внутри кровь и страсть, в свое время обязательно пресытятся этой старческой извращенной „серьезностью“: Итак, насмешливая лесная нимфа, „потерянного семестра“ не бывает, а бывает только кусок прожитой жизни, то есть обретенного бытия. Я много дал бы, чтобы еще раз получить возможность „потерять“ несколько семестров. Твой Мартин». — *Прим. пер.*

## 668

Мартин Хайдеггер, со свойственным ему вниманием к языку, слогу и стилю текста, придавал большое значение аккуратному структурированию писем и, как он сам выражался, «красоте» написанного». В его посланиях Ханне Арендт, как и в его эссе, лекциях и книгах, часто встречаются выделенные курсивом слова, а также понятия из его философской системы, вынесенные в скобки и примечания (связанные с расшифровкой каких-то понятий или, к примеру, переводом и трактовкой тех или иных иностранных слов). Начав с официального «Вы» в своих первых посланиях, Мартин затем перешел на страстное курсивное «ты». В своем письме Ханне от 27 ноября 1925 года он писал: «Прошу тебя, Ханна, подари мне еще несколько слов. Я не могу просто так отпустить тебя. Ты будешь торопиться перед отъездом, поэтому напиши немного. И не заботься о „красоте“ написанного. Просто так, как ты всегда пишешь. Главное, что это *ты* написала. Твой М.» — *Прим. пер.*

## 669

Здесь своеобразная аллитерирующая игра слов: «interiority» — «eternity», которую затруднительно перевести на русский язык с сохранением целостности данной конструкции. — *Прим. пер.*

## 670

Для сохранения авторского замысла присутствующая здесь игра слов: «adventure» — «advent» — переведена как пара «путешествие» — «пришествие». — *Прим. пер.*

## 671



В данном случае под словом «timeless» — «вневременный», очевидно, подразумевается не что иное, как «вечный», что корреспондируется с предшествующими умозаключениями. — *Прим. пер.*

672

Из письма Хайдеггера Арендт, датированного 10 февраля 1925 года, в публ.: Hannah Arendt and Martin Heidegger: Letters. P. 4.

673

Разбор философии святого Августина — см. письмо Хайдеггера Арендт, датированное 29 мая 1925 года в публ.: Hannah Arendt and Martin Heidegger: Letters. P. 23. Исследователи не смогли установить точное местонахождение письма. Неудивительно, что для этого нужен тезаурус иного рода — дискурс тайных возлюбленных. Но что означает «люблю тебя — хочу, чтобы ты была» в контексте возлюбленных? Значит ли это, что я хочу, чтобы ты была такой, какой я тебя люблю, или «люблю тебя — хочу, чтобы ты была тем, чем ты есть» («Arno, то есть volo ut sis, как сказал некогда Августин» — строка из письма Мартина Хайдеггера Ханне Арендт, датированного 13 мая 1925 года. — *Прим. пер.*), а-ля текст поп-песни? (Имеется в виду известная музыкальная композиция поп-исполнителя Билли Джоэла (William Martin Joel, 1949) «Just The Way You Are» с альбома «The Stranger», выпущенного в 1977 году. В песне есть строка «I want you just the way you are». — *Прим. пер.*) Так в каком же ландшафте обитают возлюбленные?

674

Из письма Хайдеггера Арендт, датированного 24 апреля 1925 года, в публ.: Hannah Arendt and Martin Heidegger: Letters. P. 17. Большинство писем сохранилось благодаря Арендт, которая хранила письма Хайдеггера и написанные для нее стихи философа в ящике стола в своей спальне. Он же не сохранил ее письма, возможно, если верить словам его сына, — в связи с тем, что некогда они условились уничтожить их.

675

Lumen naturale — лат. «естественный свет». Понятие «восходящее к античной метафизике света обозначение конечных возможностей человеческого познания в отличие от сверхъестественного, божественного света (lumen supranaturale). Lumen naturale „высвечивает“ лишь элементарные логические и эмпирические истины, но человек может достичь более высокого познания через откровение. По Августину, слово Божье есть единственно истинный свет, освещающий всего человека». См.: Философский словарь. <http://www.harc.ru/>. — *Прим. пер.*

676

Для Хайдеггера метафора их отношений — «молния»: «Взгляд навстречу молнии бытия / и есть мышление; / ибо, сраженное ею, / оно вбивается в костяк / слова: взгляд и молния». Цитируется в предисловии к: Hannah Arendt and Martin Heidegger: Letters. P. viii. В центре моего внимания находится проделанное Арендт поэтическое и философское преобразование их общего языка возлюбленных.

677

Интересно отметить, что в любовных письмах Хайдеггера Арендт — особенно в ранних — действительно нередко прослеживается присутствие типичных пасторальных описаний, свойственных романтизирующей обыденной любовной манере характерного для своего времени эпистолярного формата. Это лишний раз подтверждает, что, несмотря на сложную и утонченную оптику и работу со сложными философскими концепциями, Мартин Хайдеггер искренне переключался на обыденный стиль «банальных» любовных посланий, содержание которых было во многом продиктовано эмоциональным и гормональным фоном, нежели исключительно голосом критического разума мыслителя эпохи модерна. В этих строчках можно видеть, как Хайдеггера-мыслителя одолевает Хайдеггер — «влюбленный мальчик». К примеру, в своем письме Ханне от 1 апреля 1925 года Мартин писал: «И вот как раз в отношении этой робкой свободы и надежды твоей души, которой ничто не угрожает, я оказался виноватым. И все это произошло не среди цветущих роз у прозрачного ручья, не под жарким солнцем над полями, не в реве бури и молчании гор <...> а в уродливое, пустынное, чужое, неестественное вытеснил я твою зябнущую душу. И когда на днях вокруг нас лежала тишина и вечерняя свежесть, и между темными стволами поблескивала река, и слышно было четкое цоканье лошадиных копыт по пустынной улице, и ты воспринимала все это с такой чистой радостью — меня опять пронзила мысль, что ты из-за меня страдаешь». — *Прим. пер.*

## 678

Из письма Хайдеггера Арендт, датированного 13 мая 1925 года, в публ.: Hannah Arendt and Martin Heidegger: Letters. P. 21.

## 679

В оригинальном англоязычном тексте здесь используется слово «thou», которое в данном случае употребляется в значении личного обращения, используемого в контексте высокого слога литературного, литургического, религиозного и благочестивого формата. Данное устаревшее слово в переводах нередко используют для обозначения близости — перехода на «ты», как, например, в случае стихотворения А. С. Пушкина «Ты и Вы» 1828 года: «Пустое *вы* сердечным *ты* / Она, обмолвясь, заменила / И все счастливые мечты / В душе влюбленной возбудила». В переводе на английский: «The empty *you* with heartfelt *thou* — / That slip she made, so accidental — / And all my happy dreams were now / Bestirred by soul's love fundamental». В современном английском языке это различие между «ты» и «вы» не сохранилось. — *Прим. пер.*

## 680

Шедевр Хайдеггера труд «Бытие и время», вдохновленный, по собственному признанию философа, его любовными чувствами к Арендт, не содержит теоретического развития темы любви, но включает размышления на тему заботы о себе и развивает мысли в сфере теории настроения.

## 681

Здесь употребляется устойчивое выражение «all too human», написанное через дефисы «all-too-human». «All too human» («Человеческое, слишком человеческое»), — название программного труда Фридриха Вильгельма Ницше «Menschliches, Allzumenschliches: Ein Buch für freie Geister» («Человеческое,

слишком человеческое: книга для свободных умов»). «Так, однажды, когда мне это было нужно, — писал Ницше, — я изобрел для себя и „свободные умы“, которым посвящена эта меланхолично-смелая книга под названием „Человеческое, слишком человеческое“; таких „свободных умов“ нет и не было — но, повторяю, общение с ними было мне нужно тогда, чтобы сохранить хорошее настроение среди худого устройства <...> Что такие свободные умы могли бы существовать, что наша Европа будет иметь среди своих сыновей завтрашнего и послезавтрашнего дня таких веселых и дерзких ребят во плоти и осязательно, а не, как в моем случае, в качестве схем и отшельнической игры в тени — в этом я менее всего хотел бы сомневаться. Я уже вижу, как они идут, медленно-медленно; и, может быть, я содействую ускорению их прихода, описывая наперед, в чем я вижу условия и пути их прихода?» — *Прим. пер.*

## 682

Письма Хайдеггера Арендт, зима 1932/33, в публ.: Hannah Arendt and Martin Heidegger: Letters. P. 52–53.

## 683

Один из наиболее активных пропагандистов нацизма Эрнст Крик (Ernst Kriek, 1882–1947) в своем периодическом издании «Народ в становлении» писал: «В „Бытии и времени“ Хайдеггер осознанно и намеренно философствует о „повседневности“ — ни словом не упоминая ни народ и государство, ни расу, ни все другие ценности нашей национал-социалистской картины мира. Если в ректорской речи <...> вдруг начинают звучать героические ноты, то это лишь результат приспособления к ситуации 1933 года, который полностью противоречит его основной позиции». — *Прим. пер.*

## 684

Споры о степени искренности приверженности Мартина Хайдеггера идеям национал-социализма ведутся непрерывно с 1940-х годов. Во многом это связано с тем, что философ по ряду причин никогда не отказывался от своих взглядов и никогда не занимался публичным самооправданием и публичными покаяниями. Кроме того, свою приверженность антимодернистским, антибуржуазным и консервативным идеям он никогда не скрывал, как и восторженного отношения к немецкой культуре и земле. До 2014 года сведения о его высказываниях разных лет, так или иначе близких к ультраконсервативным, национал-социалистическим, антисемитским или нацистским идеям, ограничивались преимущественно опубликованными статьями, протоколами публичных выступлений, докладов и речей (в первую очередь, знаменитой «Ректорской речи»), а также заключениями комиссий по денацификации и материалами расследований сил Союзников, занявших в 1945 году город Фрайбург. В 2014 году были впервые опубликованы так называемые «Черные тетради» Хайдеггера, которые в корне изменили ситуацию. Материалы из 34 записных книжек мыслителя стали для многих исследователей творчества философа настоящим откровением и сильно пошатнули позиции тех, кто продолжал утверждать, что Хайдеггер был лишь временным попутчиком и конформистом, принявшим членство в нацистской партии исключительно из-за желания занять ректорский пост. После обнародования материалов «Тетрадей», председатель общества Мартина Хайдеггера во Фрайбурге Гюнтер Фигаль (Günter Figal, 1949) объявил об уходе в отставку. Появилось множество публикаций, пересматривающих наследие Хайдеггера в контексте его «Черных



тетрадей». На русском языке см.: *Хайдеггер М.* Размышления II–VI (Черные тетради 1931–1938) / Пер. с нем. А. Б. Григорьева; науч. ред. перевода М. Маяцкий. М.: Изд-во Института Гайдара, 2016, а также: *Хайдеггер М.* «Черные тетради» и Россия. Антология / Под ред. М. Ларюэль. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2018; см. также: *Маяцкий М.* Долгое ожидание вердикта // Логос. 2018. Т. 28. № 3 (124). С. 1–12. — *Прим. пер.*

## 685

Из письма Хайдеггера Арендт, датированного 21 мая 1925 года, в публ.: Hannah Arendt and Martin Heidegger: Letters. P. 9.

## 686

Из письма Хайдеггера Арендт, датированного 14 сентября 1950 года, в публ.: Hannah Arendt and Martin Heidegger: Letters. P. 93–94.

## 687

Здесь использовано слово «enframes» — от «enframe» — английский вариант классического термина «Gestell» из философского словаря Мартина Хайдеггера. На русский язык данный термин принято переводить как «постав». См.: *Хайдеггер М.* Вопрос о технике; Время и бытие (статьи и выступления). М.: Республика, 1993. В эссе «Вопрос о технике» Мартин Хайдеггер писал: «Назовем теперь тот захватывающий вызов, который сосредоточивает человека на поставлении всего, что выходит из потаенности, в качестве состоящего-в-наличии, — по-ставом. <...> Постав, как всякий путь такого раскрытия, есть судьба, посылающая человека в историческое бытие. Посылание в названном смысле — тоже про-из-ведение, „пойесис“». — *Прим. пер.*

## 688

Несложно себе представить, какие именно «городские пейзажи» открывались в послевоенной Германии рубежа 1940–1950-х годов. Некогда прекрасные города, в которых остались единицы целых зданий, превращенные в месиво — с изрытыми воронками от взрывов улицами и руинами зданий, огрызками и осколками храмов и общественных построек. Очевидно, что эти пейзажи составляли колоссальный контраст со сверкающими небоскребами из крупнейших городов Соединенных Штатов Америки — с отелями и деловыми центрами с мерцающими серебристыми и золочеными деталями в стилистике неоклассики и ар-деко на фасадах, трамваями, вантовыми мостами и лимузинами. Что касается Фрайбурга, то, например, после одного только вечернего авиарейда союзников 27 ноября 1944 года (Operation Tigerfish) был практически полностью уничтожен исторический центр города. Так что нет ничего удивительного, что Мартин пытался любыми способами абстрагироваться от проклятого ужасами техники «городского пространства» и переключить свое внимание на простую чистоту природных ландшафтов, которые, как и его любовь к Ханне, ассоциировались у него с довоенными временами. Любимым местом пребывания и работы Хайдеггера был горный поселок Тодтнауберг (Todtnauberg) в Шварцвальде, расположенный на высоте 1150 метров над уровнем моря. Именно там Мартин мог наслаждаться пасторальными горными пейзажами. Здесь же в 1920-х годах, живя и работая в собственноручно выстроенном доме, он написал значительную часть своего

программного труда «Бытие и время» («Sein und Zeit»), опубликованного в 1927 году. — *Прим. пер.*

## 689

Здесь употребляется составной термин «non-fusion», который в данном контексте наиболее уместно перевести как «не-синтез», что указывает на своеобразное сочетание несочетаемого в рамках философского влияния Хайдеггера на творчество Арендт, которое подчеркивает автор. — *Прим. пер.*

## 690

Структурированное понимание концепции любви в контексте исследований творчества Блаженного Августина изложено в работе Ханны Арендт «Love and Saint Augustine» (диссертация «Понятие любви у Августина»). Данная работа, как принято считать, выполнена под значительным влиянием Мартина Хайдеггера и Карла Ясперса. У Августина Арендт выделяет три вида любви: любовь как утоление желания («Amor qua appetitus» (лат. «вожделение любви»)), любовь во взаимоотношениях между человеком и Создателем («Creator — Creatura» (лат. «Творец — Творение»)) и любовь к ближнему своему («Dilectio proximi» (лат. «любовь к ближнему»)). Концепция «vita socialis» (лат. «общественная жизнь») или «amor socialis» (лат. «любовь общественная»), соответственно, лежит в основе третьего вида любви, который, по мнению Арендт, является наиболее фундаментальным в этой системе. Труд был впервые издан в Германии в 1929 году издательством Юлиуса Шпрингера (Julius Springer, 1817–1877). Англоязычная переводная версия работы была впервые издана только в 1996 году. — *Прим. пер.*

## 691

Рассматривая взаимодействие свободы и политики, Ханна Арендт отмечала: «Не правда ли, все мы в той или иной мере верим, что политика совместима со свободой лишь поскольку и насколько она гарантирует возможность быть свободным от политики?» Она удачно и аргументированно сравнивала публичную политику и прямое действие в открытом мире с высоким мастерством исполнительского искусства: «Исполнительские искусства <...> сродни политике. Артисты-исполнители — танцоры, актеры, музыканты и т. п., — чтобы продемонстрировать свою виртуозность, нуждаются в аудитории, подобно тому как люди действия испытывают потребность в присутствии других людей, перед которыми они могут явить себя. И тем и другим для их „работы“ необходимо публично организованное пространство, и в самом исполнении они зависят от других людей». См.: Носов Д. М. Ханна Арендт — философ? // Вопросы философии. 2014. № 4. С. 25–31. — *Прим. пер.*

## 692

«Выбор философии как будущей области занятий был сделан Арендт еще в 14 лет. Как она признавалась в одном интервью: „Каким-то образом передо мной встал вопрос: либо я смогу заниматься философией, либо покончу с собой. Не то чтобы я не любила жизнь, нет! Дело было в том, о чем я говорила раньше, — в необходимости понять“ <...> Хотя впоследствии ей не хотелось называться философом: „...я себя философом не считаю. Я считаю, что

окончательно распрощалась с философией <...> Выражение «политическая философия», которого я избегаю, — это выражение крайне отягощено традицией <...> между философией и политикой существует напряжение — то есть напряжение между человеком, поскольку он является философствующим существом, и человеком, поскольку он является действующим существом“». См.: Носов Д. М. Ханна Арендт — философ? С. 25–31. — Прим. пер.

693

См. главу «Берлинский салон» в издании: Арендт Х. Опыты понимания, 1930–1954. Становление, изгнание и тоталитаризм / Пер. с англ. Е. Бондал, А. Васильевой, А. Григорьева, С. Моисеева. М.: Издательство Института Гайдара, 2018, а также: Чавчанидзе Д. Л. Рахель Фарнхаген и культура ее времени / *Studia Litterarum*. 2017. Т. 2. № 4. С. 82–113 и Кучерова А. О. Понимание через жизнеописание: к опыту биографических исследований Х. Арендт / Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования. 2019. Т. 5. № 1. С. 63–72. — Прим. пер.

694

Arendt H. Rahel Varnhagen: The Life of a Jewess. New York: Harcourt, Brace Jovanovich, 1974. P. 21. Более новое издание с отличным предисловием Лилиан Вайсберг: Arendt H., Rahel Varnhagen: The Life of a Jewess / Ed. by L. Weissberg, transl. by R. Winston, C. Winston. Baltimore: John Hopkins University Press, 1997.

695

Arendt H. Rahel Varnhagen: The Life of a Jewess.

696

Ibid. P. 11.

697

Речь, вероятно, идет о лаконичной и меткой фразе из предисловия к трактату Фридриха Вильгельма Ницше 1874 года «Несвоевременные размышления: «О пользе и вреде истории для жизни» («Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben»). Ницше писал: «Лишь поскольку история служит жизни, постольку мы сами согласны ей служить». Развивая и раскрывая эту формулу, философ далее комментирует: «<...> существует такой способ служения истории и такая оценка ее, которые ведут к захирению и вырождению жизни: явление, исследовать которое в связи с выдающимися симптомами нашего времени теперь настолько же необходимо, насколько, может быть, это и тягостно». — Прим. пер.

698

Александр фон Марвиц (Christian Gustav Alexander von der Marwitz, 1787–1814) — прусский аристократ и военный деятель, бранденбургский землевладелец. Изучал право в Университете во Франкфурте-на-Одере. Фон Марвиц состоял в переписке с Рахель Фарнхаген и оказывал покровительство ее салону в Берлине. Александр принимал активное участие в военной кампании на стороне союзнических русско-австрийско-прусских войск в период Наполеоновских войн и пал в крупном Сражении при Монмирале 11 февраля 1814 года — в ходе Шестидневной войны. Французские войска в этот день на



своей территории разбили русский корпус и корпус Йорка с большими потерями с обеих сторон. — *Прим. пер.*

699

*Arendt H. Rahel Varnhagen: The Life of a Jewess. P. 173.*

700

Здесь употреблено слово «schlemiel» от ид. שלומיאל — «дурак», «придурок», «глупец», «неудачник», «кретин» и т. п. Это слово из идиша вошло в лексикон североамериканского английского языка в XIX столетии. В текстах на русском языке, как правило, используется слово «шлемазл» или «шлимазл». — *Прим. пер.*

701

*Arendt H. Rahel Varnhagen: The Life of a Jewess. P. 227.*

702

*Ibid.*

703

*Ibid. P. 229.*

704

*Ibid. P. 212.*

705

Карл Ясперс изначально всячески поддерживал стремление Ханны Арендт начать работу над биографией Рахель Фарнхаген. Он высоко оценивал способности недавно защитившейся выпускницы и старался помочь ей получить стипендию на исследования, о чем сообщал в личной переписке Мартину Хайдеггеру, также предлагая ему поддержать начинание Ханны. В письме Хайдеггеру от 20 июня 1929 года Ясперс писал: «Этой зимой фрл. Арендт защитилась <...> работа не столь блестящая, как мы ожидали по первой ее части, но в философском отношении все же хорошая <...> Работа превосходна с точки зрения того, чему она научилась у Вас в методическом плане, а в искренности ее интереса к проблемам сомневаться не приходится <...> Теперь она собирается подать в Общество поддержки заявку на стипендию с целью написать работу о Рахель Фарнхаген. Мне кажется, и по склонностям, и благодаря полученной подготовке она просто предназначена для этого. Не хотите ли Вы тоже написать ей небольшой отзыв? Я был бы Вам очень признателен. Послать можно мне или прямо ей». Хайдеггер, разумеется, отправляет необходимый отзыв с ответным письмом. См.: *Хайдеггер М., Ясперс К. Т. Мартин Хайдеггер, Карл Ясперс. Переписка 1920–1963. М.: Ад Маргинем, 2001. — Прим. пер.*

706

Письмо Карла Ясперса Арендт, датированное 23 августа 1952 года, в публ.: *Hannah Arendt / Karl Jaspers Correspondence, 1926–1969 / Ed. by L. Kohler, H. Saner, transl. by Robert Kimber, Rita Kimber. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1992. P. 192–193.* В 1950-х годах Карл Ясперс, бывший научный руководитель Ханны Арендт и ее близкий друг, олицетворял для нее новую послевоенную Германию. Она считала его хранителем немецкой и европейской

чести. Ясперс, который невероятным образом пережил войну в Германии со своей женой-еврейкой Гертрудой (в какой-то момент они собирались совершить совместное самоубийство — в том случае, если она будет арестована), разорвал все связи с Хайдеггером из-за его сотрудничества с нацистами и в особенности из-за отказа Хайдеггера общаться с Ясперсом в годы войны и его молчания в послевоенный период. Ясперс также был не слишком доволен рассуждениями Арендт об антисемитизме и считал, что Арендт отнеслась бы к Рахель иначе, «после того как Генрих [Блюхер, ее супруг] появился в ее жизни». Тем не менее тематика антисемитизма играет важнейшую роль в рассуждениях Арендт об эпохе модерна, так что подобное никак не может сводиться к личным обстоятельствам. См. также: *Arendt H. Karl Jaspers: Citizen of the World? // Men in Dark Times. New York: Harcourt Brace and World, 1968. P. 81–95.*

## 707

Письмо Ясперса Арендт, датированное 23 августа 1952 года, в публ.: *Hannah Arendt / Karl Jaspers Correspondence, 1926–1969. P. 193.*

## 708

Письмо Арендт Ясперсу, датированное 7 сентября 1952 года, в публ.: *Hannah Arendt / Karl Jaspers Correspondence, 1926–1969. P. 197.* Читая ответ Арендт, понимаешь трогательное, почти родительское беспокойство Ясперса о ней и его предупреждения о том, что ее могут неправильно понять в обществе и что ее строгие суждения в сочетании с личной хрупкостью, будут неправильно поняты — как будто он предвидел грядущую полемику вокруг Эйхмана, пришедшую десять лет спустя. Что подобное упрямство может выдать ее нестандартный «сионизм по милости Гете».

## 709

Здесь в оригинальном англоязычном тексте используется устойчивое выражение «Peeping Tom» — букв. «Подглядывающий Том», что служит идиоматическим разговорным выражением для обозначения вуайериста. — *Прим. пер.*

## 710

Комиссия по еврейской культурной реконструкции (Commission on European Jewish Cultural Reconstruction (Jewish Cultural Reconstruction Commission)) — организация, основанная на базе Библиотеки Конгресса в 1944 году Теодором Гастером (Theodor Herzl Gaster, 1906–1992) — американским библеистом, историком религии, мифологии и древних рукописей британского происхождения — и его соучредителями. С 1947 года организация получила название «Jewish Cultural Reconstruction, Inc. (JCR)» и стала подразделением «Jewish Restitution Successor Organization Inc. (JRSO, также IRSO)», основной целью которой являлось восстановление имущественных прав, реституция и возврат собственности евреев на европейских территориях, подвергшихся воздействию нацистского режима. — *Прим. пер.*

## 711

*Young-Bruehl E. Hannah Arendt, for Love of the World. P. 246.*

## 712

Цит. по: *Сафрански Р. Хайдеггер: германский мастер и его время / Пер. с нем. Т. А. Баскаковой при участии В. А. Брун-Цехового; вступ. статья В. В. Бибихина.*

2-е изд. М.: Молодая гвардия, 2005 (Жизнь замечат. людей: Сер. биогр.; Вып. 956). — *Прим. пер.*

## 713

Здесь употребляется составной термин «unworldliness», который уместно перевести как «не-открытый миру». — *Прим. пер.*

## 714

Ансон Рабинбах разбирает проявления оппортунизма в публикации Хайдеггера «Письмо о гуманизме» (1946), вызвавшей гнев Ясперса. Хайдеггер, ранее с презрением относившийся к марксизму, теперь решил включить в эссе хвалебные слова в адрес этого учения, апеллируя к представителям левого фланга французских интеллектуалов, которые действительно приняли философию Хайдеггера, — во многом благодаря его философской проницательности и тому мосту между экзистенциализмом и философией языка, который он предложил навести, — что стало особенно хорошо заметно в послевоенное время. Тем не менее специфические обстоятельства, в которых данный текст был опубликован, наглядно демонстрируют, что элементы модного антигуманизма, антиамериканизма и оппортунистическое обращение к Марксу, — которого Хайдеггер в иных обстоятельствах на дух не переносил, — кроме всего прочего поспособствовали новой волне признания Хайдеггера в академической среде и замалчиванию его политического прошлого. *Rabinbach A. In the Shadow of Catastrophe: German Intellectuals between Apocalypse and Enlightenment. Berkeley: University of California Press, 2001.*

## 715

Мейстер Экхарт (Meister Eckhart, Johannes Eckhart, Eckhart von Hochheim, ок. 1260 — ок. 1328) — немецкий теолог и философ, богослов и христианский мистик. Исследования, труды и проповеди Учителя Экхарта имели большое значение для становления духовной линии христианства в Германии после схоластиков. Экхарт исследовал пантеистические тексты неоплатоников и развивал новые направления мысли, преодолевавшие пределы старых традиционных религиозных идеалов. Тем не менее после его смерти значительная часть его проповедей не вошла в состав канонических текстов католической церкви. Многие его достижения в области философии, богословия и становления литературного немецкого языка были оценены лишь существенно позднее. Среди крупнейших богословов, оказавшихся впоследствии под влиянием его наследия, такие как Иоганн Таулер и Мартин Лютер. — *Прим. пер.*

## 716

В новое стихотворение под названием «Дева с чужбины» вошли образы из их переписки шестнадцатилетней давности — так, будто они все еще продолжали существовать в остановившемся времени возлюбленных:

Дева с чужбины  
Чужбина,  
Чужая тебе самой,  
она:  
Горная цепь блаженства,  
Море страдания, пустыня тоски,  
Проблеск прихода.  
Чужбина: родина того единственного взгляда,



начала мира.  
Начало — жертва.  
Жертва — очаг верности,  
которая еще всех пожаров  
пепел превзойдет жаром и —  
запалит:  
пламень кротости,  
сиянье тишины.  
Чужбина чужбины, ты —  
живи в начале.

Письмо Хайдеггера Арендт — стихи, датированные, судя по всему, 1950 годом, в публ.: Hannah Arendt and Martin Heidegger: Letters. P. 63.

См. также: *Joachim F.* Das Mädchen aus der Fremde. Hannah Arendts schwierige Liebe zu Deutschland und Heidegger // *Der Spiegel* 38/2004. «Дева с чужбины» («Das Mädchen aus der Fremde») — стихотворение Ф. Шиллера, на слова его Шуберт написал одноименный Романс — примечание к письму Ханны Арендт Мартину Хайдеггеру, датированному 9 февраля 1950 года. — *Прим. пер.*

717

Публикация притчи на русском языке — см.: *Арендт Х.* Опыты понимания 1930–1954. Становление, изгнание и тоталитаризм / В пер. Е. Бондал, А. Васильевой, А. Б. Григорьева, С. Моисеева. М.: Издательство Института Гайдара, 2018. С. 592. — *Прим. пер.*

718

Цит. по: *Сафрански Р.* Хайдеггер: германский мастер и его время / Пер. с нем. Т. А. Баскаковой при участии В. А. Брун-Цехового; вступ. статья В. В. Бибикина. 2-е изд. М.: Молодая гвардия, 2005 (Жизнь замечат. людей: Сер. биогр.; Вып. 956). — *Прим. пер.*

719

Письмо Арендт Ясперсу, датированное 29 сентября 1949 года, в публ.: Hannah Arendt / Karl Jaspers Correspondence, 1926–1969. P. 142.

720

Denktagebuch — нем. букв. «дневник для мыслей», «ежедневник мыслителя». — *Прим. пер.*

721

Дневниковая запись Ханны Арендт (рукопись), July 1953 из публ.: Hannah Arendt. Denktagenbuch, 1950 bis 1973 / Ed. by U. Ludz, I. Nordmann. 2 vols. Munich; Zurich: Piper, 2002. Англ. пер. см.: Hannah Arendt and Martin Heidegger: Letters. P. 304–305.

722

В оригинальном тексте здесь используется слово «miniparable», т. е. «мини-притча». — *Прим. пер.*

723

Mise en abyme (Mise-en-abyme) — фр. «помещение в бездну», в русском толковании это устойчивое выражение нередко обозначают как «принцип

матрешки», указывающий на множественную вложенность. В художественном творчестве этот принцип может соответствовать таким формам, как, например, «повествование в повествовании», «пьеса в пьесе», «картина в картине» или «сон во сне». Вложенная множественность форм встречается в истории литературы начиная с древнейших времен. Примерами металитературных произведений могут служить такие сочинения, как «Тысяча и одна ночь» или пьеса «Гамлет» Шекспира. — *Прим. пер.*

## 724

В философской системе Мартина Хайдеггера понятие Verfallen является одним из онтологических определений Dasein. «Подобное бытие характеризуют экзистенциалы, или онтологические определения Dasein. Среди них Хайдеггер выделяет прежде всего „экзистенциальность“ (Existenzialität — „вперед-себя-бытие“, или будущее), „фактичность“ (Faktizität — „уже-бытие-в-мире“, или прошлое) и „падение“ (Verfallen — „бытие при внутримировом сущем“, или настоящее)», — пишет исследователь философии Хайдеггера Наталья Ищенко. См.: *Ищенко Н.* Аналитика Dasein М. Хайдеггера в образовательной перспективе / *Філософія освіти. Philosophy of Education.* 2016. № 2 (19). С. 163–175. — *Прим. пер.*

## 725

*Denker A.* Historical Dictionary of Heidegger's Philosophy. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2000. P. 28.

## 726

Статья Мартина Хайдеггера «Строить, жить, мыслить» («Bauen, Wohnen, Denken») была опубликована в 1951 году. — *Прим. пер.*

## 727

*Heidegger M.* Building, Dwelling, Thinking // Poetry, Language, Thought / Transl. by A. Hofstadter. New York: Harper & Row, 1971. P. 147. См. русский перевод отрывка, содержащего эту цитату, в публ.: *Хайдеггер М.* Строительство, Жительство, Мышление / Пер. и прим. Д. А. Колесниковой // Журнал фронтальных исследований. 2020. № 1. С. 157–173. Мартин Хайдеггер писал: «Старонемецкое bauen, которое указывает на то, что человек должен быть постольку, поскольку он живет, означает одновременно: сохранять, заботиться, в частности: возделывать поля, культивировать виноградные лозы. Такое строительство означает только охранять рост, приносящий плоды». — *Прим. пер.*

## 728

«Человек живет в бытии, и дом его — бытие, а не сущее». См.: *Дугин А. Г.* Мартин Хайдеггер. Философия другого Начала. М.: Альма Матер; Академический Проект, 2013. См. также «Письмо о гуманизме» Мартина Хайдеггера в переводе Владимира Бибихина: «Человек не только живое существо, обладающее среди прочих своих способностей также и языком. Язык есть дом бытия, живя в котором человек экзистенцирует, поскольку, оберегая истину бытия, принадлежит ей». — *Прим. пер.*

## 729

Притча о Хайдеггере-лисе по своей структуре загадочным образом перекликается с притчей Кафки о Законе: «У врат Закона стоит страж. К этому стражу подходит человек из народа и просит допустить его к Закону. Но страж говорит, что сейчас допустить его не может. Человек задумывается и затем спрашивает, не допустят ли его, может быть, позже. „Это возможно, — говорит страж, — а сейчас — нет“. Поскольку врата Закона, как всегда, открыты, а страж отошел в сторону, человек наклоняется, пытаясь сквозь врата заглянуть внутрь. Страж замечает это, смеется и говорит: „Если тебя уж так туда тянет, попробуй войти, переступив через мой запрет. Но учти: у меня длинные руки. И ведь я всего лишь младший страж“».

Кафка, «Перед законом». Странно то, что «человек из народа» наивен, а Хайдеггер — умный лис, но ему недостает хитрости.

См. также эссе Беньямина «Franz Kafka» и «Some Reflections on Kafka» в кн. Illuminations; и собственные эссе Арендт о творчестве Кафки и разбор его притч в кн.: Between Past and Future, данная тематика рассматривается в главах 1 и 5.

Есть, конечно, принципиальная разница. Хайдеггер-лис — не просто бессильный маленький человек из народа, он — со своей длинной татарской бородой — тоже считает себя хранителем закона и жрецом философии, который может объяснить все притчи. Он устраивает уникальную ловушку/дом — лишь для себя одного. Подобно человеку из народа, Хайдеггер не знает — исходит ли тьма из внешнего мира или изнутри человека, — и он склонен винить внешний мир. В притчах Кафки и Арендт открытая архитектура превращается в укрытие, в подполье для добровольного самозаточения или в запрет. Такой человек из народа больше не пытается заглянуть за врата закона, — так как утратил свободу уже и в своем собственном мире. И неясно: то ли его обманули, то ли он сам обманул себя.

## 730

«Crise de vers» («Кризис стиха») — эссе французского поэта и литературного критика Стефана Малларме (Stéphane Mallarmé, 1842–1898), впервые опубликованное в издании «Divagations» в 1897 году. — *Прим. пер.*

## 731

Эссе Ханны Арендт «Вальтер Беньямин, 1892–1940» в переводе на русский язык см.: *Арендт Х. Люди в темные времена*. М.: МШПИ, 2002. — *Прим. пер.*

## 732

Письмо Арендт Хайдеггеру, датированное 27 февраля 1967 года, в публ.: Hannah Arendt and Martin Heidegger: Letters. P. 135. В ответ на ее настойчивые просьбы он посылает ей два стихотворения.

## 733

Ibid. P. 135.

## 734

Мартин Хайдеггер в своем письме Арендт от 10 августа 1967 года не только указывает на сложность Малларме и необходимость точного перевода, но также — искренне и с глубокой печалью — высказывается о наличном состоянии наследия его собственной философии — о том, что цитировать его теперь небезопасно. Он писал: «Дорогая Ханна, на следующий день после нашей встречи, в пятницу, 28 июля, я нашел место, к которому относится цитата из



Малларме у Бенямина. При этом я следовал более ранним записям, в которых указаны места о мышлении и поэтическом творчестве у Малларме. Цитата относится к тексту „Variations sur un sujet“ [Вариации на одну тему] (Éditions de la Pléiade, p. 355 sqq.) и находится на p. 363 sq. Текст весьма трудный и заслуживал бы точного перевода. Когда ты начала свой доклад с обращения, я тут же испугался, что возникнет неодобрительная реакция. Она в самом деле возникла, но тебя так и не затронет. Уже много лет я призываю молодых людей, чтобы они, если хотят делать успешную карьеру, по возможности избегали одобрительно цитировать Хайдеггера». — *Прим. пер.*

735

Здесь между строк Арендт высказывает несогласие с присвоением наследия Бенямина Теодором Адорно. Воистину, личные взаимоотношения порой застили поэтический анализ даже у самых антибиографично мыслящих читателей. См. такие вышеупомянутые эссе Бенямина о модерне, как «Paris, the Capital of the Nineteenth Century» и «Some Motifs in Baudelaire».

736

Текст письма приводится в пер. В. В. Биbihина (*Арендт Х. Vita activa*. С. 429) по изданию: *Сафрански Р. Хайдеггер: германский мастер и его время* / Пер. с нем. Т. А. Баскаковой при участии В. А. Брун-Цехового; вступ. статья В. В. Биbihина. 2-е изд. М.: Молодая гвардия, 2005 (Жизнь замечат. людей: Сер. биогр.; Вып. 956) — *Прим. пер.*

737

Hannah Arendt / Karl Jaspers Correspondence, 1926–1969. P. 457.

738

Оригинальное высказывание Мартина Хайдеггера сформулировано так: «Das Licht der Öffentlichkeit verdunkelt alles». — *Прим. пер.*

739

Arendt H. Karl Jaspers: Laudatio // Men in Dark Times. P. 80.

740

Arendt H. Men in Dark Times (preface). P. ix–x.

741

Аватара — санскр. अवतार — в религиозной традиции индуизма именование бога, нисшедшего в обыденный мир с определенной миссией. — *Прим. пер.*

742

Комментируя в предисловии выбор названия своей книги «Темные времена», Ханна Арендт писала: «Выражение я взяла из знаменитого стихотворения Брехта „К потомкам“, которое говорит о хаосе и голоде, резне и палачах, о возмущении несправедливостью и об отчаянии, „когда несправедливость есть, а возмущения нет“, о праведной, но все равно уродующей человека ненависти, о законной ярости, от которой хрипнет голос». — *Прим. пер.*

743

Английский оригинал и русский перевод стихотворения — см.: *Арендт Х. Люди в темные времена (Arendt H. Men in Dark Times. Harcourt, Brace & Co. New-York, 1968). М.: Московская школа политических исследований, 2003. С. 238. — Прим. пер.*

## 744

*Arendt H. Bertolt Brecht: 1898–1956 // Men in Dark Times. P. 207.*

## 745

Арендт ссылается на следующий отрывок из поэмы в прозе и поэтического манифеста Малларме «Кризис стиха»: «Все языки несовершенны, ибо множественны — недостает высшего: если думать означает писать без бумаги и чернил, шепотом даже не проговаривая бессмертное, но молчаливое покуда слово, то разнообразие национальных языков на земле не позволяет никому единственные произносить слова; иначе, в неповторимой чеканке своей, оказались бы они самой воплощенной истиной <...> да, только, не забудем, исчезнет тогда стих: он, говоря философски, возмещает недостаточность языков — высшее дополнение их». На французском языке см.: *Mallarmé S. Crise de vers // Oeuvres complètes. Paris: Gallimard, 1945. P. 363–364.*

## 746

Объединяет их всех вера в то, что «стих <...> говоря философски, возмещает недостаточность языков», — поэзия превосходит обыденный язык и обращает вспять взаимоотношения между ближним и далеким. Чем сложнее синтаксис стиха, чем более многосложным и запоминающимся будет его словарный запас, тем ближе произведение сможет подойти к поэтической истине и поэтической свободе. В конечном счете у Малларме свобода выражается посредством эстетического разума и игры. Эта свобода не сковывается невозможностью достижения единственно верной мистической истины, но напитывается и оживает именно благодаря этой недостигаемости. «Кризис стиха» — это поэтический манифест Малларме, в котором он отрекается от романтического мифа о поэте, а также от художественного жития. Это произведение обрело новую жизнь в творчестве французских постструктуралистов и было воспринято ими как теоретическая декларация «смерти автора». Речь здесь идет не о биографическом «я» поэта, а о «чистом творении», когда, по словам Малларме, «говорящий исчезает поэт, словам, сшибкой неравенства своего призванным, уступая инициативу», а слова, в свою очередь, освещаются «отблесками друг друга». Взаимные отблески слов создают световые эффекты и эхо. Разбор поэтической революции Малларме и мифологии модерна см.: *Boym S. Death in Quotation Marks: Cultural Myths of the Modern Poet. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.*

## 747

«Я говорю: цветок! и, вне забвенья, куда относит голос мой любые очертания вещей, поднимается, благовонная, силою музыки, сама идея, незнакомые доселе лепестки, но та, какой ни в одном нет букете». — *Прим. пер.*

## 748

Стефан Малларме писал: «В природе, жестокий и явный, царит <...> запрет (наталкиваешься на него с улыбкой), дабы не было повода возомнить себя Богом; но чувства мои, обратившись тотчас к эстетической стороне дела,

досадуют, что не в силах речь передать предметы теми, окраской либо повадкой им отвечающими, касаниями клавиш, какие в голосовом инструменте существуют в разных языках, а бывает, у одного человека». — *Прим. пер.*

749

*Mallarmé S. Crise de vers. P. 364.*

750

*Derrida J. The Politics of Friendship / Transl. by G. Collins. London; New York: Verso, 2005. P. 57.*

751

Здесь использовано английское словосочетание «rain storm» — «гроза», так как в нем присутствует интересующее автора слово «storm» — «буря». — *Прим. пер.*

752

В оригинальном тексте здесь используется термин «transitive», который, как правило, относится либо к «переходным глаголам» («transitive verb»), либо к «транзитивности» («переходности») в математической теории бинарных отношений или теории динамических отношений в теории множеств («transitive»). В данном случае под этим термином подразумевается несколько иное значение, которое отчасти перекликается с математическим содержанием термина. Доктор психологических наук Александр Поддьяков в своей статье «Правило транзитивности против нетранзитивности выбора» так описывает принцип «систем нетранзитивного мышления»: «Иерархия подобных систем не выстраивается в „победную“ пирамиду с указанием первого, второго и последнего места, а образует круг. Результат конкретного столкновения в такой системе определяется не местом участника в линейном упорядоченном рейтинге (его здесь вообще невозможно выстроить), а только взаимодействием с конкретным соперником. Возникает вопрос: стоят ли за всеми этими ситуациями реальные объективные закономерности конфликтных и иных взаимодействий или же это всего лишь проявление присущей фольклору (играм, сказкам) тенденции к обыгрыванию парадоксального и заведомо невозможного? <...> Для такого типа отношений между системами используется термин „нетранзитивные“, или „непереходные“ (в отличие от транзитивных отношений, примером которых служит математическое отношение порядка: если  $a > b$  и  $b > c$ , то  $a > c$ ). При нетранзитивных отношениях превосходство системы А над В, а В над С не переходит, не распространяется и на пару А—С: система А не превосходит систему С или даже уступает ей». Поддьяков указывает на то, что человека легко обучить транзитивному методу принятия решений («школьное мышление»), но крайне сложно привить способность мыслить и осуществлять выбор «нетранзитивно». В визуальном искусстве примерами таких «нетранзитивных» систем могут служить «невозможные» геометрические построения — как в рисунках М. К. Эшера, где лестница, поднимающаяся вверх, неожиданно приводит вниз, а колонна, которая должна быть дальше двух соседних, внезапно оказывается ближе одной из них и т. д. В случае рассматриваемого примера философии Хайдеггера «нетранзитивность» подразумевает в частности то, что для его мышления не требуется какой-то определенный объект или совокупность взаимосвязанных и соотнесенных друг с другом последовательно объектов. Мышление философа «служит скорее



раскрытию какого-либо измерения», он «мыслит *что-то*», а не «о чем-то». — *Прим. пер.*

## 753

*Arendt H. Heidegger at Eighty // Hannah Arendt and Martin Heidegger: Letters.* P. 152. Устная и печатная версии немного различаются. Данная цитата взята из той версии, которую Арендт приложила к своему письму Хайдеггеру от 26 сентября 1969 года.

## 754

*Ibid.* P. 159.

## 755

Déformation professionnelle — фр. «профессиональное заболевание», «расстройство, связанное с профессиональной деятельностью». — *Прим. пер.*

## 756

«И для этих немногих в конечном счете безразлично, куда могут занести их бури нашего столетия. Ибо буря, бушующая в мышлении Хайдеггера (как и та, которая еще веет на нас спустя тысячелетия из произведений Платона), зародилась не в этом столетии. Истоки ее — в незапамятных временах (das Uralte), и то, что она оставляет после себя, есть нечто завершенное, которое, как все завершенное, возвращается в незапамятные времена». *Arendt H. Martin Heidegger at Eighty.* P. 162. См.: *Villa D. R. Politics, Philosophy, Terror: Essays on the Thought of Hannah Arendt.* Princeton: Princeton University Press, 1999. В своей речи Арендт ставит акт мышления выше, нежели то, что несет сама мысль. Подобная концепция мышления будет интересовать ее в период написания книги «*Жизнь ума*».

## 757

Цитата представляет собой отрывок из стихотворения Гёльдерлина «Архипелаг», вынесенного в эпиграф к письму. Русский перевод В. Микушевича — см.: *Гёльдерлин. Сочинения. Переводы с немецкого.* М., 1969. С. 151. — *Прим. пер.*

## 758

*Arendt H. Heidegger at Eighty.* P. 162.

## 759

*Benjamin W. Theses on the Philosophy of History // Illuminations / Transl. by H. Zohn.* New York: Schocken Books, 1969. P. 257–258.

## 760

*Arendt H. Heidegger at Eighty.* P. 152. Это буря истории, несущая апокалиптические коннотации; вот только ангел Беньямина был произведением модернистской живописи, а вовсе не древнегреческим храмом — образцовым произведением искусства в философии Хайдеггера.

## 761

La grande passion — фр. «великая страсть». — *Прим. пер.*

Исак Динесен (1885–1962) — литературный псевдоним датской писательницы баронессы Карен Бликсен (Baroness Karen Christenze von Blixen-Finecke), которая публиковалась также под такими псевдонимами, как Оцеола (Osceola) и Пьер Андресель (Pierre Andrézel). Обучалась в Копенгагене, Риме и Париже. Некоторое время проживала с супругом в Кении, создав там кофейную плантацию. С начала 1930-х годов жила в Европе и занималась литературной деятельностью. Карен Бликсен пользовалась большим авторитетом в писательской среде, была лично знакома со многими классиками мировой литературы XX столетия. В 1954 и 1957 годах номинировалась на Нобелевскую премию. Автор таких произведений, как «Семь фантастических историй» («Seven Gothic Tales», 1934); «Из Африки» («Out of Africa», 1937); «Тени на траве» («Shadows on the Grass», 1960) и др. Большая часть произведений была изначально написана на английском языке, а затем переведена на датский. В России на русском языке ее произведения стали издаваться только в годы перестройки — после 1990 года. — *Прим. пер.*

*Arendt H. Isak Dinesen // Men in Dark Times. P. 109.*

Письмо Хайдеггера Арендт, март 1950 года, в публ.: Hannah Arendt and Martin Heidegger: Letters. P. 67.

Письмо Хайдеггера Арендт, датированное 16 мая 1950 года, в публ.: Hannah Arendt and Martin Heidegger: Letters. P. 89.

В отличие от Бенямина Арендт не занимается проблематикой мессианского «окончательного суждения», а скорее интересуется способностью суждения и самим процессом суждения. В своей работе «Interpretative Essay» в книге «Hannah Arendt, Lectures on Kant» Рональд Байнер связывает фланера Бенямина с концепцией спекулятивного мышления Арендт. Эти темы будут подробнее рассмотрены далее — в шестой главе.

См.: *Шкловский В.* Третья фабрика. М.: Артель писателей «Круг», 1926. — *Прим. пер.*

В данном случае французское устойчивое выражение *fin de siècle*, т. е. «конец века», которое зачастую ассоциируется с периодом рубежа XIX–XX веков, используется для обозначения конца XX столетия, влияние которого, по мнению автора, в начале нового века не ослабевает. — *Прим. пер.*

Речь идет об известной реплике Петра Верховенского в романе Ф. М. Достоевского «Бесы»: «Рабы должны быть равны: без деспотизма еще не

бывало ни свободы, ни равенства, но в стаде должно быть равенство, и вот шигалевщина! Ха-ха-ха, вам странно? Я за шигалевщину!» — *Прим. пер.*

## 770

Исконная концепция индивидуализма базируется не на идеологии автономности, а на идее обеспечения права на инакомыслие. Вовсе не случайно, что в одном из важнейших философских произведений Джона Стюарта Милля —

«О свободе» — говорится о защите эксцентричных проявлений от тирании большинства; вместе с тем подобная эксцентричность не может являться нарушением свободы другого. Задачи политической защиты прав меньшинств, а также эксцентричности поведения и убеждений являются принципиально более значимыми для мышления индивидуализма, нежели вопросы свободной торговли и экономики.

## 771

Здесь в оригинальном англоязычном тексте явно используется игра слов «sit apart» («сидеть в стороне», «сидеть отдельно») — «be a part of» («быть частью чего-либо», «быть сопричастным»). — *Прим. пер.*

## 772

*Синявский А.* Диссидентство как личный опыт // Синтаксис. 1986. № 15. С. 131–147, цит. по с. 141.

## 773

От др.-греч. αἱρετικός «выбирающий», «сектант», αἵρεσις — «выбор», «направление», «учение», от глагола αἵρέω — «брать», «выбирать», «избирать». В некоторых европейских языках данное слово заимствовано от аналогичного по смыслу лат. haereticus. — *Прим. пер.*

## 774

Здесь в оригинальном тексте используется слово «semiprivate» — прилагательное, обычно применяющееся к общим больничным палатам с малым числом пациентов. Очевидно, здесь данное слово использовано в качестве синонима «узкого круга» — небольшого сообщества друзей и единомышленников. — *Прим. пер.*

## 775

Patria — ит. «отечество» — от лат. patriam и греч. Πατρίς. — *Прим. пер.*

## 776

В. Б. Шкловский в своем эссе «Искусство как прием» писал: «Я лично считаю, что остранение есть почти везде, где есть образ. <...> Целью образа является не приближение значения его к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание „ви́денья“ его, а не „узнаванья“ [разрядка авторская]». Наиболее характерными примерами отстранения в литературе Шкловский изначально считал «эротическое искусство», где нередко остранение появляется при описании автором половых актов и половых органов. Ранние тексты В. Б. Шкловского, посвященные анализу приема и теме остранения, были основаны на исследовании произведений русской классической литературы XIX века, в частности и прежде всего — произведений Л. Н. Толстого. В современной литературе Шкловского занимал футуризм, который наравне



с классикой стал источником первых его формально-аналитических текстов. См.: *Шкловский В. Б.* Гамбургский счет. М.: Советский писатель, 1990. — *Прим. пер.*

## 777

Здесь применяется своеобразная игра слов, основанная на морфеме «-vers» в словесной паре «subversive» — «versatile». Для максимального сохранения авторского замысла логично перевести эту конструкцию на русский язык как «диверсионный» — «универсальный». — *Прим. пер.*

## 778

Данная формулировка принадлежит перу Вальтера Беньямина (*Benjamin W.* The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility (1939) // Selected Writings, vol. 4, 1938–1940. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003. P. 251–284). Беньямин писал о характерной для фашизма «эстетизации политики». Он подразумевал тот самый принцип грандиозного «тотального произведения» искусства, которое уничтожает сферу политических действий, обращая их в финансируемое государством зрелище. Более спорным выглядит его представление о «политизации искусства» в советском контексте, которую он, похоже, приветствует в данном эссе. Тем не менее в своей работе «Автор как производитель» Беньямин демонстрирует, что в рамках подобной концепции могли бы оказаться под запретом как остраение, так и фланерство, приверженцем которых он был. Я бы хотела отметить, что в эссе Беньямина «Москва» дается более сложный взгляд на обе эти альтернативы, ни одна из которых не была по-настоящему близка самому Беньямину.

Работа Вальтера Беньямина «Автор как производитель» представляет собой текст его доклада на заседании в Институте изучения фашизма в Париже 27 апреля 1934 года. По уровню риторики, аргументации и лексике его доклад вполне соответствует марксистским концепциям эстетики своего времени и, более того, вполне отвечает духу и задачам социалистического реализма — с поправкой на специфику его личных предпочтений. Беньямин предстает здесь образцовым левым писателем — апологетом классовой борьбы и верным защитником интересов пролетариата: «Писатель передового типа признает эту альтернативу. Его решение происходит на основе классовой борьбы, когда он встает на сторону пролетариата. Вот здесь-то и кончается его автономия. Он направляет свою деятельность на то, что является полезным для пролетариата в классовой борьбе. Обычно говорят: он следует некоей тенденции. <...> То есть он не свободен от скучного „с одной стороны — с другой стороны“: с одной стороны, от работы поэта необходимо требовать верной тенденции, с другой стороны, от этой работы мы вправе ожидать качества. <...> Я хотел бы вам показать, что тенденция поэзии может быть верна политически, только если она так же верна литературно <...> эта литературная тенденция, которая имплицитно или эксплицитно содержится в каждой верной политической тенденции, — она, и ничто иное, производит качество произведения. Поэтому, следовательно, верная политическая тенденция произведения включает его литературное качество, так как она включает его литературную тенденцию». Подробнее эта тематика раскрывается в трудах Вальтера Беньямина, Шарля Бодлера и их современников. Публикации на русском языке — см.: *Беньямин В., Бодлер Ш.* Политика & Эстетика. Коллективная монография. М.: Новое литературное обозрение, 2015. — *Прим. пер.*

Памятник Александру III был установлен скульптором Паоло Трубецким в 1909 году на Знаменской площади возле Николаевского вокзала, ныне — площадь Восстания.

*Шкловский В.* Ход коня. М.; Берлин: Геликон, 1923. С. 196–197; см.: *Strieder J.* Structure, Evolution and Value: Russian Formalism and Czech Structuralism. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989. Позже «Формализм» превратился в форму оскорбления, и Шкловский был вынужден осудить ошибки формализма. См.: *Boym S.* Politics and Poetics of Estrangement: Victor Shklovsky and Hannah Arendt // *Poetics Today*. 2005. Winter. Vol. 26. No. 4. P. 581–613. В № 26–27 журнала «Poetics Today» — публикации, которые я редактировала совместно с Меиром Штернбергом, посвященные пересмотру концепции остранения.

Эту лудическую архитектуру уместно сравнить с пластикой барочной скульптуры, основанной на принципе анаморфоза, которую я использую в своем коллаже во вступительной части данной главы. Как и известная картина Ганса Гольбейна «Послы» (1533), она раскрывает черепа и «скелеты» в шкафу революции, которые в данном случае олицетворяются опасными играми уличных беспризорников, стремящихся вырваться из лап революционного перевоспитания.

Речь идет о статье Марка Гельфанда «Декларация царя Мидаса, или Что случилось с Виктором Шкловским?», опубликованной в издании «Печать и революция» в 1930 году и являвшейся отзывом на самокритическую публикацию Виктора Шкловского «Памятник научной ошибке». — *Прим. пер.*

*Sheldon R.* Victor Shklovsky and the Device of Ostensible Surrender // *Shklovsky V.* «Third Factory» / Ed. & transl. by R. Sheldon (1926; Ann Arbor: Ardis, 1977). P. vii; также в публ.: *Чудаков А. П.* Два первых десятилетия // *Шкловский В.* Гамбургский счет. Статьи, воспоминания, эссе, 1914–1933 / Под ред. Александра Галушкина и Александра Чудакова. М.: Советский писатель, 1990. С. 17.

Dépaysement — фр. ощущение нахождения вдали от дома, в чужом, другом, незнакомом или новом месте, позитивное (например, «в новой обстановке») или негативное (например, «не в своей тарелке») чувство; также смена обстановки, букв. смена декораций, пейзажа, «изгнание». В контексте сопоставления с «остранением» В. Б. Шкловского можно предположить, что данное понятие соответствует лежащему в основе генезиса остранения чувству отчуждения от предмета, места или явления. — *Прим. пер.*

«Стран» в русском языке — корень, обозначающий как государство, *страну* («country»), так и *странный* («strange»); латинские

и славянские корни здесь наслаиваются друг на друга, создавая множество поэтических ассоциаций и ложных этимологий.

## 786

*Shklovsky V. Art as Technique // Four Formalist Essays / Ed. & transl. by L. T. Lemon, M. J. Reis (1917). Lincoln: University of Nebraska Press, 1965. P. 3–24.*

## 787

В своем отзыве «Гипертрофия скептицизма» на книгу К. Миклашевского «Гипертрофия искусства», опубликованную в издательстве Academia в 1924 году, В. Б. Шкловский писал: «Миклашевский согласен со мной, что искусство есть „остранение“. Бедное остранение, выкопал я яму, и падают в нее разные младенцы. Остранение — это выведение предмета из его обычного восприятия, разрушение его семантического ряда. Это необходимо для искусства, но не достаточно». — *Прим. пер.*

## 788

В некотором смысле теория остранения связана с демонизацией *быта*, который в русской культуре трактуется как чудовище, олицетворяющее повседневную рутину, — в отличие от поэтического и духовного *бытия*; более подробный разбор темы *быта* см.: *Boym S. Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994.*

## 789

*Остранение* у Шкловского изначально определяется как понятие, не совпадающее с таким термином в русском языке, как «отчуждение» («alienation»).

Здесь в оригинальном англоязычном тексте применяется аллитерирующая игра слов «alluring» — «alienating», что, с целью максимального сохранения авторского замысла, можно перевести на русский языка, как словесную пару «очаровывающий» — «отчуждающий». — *Прим. пер.*

## 790

Иногда этот театральный эффект Брехта в русскоязычных текстах также именуется термином «очуждение», напоминающим «остранение» Шкловского. V-эффект воплощался прежде всего через мимику и жесты героев, через хореографию, что должно было позволять транслировать зрителям дополнительный поток информации, который мог отличаться от реплик персонажей постановки. — *Прим. пер.*

## 791

Поэт и писатель Владимир Пяст в своей книге воспоминаний «Встречи» писал: «В час ночи <...> в самой „Собаке“ только начинается филологически-лингвистическая <...> лекция юного Виктора Шкловского „Воскрешение вещей“! Юный ученый-энтузиаст распинаясь по поводу оживленного Велимиром Хлебниковым языка, преподнося в твердой скорлупе ученого орешка квинтэссенцию труднейших мыслей Александра Веселовского и Потебни, уже прорезанных радиолучом собственных его, как говорилось тогда, „инвенций“, — он даром мощного своего именно воскрешенного, живого языка заставляет слушать, не шелохнувшись, многочисленную публику, наполовину состоящую чуть ли не из „фрачников“ и декольтированных дам». — *Прим. пер.*



В своей работе «Искусство как прием» Шкловский рассматривает описания театра в творчестве Толстого в качестве примеров остранения; в своей более поздней работе он говорит о важности такого художественного тропа, как «парабаса», который часто применяли в немецком театре эпохи романтизма, чтобы обнажить театральные иллюзии и включить их в игру.

Речь идет о немецком термине «Gesamtkunstwerk», который в вагнеровской трактовке примерно соответствовал представлению о значительном произведении искусства во всей его законченно-единой полноте. Разработкой темы влияния такой модели на «тоталитарное искусство» занимался искусствовед и культуролог Борис Гройс. Трактовка Гройса далека от банального анализа внешних заимствований и влияний. В его концепции верховный правитель сам становится главным художником эпохи, который включает в свое целостное произведение не только предметный мир («формы произведения»), но и людей («зрителей»). См.: *Гройс Б. Gesamtkunstwerk* Сталин / Под ред. П. Канюковой. М.: Ад Маргинем, 2013. — *Прим. пер.*

Про театр Евреинова Шкловский писал в примечаниях к своему тексту: «Евреинов в искусстве не создал ничего: он просто подпудрил старый театр». — *Прим. пер.*

См.: *Шкловский В. Гамбургский счет*. С. 118–119. Данная характеристика была дана Виктором Шкловским пьесе Николая Евреинова «Самое главное». Любопытно, что именно это произведение стало пиком деятельности драматурга и режиссера. Впоследствии текст был переведен на большинство европейских языков, а постановки прошли в крупнейших театрах Европы, США, Латинской Америки и Японии. Только в Париже пьесу ставили не менее 250 раз. — *Прим. пер.*

Здесь в оригинальном англоязычном тексте применяется своеобразная игра слов в паре «define» («определять», «разрабатывать», «устанавливать», «задавать») — «defy» («игнорировать», «бросать вызов», «пренебрегать», «нарушать», «не поддаваться»). С целью максимального сохранения авторского замысла наиболее подходящим вариантом перевода данной словесно-логической конструкции на русский язык представляется пара «задавать» — «не поддаваться». — *Прим. пер.*

Прием остранения отличается от научного дистанцирования и овеществления; остранение не стремится обеспечить «Архимедову точку опоры», с которой можно наблюдать человечество. Кафка в одной из своих притч предположил, что человечество нашло Архимедову точку опоры, но использовало ее для самоуничтожения. В «Жизни разума» Арендт определила этот поиск точки опоры за пределами человеческого мира как главную философскую проблему, сопряженную с множеством форм научного познания.

В своих эссе о феноменологии искусства Гегель также говорит о свободе и остранении, а кроме того — об особой роли искусства в посредничестве между различными сферами бытия. В своих рассуждениях о голландской живописи он называет искусство «оскорбительным» по отношению к реальному — своеобразной формой иронии. Данные соображения близки идеалам формалистов, но Шкловский ни в коем случае не претендует на масштабность колоссальной конструкции всей гегелевской системы. В своей более поздней работе Шкловский непосредственно взаимодействует с гегелевскими теориями литературы. Говоря о Дон Кихоте, например, Шкловский (в своей книге «О теории прозы» (1925). М.: Советский писатель, 1983. С. 370) отмечает, что Гегеля интересовал не Дон Кихот, а «Донкихотство», «игнорирующее особенную странность искусства». «В словах Гегеля нет движения. Гегелю казалось, что то, что он видит, — вечно, включая имперскую полицию». Брехтовский V-эффект можно интерпретировать как творческое переосмысление Гегеля.

См.: *Vatulescu C. Police Aesthetics: Literature, Film and Secret Police in Soviet Time. Stanford: Stanford University Press, 2010.* В своем первом революционном упражнении в жанре литературной критики «Воскрешение слова» (1914) Шкловский описывает декоративные и нефункциональные арки близлежащего здания эпохи расцвета историизирующей эклектики на Невском проспекте. Собственная воображаемая архитектура свободы Шкловского оказалась представлена не функционализмом интернационального стиля, а скорее поэтической функцией, сформированной ходом коня и параллелизмом Лобачевского.

Виктор Борисович Шкловский в этом отрывке описывает Дом Мертенса — выдающуюся постройку архитектора М. С. Лялевича 1911 года, расположенную на Невском проспекте в створе Большой Конюшенной улицы. Шкловский называет ее «прямо кошмарной вещью». Критик анализирует и сравнивает применение «старых» приемов в архитектуре и литературе и отмечает, что «форма и смысл <...> не переживается», что делает применение подобных элементов, как и определенных метафор в литературе, «нелепым». Любопытно, что фамилия известного архитектора-неоклассика Мариана Сергеевича Лялевича упоминается в описании одного из диспутов об искусстве в Тенишевском училище, прошедшем 8 февраля 1914 года, где свой доклад делал молодой Шкловский. Б. М. Эйхенбаум пишет об этом в своих воспоминаниях: «Тут был и Роден, и Веселовский, и архитектор Лялевич, тут были слова и о вещах, и о костюмах, и о том, что слово умерло, что люди несчастны от того, что они ушли от искусства, и т. д. Это была речь сумасшедшего». — *Прим. пер.*

См.: *Nabokov V. Lectures on Russian Literature. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1981. P. 58.*

Сравнивая приемы, применяемые в поэзии и прозе, Виктор Шкловский писал, раскрывая свое понимание параллелизма как фигуры: «Образ поэтический — это один из способов создания наибольшего впечатления. Как способ он равен по

задаче другим приемам поэтического языка, равен параллелизму простому и отрицательному, равен сравнению, повторению, симметрии, гиперболе, равен вообще тому, что принято называть фигурой, равен всем этим способам увеличения ощущения вещи (вещами могут быть и слова или даже звуки самого произведения)». — *Прим. пер.*

## 802

См.: Шкловский В. Ход коня. С. 9–10. Набоков использовал тему шахматной фигуры коня в своем первом англоязычном романе «Подлинная жизнь Себастьяна Найта». В своей книге «Speak, Memory» (New York: Putnam, 1966) Набоков рассказывает историю отбытия из России на судне «Надежда»; не подозревая, чем обернется этот отъезд, юный Владимир играл в шахматы со своим отцом, передвигая фигуру коня по доске в тот момент, когда судно зигзагом выходило из гавани. Шкловский — так же как Набоков и Соссюр — преисполнен любви к шахматам.

## 803

Жанр произведений Шкловского начала 1920-х годов также является образцово-модернистским. Формалисты и участники ЛЕФа (Левый фронт искусств) выступали за дероманизацию прозы, остранение сюжета и исследование новых повседневных жанров литературной публичной сферы — таких, как: газетный *feuilleton*, очерк, анекдот и производственная документалистика «литературы фактов». См.: Виктор Шкловский, «К технике вне-сюжетной прозы», в публ.: Литература факта / Под ред. Николая Чужака. М.: Федерация, 1929. С. 222–227. Тем не менее собственные произведения Шкловского, написанные в жанрах *очерка* и *литературы факта*, восходят к концепции Шарля Бодлера о наброске «художника жизни эпохи модерна», который являет собой репрезентацию настоящего (рассмотрено ранее в третьей главе). Еще одна занятная параллель: когда Вальтер Беньямин приехал в Москву зимой 1926/27 года, он отказался от идеи предложить какое-либо «теоретическое» осмысление советского опыта, туманно сообщив в письме Мартину Буберу, что в Москве «все фактическое уже стало теорией» и что роль критика состоит лишь в том, чтобы собрать эти «факты» мимолетного настоящего на территории будущего (письма Беньямина к Мартину Буберу и Джуле Ради, опубликованные в: *Moscow Diary* / Ed. by G. Smith, transl. by R. Sieburth. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986). Слово «факт» здесь соответствует не позитивистскому понятию факта, но скорее литературному факту — явлению, близкому к немецкой традиции Новой вещественности (*Neue Sachlichkeit*). Схватывая материальность повседневного бытия, такие «факты» в произведениях Шкловского и Беньямина всегда пребывают на грани аллегории: чем ближе они к материальному бытию, тем более «ауратическими» и афористическими они становятся, остраняя таким образом как само понятие документальности, так и дискурс идеологии. Цельность дероманизированной прозы подобного типа зиждется на личности собирающего ее воедино повествователя, а не на тематике текста как таковой.

## 804

Здесь в качестве слова, обозначающего «оборот», в оригинальном англоязычном тексте используется термин «revolution», что является очевидной игрой слов. То есть, буквально, центр пропаганды должен был «каждый день совершать революцию» или «ежедневно совершать переворот». — *Прим. пер.*



## 805

Здесь в оригинальном тексте игра слов «revolution» — «repetition». — *Прим. пер.*

## 806

*Пунин Н.* Памятник Третьему Интернационалу. Пг.: Отдел ИЗО Нарком-Проса, 1921. С. 2. Подробный анализ башни Татлина см.: *Boym S.* Architecture of the Off-Modern. New York: Princeton Architectural Press, 2008.

## 807

*Lissitzky E.* Basic Premises, Interrelationships between the Arts, the New City, and Ideological Superstructure // *Bolshevik Visions* / Ed. by W. G. Rosenberg. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1990. Т. 2. Р. 188. Проект в Хосабаде действительно представлял собой зиккурат, а именно — пирамидальную ступенчатую конструкцию с плоским верхом, соответствовавшую, по всей вероятности, мифологической форме Вавилонской башни, которая, в свою очередь, сама была основана на образе зиккурата в Вавилоне, носившего имя Этеменанки. *Elderfield J.* The Line of Free Men: Tatlin's «Towers» and the Age of Invention // *Studio International*. 1969. Nov. Vol. 178. No. 916. Р. 165. Элдерфилд также сравнивает форму спирали с «serpentine figure» в архитектуре барокко. См.: *Vaingurt J.* Wonderlands of the Russian Avant-Garde: Art and Technology in the 1920s. Ph. D. diss. Harvard University, 2005.

## 808

*Barthes R.* The Eiffel Tower // *The Eiffel Tower and Other Mythologies*. New York: Noonday Press, 1979. Р. 3–18. Барт писал, что, хотя сам Эйфель видел свою башню «в виде серьезного объекта, рационального, полезного; люди возвращают его ему в виде великой мечты в стиле барокко, которая совершенно естественным образом достигает границ иррационального».

## 809

Ролан Барт писал об Эйфелевой башне, подчеркивая ее роль как универсальной метафоры свободы, постигаемой через воображение. Мыслитель поэтизировал башню, прославляя ее открытость и символизм: «Башня — это и взгляд, и объект, и символ. Она существует в представлении бесконечного множества людей. Это зрелище и взирающее око, бесполезное и незаменимое сооружение, привычная картинка и героический символ, свидетель века, всегда остающийся молодым, неподражаемый и постоянно копируемый объект. Это чистый символ, открытый для всех времен, образов и смыслов — метафора, которую ничто не сдерживает. Благодаря башне, люди вспоминают о величайшей производной воображения — свободе, которую не может уничтожить никакая, даже самая мрачная история». — *Прим. пер.*

## 810

Цит. по: *Vlatimir Tatlin, Retrospektive* / Ed. by A. Strigalev, J. Harten. Cologne: DuMont Buchverlag, 1993. Р. 37.

## 811

«Дом, на котором зиждуются небо и земля, и его символика — символ святой горы и спиральная лестница — путь на ее вершину» (*Elderfield J.* The Line of Free

Мен. Р. 226). Меня интересуют вовсе не символические формы совести, но бытие форм в мире и в творчестве человека.

## 812

В своем манифесте «Искусство в технику» В. Е. Татлин писал: «Однообразие форм (по существу, не обусловленное техническими требованиями) приводит к ограниченному кругу материалов, однообразному его использованию и создает до известной степени трафаретное отношение в смысле культурно-материального оформления вещей, что приводит также к однообразному решению и конструктивных задач». — *Прим. пер.*

## 813

Два столетия назад Фридрих Шлегель так прокомментировал темпы трансформации новых руин: «Многие сочинения древних ныне стали фрагментами. Многие сочинения новых писателей были фрагментами уже при своем возникновении», цит. по: *Schlegel F. Irresistible Decay: Ruins Reclaimed / Ed. by M. S. Roth, C. Lyons, C. Merewether. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1997. P. 72.*

## 814

*Шкловский В.* Памятник Третьему Интернационалу // *Ход коня*. М.; Берлин: Геликон, 1923; на англ.: *The Knight's Move / Transl. by R. Sheldon. Normal: Dalkey Archive Press, 2005.*

## 815

*Шкловский В.* Памятник Третьему Интернационалу. С. 110.

## 816

Там же. С. 111.

## 817

Художник Юрий Павлович Анненков (1889–1974) в своих воспоминаниях писал о проекте Памятника Третьему Интернационалу следующее: «<...> в описаниях своего проекта, опубликованных в журнале „Искусство“, в Москве, в 1919 году, Татлин оживляет свой Памятник, который не предназначался для украшения города или для поддержки политических идей, но для того, чтобы служить техническим, утилитарным и рациональным целям. Этот Памятник, который должен был быть, по слову Татлина, на 100 метров выше Эйфелевой башни, должен был стать также „оживленной машиной“, сооруженной из форм, кружащихся вокруг собственных осей с различной быстротой и различными ритмами. Сверх того, он должен был уместить в себе радиостанцию, телеграф, кинозалы и залы для художественных выставок. Всякая антитехническая и декоративная „эстетика“ должна была быть заменена богатой и живой внешностью машины. Границы между искусством и механикой, между живописью, пластикой и архитектурой в этом Памятнике исчезли. В действительности мы увидели, увы, только макет этой Вавилонской башни, высотой в 4 аршина, неподвижный и построенный из деревянных багетов и дощечек». — *Прим. пер.*

## 818

Анализируя кинетическое искусство и первые реди-мейды Марселя Дюшана, Ирина Кулик пишет: «Что до первого реализованного произведения кинетического искусства, то им считается „Велосипедное колесо“ Марселя Дюшана, по совместительству первый реди-мейд. В 1913 году Дюшан снял с велосипеда колесо и установил его на табуретку, так, чтобы его можно было вращать рукой. Предмет поначалу не предназначался для выставок и был своего рода украшением мастерской художника, или, скорее, объектом для медитации. Дюшан называл себя „ротоманом“ и признавался в том, что его завораживает любое вращение. Позднее художник вернется к экспериментам, связанным с кинетизмом и оп-артом. В 1930-е он создал серию „роторельефов“ — дисков для пластиночной вертушки, разрисованных таким образом, что изображения на них словно бы обретали объем и приходили в движение». См.: Кулик И. Все, что движется // The Art Newspaper Russia. 2018. Март. № 61. — *Прим. пер.*

819

*Boym S. Kosmos: Remembrances of the Future // Bartos A. Kosmos: A Portrait of the Russian Space Age. New York: Princeton Architectural Press, 2001.*

820

В 1931 году В. Е. Татлину было присвоено звание Заслуженный деятель искусств РСФСР, в 1932-м открылась его персональная выставка в Музее изящных искусств. В 1933 году он был причислен к «формалистам» и подвергся травле и гонениям в профессиональной среде. — *Прим. пер.*

821

Выставка «Художники РСФСР за XV лет (1917–1932). Живопись, скульптура, плакат и карикатура» открылась в Москве 27 июня 1933 года в Историческом музее. За год до этого она проводилась в Русском музее в Ленинграде. — *Прим. пер.*

822

Post mortem (post-mortem, post mortem) — лат. «после смерти». — *Прим. пер.*

823

Nature morte — фр. букв. «мертвая природа» — художественное изображение предметной постановки. — *Прим. пер.*

824

Memento mori — лат. «помни о смерти», «помни, что смертен» — художественное или знако-символическое напоминание о неизбежности смерти, художественный прием. В европейском изобразительном искусстве, музыке и литературе этот прием получил широкое применение в эпоху стремительного распространения христианства. — *Прим. пер.*

825

Современный художник Леонид Соков вспоминает, что во время первой персональной выставки Татлина, устроенной уже после смерти художника, в 1970-х годах, несколько пожилых женщин, работавших на мозаичной фабрике или в местных театрах, принесли небольшие картины с забытыми натюрмортами Татлина, которые художник, по-видимому, отдавал им в обмен на деньги и пропитание.



## 826

Здесь в оригинальном тексте использовано слово «unspectacular» («неброский», «незаметный», «невпечатляющий» и т. д.). — *Прим. пер.*

## 827

*Шкловский В.* Сентиментальное путешествие // Еще ничего не кончилось... (1923). М.: Пропаганда, 2002. С. 260; на англ. см.: *Shklovsky V.* A Sentimental Journey: Memoirs, 1917–1922 / Ed. & transl. by R. Sheldon. Ithaca: Cornell University Press, 1984. P. 271.

## 828

Эта концепция основана на применяемом Ханной Арендт понятии «идеологической фикции», создаваемой тоталитарным (или «авторитарным», — что в данном случае является более релевантным) государством. Данная концепция развивается в недавних трудах Дариуша Толчика — см.: *Tolczyk D.* See No Evil: Literary Cover-ups and Discoveries of the Soviet Camp Experience. New Haven: Yale University Press, 1999.

## 829

Данная фраза принадлежит не В. И. Ленину, а К. Марксу: «Централизация средств производства и обобществление труда достигают такого пункта, когда они становятся несовместимыми с их капиталистической оболочкой. Она взрывается. Бьет час капиталистической частной собственности. Экспроприаторов экспроприируют». В устах Ленина, желавшего «обойтись без латинских слов», эта фраза превратилась в широко известный лозунг: «Грабь награбленное!», произнесенный с трибуны 24 (или 23) января 1918 года. — *Прим. пер.*

## 830

См.: *Shklovsky V.* Third Factory. P. 36, пер. немного изм. Оригинал см.: *Шкловский В.* Третья фабрика. М.: Круг, 1926. С. 67.

## 831

Карло Гинзбург (Carlo Ginzburg, 1939) — итальянский историк и теоретик исторической методологии. Родился в семье выходцев из Российской империи, обучался и работал в Италии и Соединенных Штатах Америки. Имя Карло Гинзбурга традиционно связывают с развитием дисциплины исторической науки, получившей наименование «микроистория». Направление возникло и сформировалось в 1970-х годах в Италии. Особенностью данной научной школы является рассмотрение в ходе подробных исторических исследований малых территорий, компактных популяций, общин, деревень и семей и т. п. — *Прим. пер.*

## 832

Карло Гинзбург уделяет особое внимание творчеству Марка Аврелия, одного из любимых писателей Толстого, и критикует Шкловского за то, что тот игнорировал его собственное философское наследие и сосредоточился преимущественно на русских примерах.

## 833

*Шкловский В.* Сентиментальное путешествие. С. 76, то же: *Sentimental Journey*. P. 60.

## 834

В своей книге «Сентиментальное путешествие» В. Б. Шкловский писал, вспоминая годы, проведенные в армии: «Все, кого можно было произвести в офицеры, были произведены. Хороши или плохи были эти люди — других не было, и следовало беречь их. Грамотный человек не в офицерском костюме был редкость <...> Исключение составляли евреи. Евреев не производили. В свое время не произвели и меня, как сына еврея и полуеврея по крови. Поэтому в армии очень большая часть грамотных и более или менее развитых солдат оказалась именно евреями. Они и прошли в комитеты. Получилось такое положение: армия в своих выборных органах имеет процентов сорок евреев на самых ответственных местах и в то же время остается пропитанной самым внутренним, „заумным“ антисемитизмом и устраивает погромы». — *Прим. пер.*

## 835

*Шкловский В.* Сентиментальное путешествие. С. 195, то же: *Sentimental Journey*. P. 195.

## 836

Термин «дегуманизация искусства» был придуман испанским философом Хосе Ортега-и-Гассетом, который утверждал, что, в отличие от искусства эпохи Возрождения и романа XIX столетия, человек больше не находится в центре современного искусства; искусство не «подражает реальности», а действует через инверсию, воплощая в жизнь свою собственную реальность и реализуя поэтические метафоры: «Лирическое оружие обращается против естественных вещей, ранит и убивает их». *Ortega-y-Gasset J. The Dehumanization of Art / Transl. by H. Weyl (1925). Princeton: Princeton University Press, 1968. P. 35.*

## 837

*Shklovsky V. Art as Technique (1917) // Four Formalist Essays / Ed. & transl. by L. T. Lemon, M. J. Reis (1917). Lincoln: University of Nebraska Press, 1965. P. 3–24, цит. по р. 12.*

## 838

В. Б. Шкловский писал, вспоминая свою переписку с заключенным-смертником: «У меня сидел в тюрьме смертником один товарищ. Мы переписывались. Это было около трех или четырех лет тому назад. Письма выносил конвойный в кобуре. Друг писал мне: „Я подавляю в себе желание жить, я запретил себе думать о семье. Меня страшит одно (очевидно, это была его мания) — меня страшит, что мне скажут: «Снимай сапоги», — у меня высокие шнурованные сапоги до колен (шоферские), я боюсь запутаться в шнуровке“». — *Прим. пер.*

## 839

*Шкловский В.* Сентиментальное путешествие. С. 232 (то же: *Sentimental Journey*. P. 238).

## 840

Там же (*Ibid*).

841

Там же. С. 76 (Ibid. P. 60).

842

*Шкловский В.* Сентиментальное путешествие. С. 195–196.

843

Позже Эльза Триоле остановила свой выбор на иной эстетике, убедив своего будущего мужа Луи Арагона перейти от сюрреализма к социалистическому реализму.

844

В англ. пер. немного изм.: «Material being conditions consciousness but conscience remains unsettled». Оригинал см.: *Шкловский В.* Третья фабрика. С. 7.

В советских источниках лозунг «бытие определяет сознание» приписывался немецкому философу Людвигу Фейербаху, Гегелю, Марксу и Ленину.

Примечательно, в контексте творчества Шкловского, что именно с этого лозунга начинался текст декларации «Литературного центра конструктивистов» (ЛЦК) — радикальной конструктивистской группы, созданной в 1924 году, в котором сообщалось, что писатель должен служить требованиям социально-промышленной революции. «Технический кодекс», цит.

по: *Горяева Т. М.* Политическая Цензура в СССР. М.: Росспэн, 2002. С. 123.

845

«Есть остров (их даже несколько), на островах едят сахарный тростник. Там жарко. Язык полинезийских с примесью русских слов. В одном конце деревни сохранились даже французские слова. <...> Гвоздей там много и там есть бухта, в которой утопился некий боцман, которому гвозди не были нужны. Это „Бухта зависти“». — *Прим. пер.*

846

Это одновременно полемика с конструктивистами и с Толстым, в которой Шкловский явно дистанцируется от дидактической концепции искусства Толстого. Чтобы описать текущее положение формалистской «Второй фабрики», Шкловский рассказывает историю о «Льноцентре» в главе «О свободе искусства»:

«Лен. Это не реклама. Я не служу в Льноцентре. Сейчас меня интересует больше осмол. Подсечка деревьев насмерть. Это способ добывания скипидара.

С точки зрения дерева — это ритуальное убийство.

Так вот лен.

Лен, если бы он имел голос, кричал при обработке. Его дергают из земли, взяв за голову. С корнем. Сеют его густо, чтобы угнетал себя и рос чахлым и не ветвистым.

Лен нуждается в угнетении. Его дергают. Стелят на полях (в одних местах) или мочат в ямах и речках.

Речки, в которых моют лен, — проклятые — в них нет уже рыбы. Потом лен мнут и треплют.

Я хочу свободы.

Но если я ее получу, то пойду искать несвободы к женщине и к издателю».



*Shklovsky V. Third Factory. P. 45.* В повествовании о Лъноцентре мы видим интересную аллегорию; автор пытается убедить себя в том, что свобода и несвобода — это не более чем вопрос точки зрения, однако мы наблюдаем его «крики при обработке» — т. е. в процессе общественного производства и адаптации к «угнетению». Об остранении и эзоповом языке см.: *Wexler Katsnelson A. My Leader, Myself: Pictorial Estrangement and Aesopian Language in the Late Work of Kazimir Malevich // Poetics Today. 2006. Spring. Vol. 27. № 1. P. 67–97.*

847

*Shklovsky V. Third Factory. P. 47–49.*

848

В книге «Третья фабрика» Виктор Шкловский писал: «Рынок давал писателю голос. Литературное произведение живет материалом. Дон-Кихот и „Подросток“ созданы не свободой. Необходимость включения заданного материала, неволя вообще создают творчество. <...> Я не хочу только делать из камней венские стулья. Мне нужны сейчас время и читатель. Хочу писать о несвободе, гонимых книгах Смирдина, о влиянии журналов на литературу, о третьей фабрике — жизни. Мы („Опояз“) не трусы и не уступаем давлению ветра. Мы любим ветер революции. <...> Дайте скорость. <...> Сейчас меня занимает вопрос о границах свободы, о деформациях материала. Я хочу изменяться. Боюсь негативной несвободы. Отрицание того, что делают другие, связывает с ними». — *Прим. пер.*

849

Выбор цифры три в названии последнего экспериментального автобиографического произведения Шкловского вовсе не случаен: используя метафору советского производства, Шкловский говорит о своей школе как о «Первой фабрике», о своем обучении в формалистском кружке «ОПОЯЗ» как о любимой «Второй фабрике», а о своем текущем месте работы — Третьей кинофабрике, — как о фабрике советской жизни. Шкловский обещает в конечном итоге капитулировать, но просит, чтобы ему сохранили права гильдии писателей и их не лишали возможности дышать воздухом свободного города. Примечательно, что три автобиографических текста Шкловского заканчиваются «якобы капитуляцией» советской «фабрики жизни», — этот факт весьма проницательно подмечает Ричард Шелдон в своей вступительной статье к книге «Третья фабрика». Следует учитывать как исторические, так и личные обстоятельства этих капитуляций: чего стоит только вынужденное изгнание Шкловского после развертывания «Дела эсеров», во время которого многие из них были казнены, а его собственная супруга взята в заложники. Кроме того, каждая из капитуляций подана автором в форме суровой и амбивалентной притчи, помещенной в конце произведения, где автор заклинает советские власти не повторять опыт «Эрзерума». По сюжету этой притчи о трагическом недопонимании во время Персидской кампании в годы Первой мировой войны, как якобы поведал Шкловскому Илья Зданевич, воинов-аскеров нашли зарубленными, ранеными в руку и голову, — ведь «аскеры, сдаваясь, всегда поднимают правую руку» (*Шкловский В. Zoo, или письма не о любви [1923] // Сентиментальное путешествие; Zoo, или письма не о любви [A Sentimental Journey; Zoo, or Letters not about Love]. М.: Новости, 1990. С. 347*). В первой советской публикации «Zoo» этот эпизод был попросту вымаран цензурой.

Шкловский пережил сталинское время, продолжая поддерживать близкие отношения со многими членами семей арестованных друзей, включая Надежду Мандельштам. В 1930-х годах Шкловский пытался писать в духе новой советской прозы и даже принял участие, вместе с другими советскими писателями, в прославлении сталинской стройки и места подневольного труда — Беломорканала; Шкловский отправился туда навестить своего арестованного брата. После политической активности юных лет он прекратил участие в каких бы то ни было публично выраженных формах диссидентства (от которого к тому времени мало что оставалось). В 1966 году он подписал письмо в поддержку Андрея Синявского и Юлия Даниэля, которых предали суду за их творчество. Литературные произведения Шкловского тем не менее постоянно подвергались критике за «остранение», независимо от тематики. Его обвиняли, например, в том, что он «одинаковым стилем пишет о Достоевском, о кинокартине, маневрах Красной Армии. Поэтому мы не видим Достоевского и не видим Красной Армии: мы видим только Шкловского». См.: Чудаков А. П. Два первых десятилетия // Шкловский В. Гамбургский счет. С. 25.

## 850

Эйхенбаум Б. Мой современник. Л.: Издательство писателей, 1929. С. 132. «Шкловский — не только писатель, но и особая фигура писателя. В этом смысле его положение и роль исключительны. В другое время он был бы петербургским вольнодумцем, декабристом и вместе с Пушкиным скитался бы по Югу и дрался бы на дуэлях».

## 851

III главку своей декларации В. Б. Шкловский начинает с такой фразы: «В романе Жюль Ромена „Доноого-Тонка“ в городе, построенном из-за ошибки ученого, был поставлен памятник научной ошибке. Стоять памятником собственной ошибке мне не хотелось». — *Прим. пер.*

## 852

Гинзбург Л. Человек за письменным столом. Л.: Советский писатель, 1989. С. 59.

## 853

Здесь в оригинале используется термин «readymades» — «найденные объекты». Данный термин часто применяется в описании произведений модернистского и современного искусства, частично или полностью состоящих из готовых объектов, сделанных не самим художником, а лишь использованных им для своей работы. Автор здесь намекает, что под маскировкой покаяния Шкловский на самом деле воздвигает памятник формализму, только прикрытый снаружи расхожими политкорректными клише. — *Прим. пер.*

## 854

Шкловский В. Памятник научной ошибке // Литературная газета. 1930. 4. № 41. С. 1. После тактической демонстрации цитат из трудов Энгельса автор представляет формалистов не как идеологических врагов советских марксистов, а как запутавшихся ученых, которые по ошибке выстроили свою теорию ненаправленной литературной науки — как тот самый вымышленный романтический город. Шкловский, ветеран Первой мировой войны, жонглирует милитаристическими метафорами, часто применяемыми в советском публичном

дискурсе, только вместо того, чтобы вести идеологическую гражданскую войну между теми, кто с нами, и теми, кто против нас, Шкловский пишет, что борьба «нейтрализует определенные участки фронта», которые он приравнивает к «ненаправленному искусству» — это иносказательное название «третьего пути» или «хода коня». Вместо практики марксистского социологического метода он придерживается теории культурной эволюции Юрия Тынянова и собственного принципа параллелизма, вдохновленного творчеством Лобачевского. В своей книге «Литература и революция» (1923) Лев Троцкий раскритиковал «Формальную школу» за антимарксистские буржуазные тенденции, окрестив ее «препарированным недоноском идеализма». Пародируя метод параллелизма Шкловского, Гельфанд рассказывает историю царя Мидаса, уподобляя «переобмундировавшегося» Шкловского замаскированному царю Мидасу с формалистскими ушами. В конце концов Гельфанд поднимает ставки, задаваясь вопросом: «Что случилось с Виктором Шкловским?»: «<...> от ложных и реакционных методов не отрекаются. *Их либо уничтожают, либо остаются в рабстве у них.* Этой истины Шкловский пока не понял. Со Шкловским ничего не случилось. Декларация его лишний раз показывает, что острее чем когда-либо перед марксистским литературоведением стоит необходимость идейного *уничтожения* школы „нейтрализаторов“, школы *воинствующей литературоведческой реакции*».

См.: Гельфанд М. Декларация царя Мидаса, или что случилось с Виктором Шкловским? // Печать и революция. 1930. № 2. С. 15, курсивный текст соответствует словам, выделенным в оригинале. Если бы год публикации критической статьи Гельфанда был 1937, а не 1930, подобный призыв к уничтожению был бы воспринят буквально, что обернулось бы прямой угрозой жизни писателя, а не только его деятельности в сфере литературной критики. М. Гельфанд опубликовал резкую критику предполагаемого извинения Шкловского в своем эссе «Декларация царя Мидаса, или что случилось с Виктором Шкловским» (1930). Несмотря на зловещие оттенки критической ярости Гельфанда, его наблюдения весьма проницательны: он обвиняет Шкловского в «кантианской реакции» и отсутствии гегелевско-марксистской диалектики. Более того, Гельфанд нападает на «нейтрализованную зону фронта» Шкловского, утверждая, что Шкловский страдает политнеграмотностью по отношению к революции, оставаясь адептом «буржуазной» Февральской революции (М. Гельфанд указывает, что «Формальная школа с самого начала конституировалась как особый идеологический отряд буржуазной контрреволюции эпохи второго тура русской революции». — *Прим. пер.*) с ее ставкой на гражданские свободы и независимость творчества. (Едва ли можно оспорить подобное утверждение; действительно, Февральская революция и ее конституционная программа должны были оставаться для Шкловского побочной потенциальной возможностью — путем, по которому не пошла история России.) См.: *Boym S., Politics and Poetics of Estrangement.*

## 855

«Существовал старый термин — остранение: его часто печатают через одно „н“, хотя слово это происходит от слова „странный“, но термин вошел в жизнь с 1916 года в таком написании. Но, кроме того, его нередко путают по слуху, говорят „отстранение“, значит — отодвигание мира». *Шкловский В. Избранное* в двух томах. М.: Художественная литература, 1983. Т. 2. С. 188.

## 856



Плюрализм у Арендт не является ни партикуляризмом, ни политикой идентичности, ни даже политикой другого. Он зиждется на отличительности и множественности, а не на агонистическом бракосочетании собственного «Я» с другим. Только в процессе взаимодействия с другими людьми и самоотдалении мы раскрываем не то, что мы такое, а то, кто мы есть. *Arendt H. The Life of the Mind. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1977. P. 179–193.* Это служит репрезентацией явно выраженного поворота вспять концепции подлинности Руссо; индивид становится «подлинным» человеком и свободным человеком только на сцене мирового театра. *Arendt H. The Origins of Totalitarianism (1958). New York: Meridian Books, 1969. P. 466.*

857

Саломон Маймон (Salomon Maimon, מִימון שלמה, 1753–1800) — философ и публицист, каббалист и мистик белорусско-литовского происхождения. Значительная часть его произведений была написана и опубликована на немецком языке. Развивал идеи, критические по отношению к трудам Иммануила Канта, и состоял с ним в полемике. Считается, что Маймон долгие годы оставался единственным среди множества оппонентов Канта, которого тот одобрял и ценил. Жил и работал в Германии и Нижней Силезии. Получил известность в том числе благодаря трудам, посвященным жизнеописаниям евреев в Речи Посполитой и другим историко-биографическим сочинениям. — *Прим. пер.*

858

*Arendt H. The Jew as Pariah: A Hidden Tradition // The Jew as Pariah: Jewish Identity and Politics in the Modern Age / Ed. by R. H. Feldman. New York: Grove Press, 1978 [1944]. P. 90.*

859

Schlemihl — ид. неудачливый человек, дурачок, придурок. — *Прим. пер.*

860

Joie de vivre — фр. радость жизни, наслаждение жизнью. — *Прим. пер.*

861

Бернар Лазар (Bernard Lazare, 1865–1903) — французский литературный критик, публицист, политический журналист, писатель и анархист. — *Прим. пер.*

862

Издание данной работы Ханны Арендт и сопутствующих эссе на русском языке — см.: *Арендт Х. Скрытая традиция. Эссе / Пер. с нем. и англ. Т. Набатниковой, А. Шибаровой, И. Мовниной. М.: Текст, 2008. — Прим. пер.*

863

В книге «Истоки тоталитаризма» в главе «Идеология и террор: новая форма правления» Ханна Арендт пишет: «Если и существует некий фундаментальный опыт, находящий свое политическое выражение в тоталитарном господстве, то тогда, ввиду новизны и необычности тоталитарной формы правления, это должен быть опыт, на каком, независимо от причин, никогда раньше не строилось государство и основной дух которого (хотя, может быть, и знакомый

в каких-то других отношениях) никогда прежде не вдохновлял и не определял управление общественной жизнью». — *Прим. пер.*

## 864

*Arendt H. Origins of Totalitarianism. P. 465–466.* Аналогичным образом, в своем эссе «Москва» (1927) Вальтер Беньямин сделал впечатляющее умозаключение о стирании различий между публичной и частной сферами жизнедеятельности в Советской России. Он отмечал, что большевики отменили частную жизнь и закрыли кафе, где процветала дореволюционная творческая жизнь. См.: *Benjamin W. Reflections. New York: Schocken Books, 1986. P. 124–136.*

## 865

*Arendt H. Origins of Totalitarianism. P. 185.*

## 866

В своей работе «Истоки тоталитаризма» Арендт писала: «Изоляция и одиночество — не синонимы. Я могу быть изолированным (т. е. быть в ситуации, в которой я не могу действовать, потому что рядом со мной нет никого), не будучи одиноким; и я могу быть одиноким (как в случае, когда ощущаешь себя покинутым всеми, лишенным всякого человеческого сочувствия), не будучи изолированным. Изоляция — тупик, в который загнаны люди, когда разрушена политическая сфера их жизнепроявления, где они действуют вместе в общих интересах. И все же изоляция, хотя она и может быть разрушительной для энергии и способности действовать, не только не вредна, но даже нужна для всех видов так называемой производительной деятельности людей». — *Прим. пер.*

## 867

*Ibid. P. 191.*

## 868

Партиципаторная демократия — от англ. «participate» — принимать участие. основополагающим принципом теории партиципаторной демократии является принцип общественной самореализации индивида. Данная концепция подразумевает установление и развитие демократии во всех сферах жизни, а также участие каждого из членов общества в демократических процессах и институтах. Предполагается, что в результате применения данной модели к реорганизации структуры общества демократия будет воплощена в семье, на работе, в учебных заведениях, в политических партиях, общественных организациях и во всех прочих аспектах публичной сферы. Ставка делается на индивидуальный и волевой потенциал каждого гражданина и на развитие у всех членов общества «привычки к демократии». Вклад в развитие теории партиципаторной демократии внесли такие ученые, как Сеймур Мартин Липсет (Seymour Martin Lipset, 1922–2006), Аренд Лейпхарт (Arend d'Angremond Lijphart, 1936), Крафорд Брафф Макферсон (Crawford Brough Macpherson, 1911–1987) и др. — *Прим. пер.*

## 869

Речь идет о «профессионализме» в контексте фундаментального для философии Арендт разделения мыслителей на «профессиональных» и «пылких»

(в некоторых русских переводах — «спекулятивных») — принципе, восходящем к немецкой классической философии. — *Прим. пер.*

870

*Arendt H. Life of the Mind. P. 149–177.*

871

В книге «Жизнь ума» Арендт приводит цитату из Шекспира — из пьесы «Ричард III»: «Про совесть трусы говорят одни, / Пытаясь тем пугать людей могучих». Далее она комментирует: «Языку потребовалось долгое время, чтобы отделить слово „сознание“ (consciousness) от „совести“ (conscience), и в ряде языков, например во французском, это отделение до сих пор так и не произошло. Совесть, как мы понимаем ее в моральных или юридических вопросах, предположительно присутствует у каждого из нас точно так же, как и сознание. И так же предполагается, что совесть говорит нам, что делать и чего избегать; прежде чем она стала *lumen naturale*, или кантовским практическим разумом, она была гласом Божиим». — *Прим. пер.*

872

Вновь обращаясь к хайдеггеровской концепции совести в заключении своей книги «Жизнь ума», Арендт пишет: «Вне зависимости от того, насколько странным и в последнем случае непроясненным с феноменологической точки зрения может показаться хайдеггеровский анализ совести, связь самих фактов человеческой экзистенции, подразумеваемых в понятии изначальной виновности, явно несет в себе первый намек на последующее отождествление мышления и благодарности». — *Прим. пер.*

873

Ханна Арендт в книге «Жизнь ума» подробно анализирует и комментирует концепцию «самости» и совести как «виновности» человека в философии Мартина Хайдеггера. Арендт пишет: «<...> самость в „Бытии и времени“ проявляется в „голосе совести“, вызывающем к человеку в его повседневных обстоятельствах „Ман“ (немецкий термин, означающий „некто“ или „они“), и в том, что совесть в своем зове раскрывается как „вина“ человека, — немецкий термин *Schuld* означает и виновность в каком-то поступке, ответственность за него, и „повинность“, долг в смысле финансовых обязательств. <...> Совесть требует, чтобы человек принял свою „виновность“, и это приятие означает, что самость приходит к своего рода „действию“, что полемически понимается как нечто противоположное „громким“ и заметным событиям общественной жизни — всего лишь пене на поверхности того, что происходит на самом деле». — *Прим. пер.*

874

Кампания была развернута в прессе левым политическим изданием «Аксьон» («Action»). — *Прим. пер.*

875

По тематике культового статуса Кафки в посткоммунистической Праге см.: *Boym S. The Future of Nostalgia. New York: Basic Books. P. 235–238.* Кампания проходила под лозунгом «Faut-il brûler Kafka?»



*Arendt H. The Gap between Past and Future // Between Past and Future. New York: Viking, 1968. P. 7.* Я цитирую притчу в изложении Ханны Арендт. Текст в общих чертах соответствовал общепринятому переводу на английский язык, за исключением отдельных мест, где допускался более литературный стиль перевода.

Она ссылается на «ОН» (Ханна Арендт предваряет цитату следующим комментарием: «В надежде понять, где располагается во времени мыслящее эго и может ли быть его непрерывная деятельность определена темпорально, я обратилась к одной из притч Кафки, которая, по моему мнению, ровно об этом. Притча входит в собрание афоризмов под названием „ОН“». — *Прим. пер.*) в *Notes from 1920 // The Great Wall of China / Transl. by W. Muir, E. Muir. New York: Viking, 1946.* Более углубленный анализ см.: *The Gap between the Past and the Future // The Life of the Mind. P. 202–213.* Сделанная Арендт схема с диагональю свободы расположена на с. 208. Арендт отправляет притчу Кафки Хайдеггеру в личной переписке, и он отвечает пронизательным комментарием после прочтения ее интерпретации: «Текст Кафки весьма поучителен. Я присоединяюсь к твоей интерпретации. Вот только в том, что меня лишает покоя при слове „просвет“ (*Lichtung*), речь идет не просто о незанятом пространстве и времени (*Raum- und Zeit-Freie*), но о том, что пространство и время предоставляет времени-пространству как таковому и при этом вовсе не является надвременным и внепространственным. Различение времени и вечности — слишком дешевая уловка. Возможно, она допустима для теологии, но для мышления это слишком грубая вещь». *Hannah Arendt and Martin Heidegger, Letters, 1925–1975 / Ed. by U. Ludz, transl. by A. Shields. New York: Harcourt Inc., 2004. P. 134.*

В своем эссе, посвященном творчеству Франца Кафки, Ханна Арендт анализирует обезличенность персонажей писателя, указывая на то, что в произведениях автора «общество состоит из „сплошных Никто“». Обезличенность персонажа у Кафки Арендт сравнивает с позицией еврея-парии в «приличном обществе». Она пишет следующее: «Итак, конфликт между обществом и парией состоит не просто в том, справедливо ли к нему общество или нет, а в том, причитается ли вообще хоть какая-то реальность тому, кто исключен из общества или оппонирует ему. Ибо самая большая рана, какую общество способно нанести парии, каковым был в нем еврей, — это заставить его сомневаться в реальности своего существования, заклеить его даже в собственных глазах тавром „Никто“, кем он и являлся для приличного общества». — *Прим. пер.*

Из кн.: *Arendt H. The Life of the Mind. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1977. Т. 1. P. 208.* (См.: *Арендт Х. Жизнь ума. СПб.: Наука, 2013. С. 203.* — *Прим. пер.*)

*Arendt H. The Gap between Past and Future // Between Past and Future. P. 10–11.*

*Arendt H. Life of the Mind. P. 204.*

## 881

Nunc Stans (nunc-stans) — лат. «остановившееся теперь». — *Прим. пер.*

## 882

В русскоязычной публикации книги Ханны Арендт «Жизнь ума» эта притча Фридриха Вильгельма Ницше приводится в следующем изложении: «Две дороги сходятся тут: по ним никто еще не проходил до конца. Этот длинный путь позади — он тянется целую вечность. А это длинный путь вперед — другая вечность. Эти пути противоречат один другому, они сталкиваются лбами, — и именно здесь, у этих ворот, они сходятся вместе. Название ворот написано вверху: „Мгновенье“ [„Augenblick“] <...> Взгляни, — продолжал я, — на это Мгновенье! От этих врат Мгновенья уходит длинный, вечный путь назад: позади нас лежит вечность [а другой путь ведет вперед в вечное будущее]». — *Прим. пер.*

## 883

*Arendt H. Franz Kafka, Appreciated Anew // Arendt H. Essays on Art and Culture / Ed. by S. Young-Ah Gottlieb. Stanford: Stanford University Press, 2007. P. 100.*

## 884

*Ibid.*

## 885

*Ibid. P. 107.*

## 886

Подробнее раскрывая и комментируя тему «подражания», Арендт пишет: «Эта чрезвычайно смелая перестановка образца и подражания, в которой, вопреки тысячелетней традиции, сочиненное вдруг предстает как образец, а реальность — как подражание, привлеченное к ответственности, является у Кафки одним из важных источников юмора <...> смех Кафки есть непосредственное выражение той человеческой свободы и беспечности, которая понимает, что человек есть нечто большее, чем его неудачи, уже потому, что он может выдумать себе путаницу, еще более запутанную, чем все реальные конфузы». — *Прим. пер.*

## 887

*Arendt H. Franz Kafka, Appreciated Anew. P. 106.*

## 888

Любопытно, что Ханна Арендт, исследуя творчество Франца Кафки, намечает контуры архитектуры его мира с помощью образов руин и разрушенных конструкций (что весьма напоминает ассоциативные ряды того же Вальтера Беньямина). Этот мир «доброй воли» она видела на руинах мира модерна, что, несомненно, точно коррелирует с реальными образами послевоенной Европы. Кафка 1920-х годов, со всеми его обезличенными условными персонажами и абстрактными мирами, представлялся ей предсказателем грядущего тотального разрушения: «Чтобы хоть в проекте стать согражданином такого мира, избавленного от всех кровавых призраков и смертоносного колдовства <...> он неизбежно должен был предугадать разрушение современного ему мира. Его

романы — это такая предугаданная деструкция, по руинам которой он несет возвышенный образ человека как модели доброй воли, поистине способного свернуть горы и построить миры; способного вынести разрушение всех ошибочных конструкций и обломки всех руин, потому что боги дали ему <...> нерушимое сердце». — *Прим. пер.*

## 889

Анаморфоз (анаморфоза) — от греч. ἀναμόρφωσις — преднамеренное искажение изображения, как правило посредством оптических устройств (например, линз из оптического стекла определенной кривизны, собранных в специальный объектив, либо математического построения вручную или с помощью компьютерной графики). Применяется в кинематографе, фотографии, изобразительном искусстве. В изобразительном искусстве анаморфоз применяется с целью создания образов, воспринимаемых только со специально предусмотренных точек зрения. Зритель, располагаясь определенным образом в пространстве по отношению к картине, росписи стены или декорации, может увидеть изначально нечитаемые образы, заложенные в композицию художником с помощью преднамеренного анаморфического построения. — *Прим. пер.*

## 890

Лудический — от лат. ludus, «игра» — в данном контексте некая игра ума, лабораторный эксперимент, якобы претендующий на то, что он может быть воплощен в условиях реального мира, но в действительности являющийся лишь «игрой» — воплощенной утопией. См., например, исследования Н. Н. Талеба. — *Прим. пер.*

## 891

Речь идет о памятнике А. С. Пушкину в Москве на Пушкинской площади, установленном в 1880 году. Скульптуру поэта изваял Александр Михайлович Опекушин (1838–1923). Бронзовая фигура поэта на постаменте изначально располагалась в начале Тверского бульвара, но позднее — в 1950 году, при перепланировке территории — была перенесена на противоположную сторону площади. — *Прим. пер.*

## 892

*Nathans B. The Dictatorship of Reason: Aleksandr Vol'pin and the Idea of Rights under «Developed Socialism» // Slavic Review. 2007. Winter. Vol. 66. No. 4.* В эссе изложена полная биография Вольпина и представлены его взгляды на диссидентское движение. Я признательна Бену Натансу за его фундаментальные знания в области истории диссидентства в Советском Союзе и за советы по библиографии. Всестороннее рассмотрение и воспоминания — см.: *Sakharov A. Memoirs. New York: Alfred A. Knopf, 1990. P. 273, 314;* и *Chalidze V. To Defend These Rights: Human Rights and the Soviet Union. New York: Random House, 1974. P. 56; Alekseeva L. Soviet Dissent: Contemporary Movements for National, Religious, and Human Rights. Middletown: Wesleyan University Press, 1985. P. 275;* также см.: *The Thaw Generation. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990; Есенин-Вольпин А. С. Философия. Логика. Поэзия. Защита прав человека / Изб., Комп., А. Ю. Даниэль и др. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1999, С. 243–245. Проницательные исследования на тему истории свободы совести в России см.: Bobbyear P. Conscience, Dissent and Reform in Soviet Russia. London:*



Routledge, 2005. Диссиденты в позднесоветскую эпоху условно разделились на тех, кто грезил о возвращении национальной религии (с монархией или теократией и царем-писателем у власти, в случае Александра Солженицына), и других — мечтавших о социализме с человеческим лицом или каком-либо подобии западной демократии (с незначительными элементами капиталистической экономики, которая мало интересовала первых диссидентов 1960-х годов).

## 893

Текст письма см. в документе «Письмо 62 писателей» (по всей вероятности, написано, согласно Натансу, в марте 1966 года), среди прочих его подписали Белла Ахмадулина, Корней Чуковский, Лидия Чуковская, Илья Эренбург, Вениамин Каверин, Лев Копелев, Булат Окуджава, Раиса Орлова, Давид Самойлов, Виктор Шкловский и Владимир Войнович, репродукция опубл. в изд.: Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля / Под ред. Л. С. Еремина. М.: Юнона, 1989. С. 499–500.

## 894

Cinémathèque — фр. синематека, фильмотека — киноархив и кинотеатр, в данном контексте небольшой кинотеатр и хранилище кинолент, где преимущественно демонстрируются, обсуждаются и коллекционируются артхаусные, экспериментальные и авангардные произведения киноискусства. Первые фильмотеки стали появляться в 1930-х годах, например — Французская синематека (Cinémathèque Française) в Париже, основанная в 1936 году и являющаяся крупнейшим в мире архивом кинопроизведений. — *Прим. пер.*

## 895

Философия обыденного языка — ordinary language philosophy (англ.), Philosophie der normalen Sprache, linguistische Philosophie (нем.) — также лингвистическая философия. — *Прим. пер.*

## 896

Выступление на Пушкинской площади 5 декабря 1965 года традиционно называют «Митингом гласности». Народный митинг — первый в истории послевоенного СССР — был приурочен не только ко Дню советской Конституции, но и был непосредственно связан с событиями, касающимися судебного процесса над писателями Синявским и Даниэлем. Есенин-Вольпин требовал гласности и открытости судебного процесса. Именно он впервые использовал слово «гласность» в качестве общественного требования к властям соблюдать государственные законы и открыто говорить с народом. Присутствующим раздавались листовки с «Гражданским обращением». В эпоху правления Михаила Сергеевича Горбачева слово «гласность» было официально инкорпорировано советской идеологической машиной и стало частью пропагандистской кампании по реформированию Советского государства, демократизации и перестройки. — *Прим. пер.*

## 897

Пятое декабря 1965 года в Воспоминаниях Участников Собрания, Материалах Самиздата, Документах Партийных и Комсомольских Организаций и в Записках комитета государственной безопасности в ЦК КПСС / Под ред. А. Ю. Даниэля

и А. Б. Рогинского. М.: Мемориал, 1995. С. 40–41. Цитируется и рассматривается в работе: *Nathans B. Dictatorship of Reason.*

## 898

Аффирмация — от лат. *affirmatio* — подтверждение, утверждение. В данном случае: «утверждение закона». — *Прим. пер.*

## 899

Подобные псевдолозунги, демонстрировавшие «заклинательный» характер советской идеологии, нередко высмеивались в культуре советского анекдота и становились частью обыденной иронии и смеховой культуры, внося в общение элементы театрализованного абсурда. К примеру, такая широко известная и бессмысленная в своей основе фраза, являющаяся явной пародией на философию диалектического материализма: «Учение Маркса правильно потому, что оно верно». В позднее советское время значительная часть советских граждан была представлена людьми, родившимися уже при советской власти. Для многих из них невозможно было представить исчезновение советского строя и всей сопутствующей ему «одомашненной» системы обычаев и «мифологем», на которых, по мнению многих, и зиждилась вся жизнь. В этом смысле чрезвычайно метким является название книги Алексея Юрчака, посвященной преимущественно «последнему советскому поколению»: «Это было навсегда, пока не кончилось» («Everything Was Forever, Until It Was No More»). — *Прим. пер.*

## 900

Подробнее о термине «культурная мифологема» в русском и советском контекстах см.: *Boym S. Common Places.* Пример подобной мифологемы можно обнаружить в одной из самых популярных песен того времени «Песня о Родине», в которой страну любят «как невесту», а патриотизм явным образом эротизирован.

Имеется в виду песня Исаака Дунаевского на стихи Василия Лебедева-Кумача «Песня о Родине» («Широка страна моя родная»), созданная в 1936 году. В тексте песни есть такое четверостишие:

Но сурово брови мы насупим,

Если враг захочет нас сломать, —

Как невесту. Родину мы любим,

Бережем, как ласковую мать. — *Прим. пер.*

## 901

Фраза, источником происхождения которой традиционно считается Евангелие от Матфея: «Кто не с нами, тот против нас», была популярна в Рабочем движении в дореволюционной России, а в Советской России стала своеобразным штампом и клише. В знаменитой песне группы «Кино» «Муравейник» (написанной, судя по всему, около 1990 года, т. е. под самый занавес СССР) есть куплет, в котором иронически и метафорически обыгрывается и деконструируется, превращаясь в абсурд, данное расхожее выражение: «И мы могли бы вести войну / Против тех, кто против нас, / Так как те, кто против тех, кто против нас, / Не справляются с ними без нас». — *Прим. пер.*

## 902

Андрей Алексеевич Амальрик (1938–1980) — советский диссидент, публицист, историк и писатель. Автор множества статей, эссе и книг, выходивших в «Самиздате» и оказавших значительное влияние на диссидентское и правозащитное движение. Среди его трудов такие, как работа «Процесс четырех», посвященная суду над А. Гинзбургом, Ю. Галансковым, А. Добровольским, В. Лашковой, а также программная книга «Просуществует ли Советский Союз до 1984 года?», изданная подпольно в 1969 году. После этой публикации А. Амальрик подвергся репрессиям, был осужден и отбывал сроки в исправительных колониях — вплоть до освобождения в 1975 году. Был поражен в правах. В 1976 году вынужденно покинул Советский Союз и проживал в Европе. В эмиграции создал ряд исторических и аналитических работ, такие как «Записки диссидента», «Распутин» и др. Погиб в автокатастрофе на трассе в Испании в 1980 году. Посмертно реабилитирован в 1991 году. — *Прим. пер.*

903

*Амальрик А.* Записки диссидента. Ann Arbor: Ardis, 1982.

904

Эмоционализм — от фр. *émotionalisme* — в искусстве эпохи романтизма — эстетическая категория, подразумевающая, что основой творчества художника является не фиксация существующей действительности или передача канонических сюжетов, а прежде всего выражение собственных эмоций, чувств и личных переживаний. — *Прим. пер.*

905

Белая книга. Сборник документов по делу А. Синявского и Ю. Даниэля / Под ред. А. Гинзбурга. Frankfurt am Main: [n. p.], 1967. С. 167. Подробный анализ судебного процесса см.: *Theimer Nepomnyashchy C.* Abram Tertz and the Poetics of Crime. New Haven: Yale University Press, 1995; *Murav H.* Russia's Legal Fictions. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998. Ч. 6. Проницательный разбор взаимоотношений Синявского и Солженицына см.: *Fanger D.* Conflicting Imperatives in the Model of the Russian Writer: The Case of Siniavsky/Tertz // Literature and History / Ed. by G. S. Morson. Stanford: Stanford University Press, 1986. P. 111–124.

906

Рассматривается в издании *Murav H.* Russia's Legal Fictions. P. 204; также см. в кн.: *Theimer Nepomnyashchy C.* Abram Tertz and the Poetics of Crime.

907

*Еремин Д.* Перевертыши // Цена метафоры. С. 21–23.

908

*Еремин Д.* Перевертыши // Цена метафоры. С. 23.

909

Книга Адольфа Гитлера «Моя Борьба» («Mein Kampf») в Российской Федерации включена в список экстремистской литературы. В марте 2010 года решением Кировского районного суда города Уфы книга была признана экстремистским материалом в РФ. Таким образом, она подпадает под действие Федерального



закона от 25 июля 2002 года «О противодействии экстремистской деятельности» № 114-ФЗ. — *Прим. пер.*

## 910

Очевидно, отсылка к образам одесских персонажей Исаака Бабеля — героев плутовских литературных произведений. В 1920-х годах в Советской России была популярна задорная и обценная песня «Абрашка Терц, карманщик из Одессы». Вполне вероятно, что псевдоним Синявского также в ироничной манере отсылал читателя к образам одесских уличных героев. В интервью на радио «Свобода» в 2005 году Мария Розанова вспоминала о том, почему писатель Андрей Донатович Синявский в 50-х годах прошлого века взял себе для публикации за рубежом литературную маску Абрам Терц: «Терц возник из нашей любви к блатной песне. Из песни „Абрашка Терц, карманщик всем известный“. Это песня 20-х годов, одесская». Еще раньше, в репортаже о первом дне судилища над Синявским и Даниэлем «Тут царит закон» («Известия», 11 февраля 1966 года) журналист Юрий Феофанов писал: «Синявский скрывался под именем Абрама Терца... Фамилия Абрам Терц... не лишена интереса. В двадцатых годах ходила по Одессе блатная песенка, в которой персонажем был „Абрашка Терц, разбойник из Одессы“. Может быть, друзья-приятели не случайно подобрали себе псевдонимы, а может, это совпадение». Подробнее см.: *Сидоров А. А.* На Молдаванке музыка играет: Новые очерки о блатных и уличных песнях. М.: ПРОЗАиК, 2012. — *Прим. пер.*

## 911

Terza rima — ит. терцины, «третья рифма» — в поэзии твердая стихотворная форма, сформированная посредством написания терцетами с особой рифмовкой и завершенная отдельно стоящим стихом. В «Божественной комедии» Данте данная форма была выстроена в совершенстве и канонизирована. — *Прим. пер.*

## 912

В частности, использование стилизованного «нарратива сказа», в котором рассказчиком является другой персонаж, а не сам автор, являлось одним из приемов, блестяще применявшимся Николаем Гоголем.

## 913

Цена метафоры. С. 474. Я позволила себе поэтическую вольность и перевела слово «условность» как «literariness».

## 914

*Ibid.* P. 117; *Theimer Nepomnyashchy* C. Abram Tertz and the Poetics of Crime. P. 36. Синявский и сам едва ли рад тому, что допрос и процесс, кажется, имитируют его произведения. Переживший «смерть» автор, говоря словами Ролана Барта, становится пророком, напоминающим Кассандру, — повествователем, который предвидит и предопределяет условия своего собственного допроса, суда и изгнания.

## 915

Обвинение в «двурушничестве» было синонимом измены Родине и ее предательства. На первый взгляд, это предполагает определенную последовательную и моральную объединенную субъективность и прозрачность, как об этом говорится в кодексе молодого советского коммуниста. Однако на

другом уровне — возмущение в официальных письмах против Синявского и Даниэля — было направлено на нечто иное: несанкционированное поведение, буквальное применение советской идеологии, такое как прямая критика культа сталинизма, — риторика, извечно пребывавшая в двусмысленном положении в структуре официозного дискурса.

## 916

В оригинальном англоязычном тексте: «consciousness» — «conscience». — *Прим. пер.*

## 917

Томас Венцлова (Tomas Venclova, 1937) — литовский поэт, эссеист, советский диссидент. Один из основателей Литовской Хельсинкской группы (1976). После 1977 года вынужденно проживал в эмиграции, был лишен советского гражданства. После того как Томас покинул СССР, он проживал и работал в США. Занимался переводами на литовский язык поэтического наследия мастеров Серебряного века. Лауреат ряда престижных международных премий в области литературы. В Вильнюсе действует музей семьи Венцлова. — *Прим. пер.*

## 918

*Venclova T. The Game of the Soviet Censor // Forms of Hope. Riverdale on Hudson: Sheep Meadow Press, 1999. P. 186–191.* Данная тема также рассматривается в работе: *Boobbyer P., Conscience, Dissent and Reform in Soviet Russia. London: Sage, 2005. P. 161.*

## 919

*Boobbyer P. Conscience, Dissent and Reform in Soviet Russia. P. 150–168.*

## 920

Речь, очевидно, идет об известной статье Романа Гуля (1896–1986), опубликованной в «Новом журнале», редактором которого он работал много лет. См.: *Гуль Р. Прогулки хама с Пушкиным // Новый журнал. 1876. Сентябрь. Кн. 124.* В своей рецензии Гуль действительно весьма резко высказывался о «хамском» характере советской культуры, делая в том числе акцент на ненормативной обценной лексике. «Вот вы тут пишете о неприятии большевизма, о необходимости его свержения <...> все это нужно. Но вы не знаете, что проблема ведь не только в освобождении от большевиков как власти. Есть и другая, плотно сросшаяся с ним, проблема чрезвычайной важности. Это проблема сплошного охамления всей страны, связанная к тому же с диким, неопишущим всеобщим пьянством. <...> Вот скажите, например, могли ли, скажем, Анна Павлова, Петр Аркадьевич Столыпин или Павел Николаевич Милюков „крыть в быту матом“? Не могли? Нет? Я то же думаю. А у нас кроют все: и премьер-министр, и столп литературы Михаил Шолохов, и прима-балерина, и члены Союза Писателей, и академики, и московские шоферы, и блатные, и фабричные работницы, и домохозяйки. И этот мат вовсе не какая-нибудь „экзотика“, это язык советской жизни, язык быта, говорящий о градусе всеобщего охамления». См. также: Андрей Синявский — Абрам Терц: облик, образ, маска. Первые международные историко-литературные чтения, посвященные жизни и творчеству Андрея Синявского (Абрама Терца). М.: ООО «Центр книги Рудомино», 2011. — *Прим. пер.*

## 921

Сокрушаясь о посягательствах на «святину», А. И. Солженицын, что вполне закономерно, вспоминал не только своих современников, но и критиков прошлого, — он писал: «Заиграть Пушкина в пустоту — еще будет мало. Как и предшественник их Писарев, новые критики заботятся создать впечатление, что Пушкин был глуповатый человек без существенных мыслей, лишь несомый необузданным даром». См.: *Солженицын А.* «...Колеблет твой треножник» // Вестник РХД. 1984. № 142. — *Прим. пер.*

## 922

Шафаревич заявлял, что русская культура находится под угрозой, так как «все представители либеральной интеллигенции, а в первую очередь эмигранты, — либо сами евреи, либо сочувствуют евреям». *Theimer Nepomnyashchy S. Abram Tertz and the Poetics of Crime.* P. 30–31.

## 923

Синявский утверждает, что в прошлом многие из политических диссидентов были советскими гражданами с высокими идеалами, принципами и революционными убеждениями. Именно их идеализм изначально заставлял их подвергать сомнению повседневные практики советской жизни и дистанцироваться от них, — но сам по себе подобный идеализм не способен защитить их от возведения здания авторитаризма на новом фундаменте.

## 924

*Синявский А.* Диссидентство как личный опыт. С. 133.

## 925

*Berlin I.* Herzen and Bakunin on Liberty // *Russian Thinkers.* Данное изречение представляет собой собственную интерпретацию И. Берлина из его эссе о А. Герцене. См.: *Берлин И.* Русские мыслители. М.: Энциклопедия-ру, 2017. С. 327. — *Прим. пер.*

## 926

Синявский объяснил, что он был православным христианином с 1960-х годов, но никогда не считал, что его личные духовные убеждения следует смешивать с его общественной деятельностью; он всегда поддерживал идею отделения церкви от государственной, общественной и частной сфер жизни и был сторонником как внутреннего, так и общественного плюрализма. Синявский представляет либеральную традицию в русском православном христианстве. Георгий Федотов, социолог и теоретик свободы, был еще одним достойным внимания интеллектуалом, поддерживающим данное направление. Были и такие, как православный священник о. Александр Мень и ряд священнослужителей-диссидентов, критиковавших позицию высшего церковного руководства в сталинское время. По тематике духовного диссидентства см.: *Boobbyer P.* Conscience, Dissent and Reform in Soviet Russia.

## 927

Ars oblivionalis — лат. искусство забвения. См. произведения итальянского философа Умберто Эко, а также: *Ассман А.* Забвение истории — одержимость



историей / Сост. и пер. Б. Хлебникова, под ред. Т. Вайзер. М.: Новое литературное обозрение, 2019. — *Прим. пер.*

928

Джентрификация — англ. *gentrification* — новая жизнь городских территорий (например, бывших промышленных предприятий, мануфактур или трущоб), пришедших в упадок, в ходе которой происходит повышение статуса пространства и существующих на участках объектов застройки путем реставрации, приспособления под современное использования, строительства новых современных зданий и привлечения новых жителей, принадлежащих к более состоятельным, социально развитым и привилегированным слоям общества. — *Прим. пер.*

929

В. О. Пелевин писал: «Вавилен Татарский родился задолго до этой исторической победы красного над красным. Поэтому он автоматически попал в поколение „П“». — *Прим. пер.*

930

*Пелевин В. Generation «П»*. М.: Вагриус, 1999. С. 110. Более подробное толкование романа см. в кн.: *Бойм С. Общие места*. М.: Новое литературное обозрение, 2003. Данное русскоязычное издание содержит дополнительную главу. По тематике концепции стеба и «ложного признания» у представителей последнего советского поколения см.: *Yurchak A. Everything Was Forever Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton: Princeton University Press, 2003; а также: *Boym S. Future of Nostalgia*. P. 154–157.

931

Полное наименование музея: «Музей и общественный центр „МИР, ПРОГРЕСС, ПРАВА ЧЕЛОВЕКА“ имени Андрея Сахарова». Наименование связанной с музеем общественной организации: «Региональная общественная организация „Общественная комиссия по сохранению наследия академика Сахарова“». В 2014 году по решению Министерства юстиции Российской Федерации от 25.12.2014 года № 1990-р данная организация внесена в реестр организаций, выполняющих функцию иностранного агента. — *Прим. пер.*

932

Технологии острой и прямой провокации представляли собой на рубеже 1990–2000-х годов передний край так называемого актуального искусства. Выставка являлась своеобразным ярким манифестом и носила выраженный антирелигиозный характер. Это сближает работы, представленные на выставке «Осторожно, религия», и ранние советские антирелигиозные плакаты и уличные инсталляции. Работы художников в этом смысле вполне сопоставимы по уровню воздействия и по художественному уровню с левой антиклерикальной наглядной агитацией эпохи авангарда. — *Прим. пер.*

933

По словам директора Музея и общественного центра им. А. Д. Сахарова Юрия Самодурова, в эфире радиостанции «Эхо Москвы» 15 июня 2004 года, «<... > когда я говорил о том, что мне обвинение непонятно, я имел в виду следующее: мне понятно, что данная выставка многими верующими и церковью в лице, по

крайней мере, некоторых ее высокопоставленных представителей митрополита Кирилла, и протоиерея Чаплина, они считают эту выставку кощунственной, шокирующей, недопустимой». — *Прим. пер.*

## 934

Голосование по данному вопросу в Государственной думе проводилось 12 февраля 2003 года дважды. В ходе первого голосования в нем не приняли участие 260 депутатов из 450, второе (итоговое) голосование позволило принять текст Обращения, так как в голосовании не приняли участие всего 183 депутата из 450, при этом за поддержку Обращения проголосовали 265 из присутствующих 267 депутатов, двое — против. В официально опубликованном протоколе повторного (итогового) голосования Государственной думы по данному вопросу указано следующее: «Результаты голосования депутатов Государственной Думы с использованием электронной системы подсчета голосов по депутатским объединениям (итоговые). Заседание 12/02/03; Время: 17:06:09; Вопрос: 18. повторно. О проекте постановления Государственной Думы „Об обращении Государственной Думы Федерального Собрания Российской Федерации к Генеральному прокурору Российской Федерации В. В. Устинову в связи с проведением выставки «Осторожно религия»“. <...> За — 265 [58,9%] Против — 2 [0,4%] Воздержались — 0 [0,0%] Не голосовали — 183 [40,7%] Всего — 450». — *Прим. пер.*

## 935

Подробнее см. в статье: *Akinsha K. The Orthodox Bulldozer // Art News. 2004. April. Статья 282*, — законодательный акт, направленный против разжигания религиозной ненависти и антисемитизма, — никогда не использовалась против неонацистов или других явно ксенофобских националистических движений. (Данная статья с момента своего появления устойчиво применялась к деятелям «русского» и «имперского» движения, а также представителям различных националистических, патриотических, левых, антифашистских и иных «неформальных» организаций. Многие из обвиняемых получили реальные сроки. Составы преступлений по данной статье трактовались в широко понимаемом спектре «противодействия экстремизму». Следственные и оперативные действия, как правило, осуществлялись точечно силами так называемых «Центров „Э“». В 2019 году статья была декриминализована, в результате чего количество предъявляемых по ней обвинений сократилось в десятки раз. — *Прим. пер.*) Впервые она была применена в отношении художника Тер-Оганьяна. Риторика с обеих сторон дискуссии о закрытии выставки «Осторожно, религия» мобилизовала множество тропов из советского дискурса времен холодной войны. Выдающиеся российские писатели, художники и ученые, включая Илью Глазунова, Никиту Михалкова и Игоря Шафаревича, подписали обращение в поддержку разгрома выставки, изобличая ее в «сознательном сатанизме» и утверждая, что «враги снова хотят продемонстрировать, что русские, загнанные в резервации, — ничто», тем самым довольно нелепо сравнивая положение православных русских в России с положением коренных американцев в США, живущих в резервациях, — это очередное расхожее клише из арсенала советского дискурса периода холодной войны. Либеральная пресса окрестила выставку «Православным бульдозером», ссылаясь на «бульдозерную выставку» 1974 года. Аналогичные художественные скандалы в США, Японии, Англии и Швеции завершались вмешательством

юридических и общественных организаций, которые выступали в роли посредников между художниками и государственными или религиозными властями. В современной России суды оказались зависимыми от государства и религиозных организаций при церкви. Принцип «свободы совести» и свободы вероисповедания оказался перевернутым с ног на голову в полном соответствии с формулой паранойи (мы, вандалы, ненавидим художников, значит, это они подвергают нас гонениям). Проницательный анализ этого события см. также: *Ryklin M. Zuriick aus der Zukunft: Osteuropdische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus* / Ed. by B. Groys, A. von der Heiden. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.

Сергей Николаевич Юшенков (1950–2003) — российский политик и государственный деятель, ученый, кандидат философских наук, депутат Государственной думы (первый председатель комитета Государственной думы по обороне), один из лидеров партии «Либеральная Россия». Основной версией убийства депутата является раздел партийного имущества между различными группами внутри политической организации. Осужденный за убийство председатель лояльного Борису Березовскому крыла партии Михаил Коданев в тюрьме позднее признавался, что получил указания организовать убийство Сергея Юшенкова лично от Бориса Березовского и Бадри Патаркацишвили. По официальным данным проверок следственных органов, эта информация не подтвердилась. Существует еще несколько версий убийства С. Н. Юшенкова, однако ни одна из них не связана с его голосованием по указанному в книге постановлению. — *Прим. пер.*

## 936

*Arendt H. What Is Freedom? // Between Past and Future. P. 170.*

## 937

*Young-Bruehl E. Hannah Arendt. P. 106–107.* Офицер порекомендовал Арендт не нанимать адвоката и поберечь деньги, потому что, по его словам, «у евреев сейчас нет денег».

## 938

*Ginzburg E. Journey into the Whirlwind / Transl. by P. Stevenson, M. Hayward. New York: Harcourt, Brace and Co., 1995.* В предисловии к книге сын Гинзбург, писатель Василий Аксенов, вспоминает, что его мать часто говорила о том, что было бы лучше, если б она и впрямь сопротивлялась сталинизму во имя истинного социализма, — тогда причина ее заключения, по крайней мере, выглядела бы «легитимной». В этой книге воспоминаний повествование выстроено на основе двойной перспективы: с одной стороны — это точка зрения идеалистически настроенного верного коммуниста, озадаченного новым этапом политики партии, с другой стороны — рассказ выжившего в лагерях ГУЛАГа бывшего узника, написанный после XX съезда. Она задействует «свободный косвенный дискурс», посредством которого воссоздается — в той степени, в которой это возможно, — ее точка зрения 1930–1940-х годов, а модерирует повествование она с учетом собственных более поздних воззрений 1950-х годов.

Русский текст соответствует оригинальным изданиям мемуаров Евгении Гинзбург. См., например: *Гинзбург Е. С. Крутой маршрут.* М.: АСТ, 2017, а также более ранние издания. Светлана Бойм впервые познакомилась с мемуарами Евгении Семеновны Гинзбург в советские годы — в самиздатовском варианте. Живя в Ленинграде и общаясь в среде



интеллигенции, Светлана еще подростком получила доступ к текстам, ходившим в этих кругах в виде перепечатываемых на машинках и под копирку самодельных изданий, а также изданий в виде копий на микро пленке. По воспоминаниям Натальи Стругач (Кычановой), книга Евгении Гинзбург также входила в число этих распространявшихся подпольно и нелегально материалов, к которым они со Светланой, по случаю, имели возможность обратиться еще в 1970-х годах. — *Прим. пер.*

939

*Ginzburg E. Journey into the Whirlwind. P. 20.*

940

*Ginzburg E. Journey into the Whirlwind. P. 21–22.*

941

*Ibid. P. 22–23.*

942

Здесь в оригинальном тексте использовано слово «commonplaces» — «общие места» — один из основополагающих терминов в концептуальных исследованиях автора, базирующийся на феномене повседневного опыта и повседневности как таковой. Для опытной Авдотьи, пережившей революции, войны, гибель Российской империи, продразверстку, «красный» и «белый» террор, подобное положение дел является не более чем привычной частью повседневности. Она прекрасно считывает эти клише и воспринимает последовательность действий в такой ситуации как нечто само собой разумеющееся — как некую привычную банальность. Ее совет — тоже «общее место», такая же повседневность, являющая частью ставшей привычной русско-советской жизни в тяжелых условиях войн, революций и террора. Светлана Бойм писала: «Повседневное — это наше хорошо забытое настоящее. Это все то, что избегает анализа, не требует рефлексии и раздумья, а как бы само собой разумеется. <...> Понятие „общее место“ — *topos, lieu commun* — относится одновременно к организации пространства и к организации речи, к топографии и к риторике. Оно деградировало на протяжении истории, превратившись из благородного греческого топоса в обыкновенное клише». См.: *Бойм С. Общие места: Мифология повседневной жизни. М.: Новое литературное обозрение, 2002. — Прим. пер.*

943

В период написания воспоминаний Гинзбург полагала, что стратегия избежания ареста по принципу «с глаз долой — из сердца вон» зачастую позволяла обхитрить неумолимую систему. «Да, люди искали всевозможные варианты выхода, и те, у кого здравый смысл, наблюдательность и способность к самостоятельному мышлению перевешивали навыки, привитые догматическим воспитанием, те, над кем не довлела почти мистическая сила „формулировок“, иногда находили этот выход». Сама Евгения в 1936 году поступила прямо противоположным образом, отправившись в Москву и привлекая внимание к своему делу.

944

В оригинальном тексте здесь употреблен термин «bildungsroman», который в русском языке соответствует понятию «роман воспитания», а также «воспитательный роман». Этот литературный жанр, основанный на нарративе о нравственном, психологическом и социальном формировании личности персонажа, получил распространение в эпоху Просвещения. Классический пример подобного произведения в русской литературе XIX столетия — «Обыкновенная история» И. А. Гончарова, в советской литературе — роман «Два капитана» В. А. Каверина. См.: Бахтин М. М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М. М. Собрание сочинений. М.: Языки славянских культур, 2012. Т. 3: Теория романа (1930–1961 гг.). С. 180–217. — *Прим. пер.*

945

*Ginzburg E.* Journey into the Whirlwind. P. 112–113.

946

*Adorno T.* Commitment // *Aesthetics and Politics*. London: Verso, 1980. P. 188–189.

947

Эссе Теодора Адорно «Commitment» было опубликовано в 1974 году в специальном сдвоенном выпуске журнала «New Left Review» I/87-88 SEPT/DEC 1974. Текст был написан в 1962 году. Свою знаменитую цитату об Освенциме Адорно здесь дополняет строкой из пьесы Жан-Поля Сартра «Мертвые без погребения» («Morts sans sépulture»), написанной философом в 1941 году. Вновь задаваясь вопросом — имеет ли искусство право на существование после всех ужасов войны, — Адорно приводит слова одного из персонажей пьесы: «Зачем жить, когда существуют люди, которые бьют вас, пока костей не переломают?» Что же касается пассажа о сопротивлении отрицательному вердикту, то здесь Адорно ссылается на поэта и публициста Ханса Магнуса Энценсбергера (Hans Magnus Enzensberger, 1929), который заявлял, что литература обязана сопротивляться этому самоустранению. Выбор пьесы, разумеется, не случаен — ее сюжет связан с деятельностью французского Сопротивления в годы Второй мировой войны. — *Прим. пер.*

948

*Шаламов В. Т.* О новой прозе // Собрание сочинений в шести томах. М.: Терра — Книжный клуб. 2005. Т. 5. С. 157. Перевод цитат из сочинений Шаламова на английский язык — мой. Более ранняя версия моего аналитического разбора творчества Шаламова и Арендт появилась в публикации: «Banality of Evil», Mimicry, and the Soviet Subject: Varlam Shalamov and Hannah Arendt // *Slavic Review*. 2008. Spring. Vol. 67. No. 2. Я благодарна анонимным рецензентам журнала «Slavic Review» и редактору Марку Штейнбергу за их комментарии и идеи.

949

Дариуш Толчик исследует историю двойственного образа ГУЛАГа в кн.: *See No Evil: Literary Cover-ups and Discoveries of the Soviet Camp Experience*. New Haven: Yale University Press, 1999. По теме документальных свидетельств из истории ГУЛАГа см.: История Сталинского Гулага: Конец 20-х — первая половина 30-х годов; Документы в 7 томах под ред. Н. Верта, С. В. Мироненко и И. А. Зузиной. М.: Росспэн, 2004; *Appelbaum A.* Gulag: A History. New York:

Doubleday, 2003. Среди наиболее пронизательных недавно опубликованных текстов см.: *Viola L. The Unknown Gulag: The Lost World of Stalin's Special Settlements*. New York: Oxford University Press, 2007; *Alexopoulos G. Stalin's Outcasts: Aliens, Citizens, and the Soviet State, 1926–1936*. Ithaca: Cornell University Press, 2003; и *Paperno I. Stories of the Soviet Experience: Memoirs, Diaries, Dreams*. Ithaca: Cornell University Press, 2009. По теме исследования дневников времен Большого террора см.: *Intimacy and Terror: Soviet Diaries of the 1930s* / Ed. by V. Garros, N. Korenevskaja, T. Lahusen; transl. by C. A. Flath. New York: New Press, 1995; кроме того, такие публикации о дневниках, как *Hellbeck J. Revolution on My Mind: Writing a Diary under Stalin*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2006; и *Halpin I. Terror in My Soul: Communist Autobiographies on Trial*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003. По тематике «советской субъективности» и различных подходов к культурным исследованиям сталинского времени см. журнал *Ab Imperio*. 2002. Vol. 3; также о критике Фуко применительно к российскому контексту см.: *Engelstein L. Combined Underdevelopment: Discipline and Law in Imperial and Soviet Russia* // *Foucault and the Writing of History* / Ed. by J. Goldstein. Cambridge: Blackwell, 1994; и *Plamper J. Foucault's Gulag* // *Критика*. 2002. Vol. 3. № 2. Достойное литературное исследование «поэтики документальной прозы» см.: *Toker L. Towards a Poetics of Documentary Prose — from the Perspective of Gulag Testimonies* // *Poetics Today*. 1997. Vol. 18. No. 2. P. 201–207, то же самое: *Return from the Archipelago: Narratives of Gulag Survivors*. Bloomington: Indiana University Press, 2000; и *Toker L. (ed.) Documentary Prose and the Role of the Reader: Some Stories of Varlam Shalamov* // *Commitment in Reflection: Essays. Literature and Moral Philosophy*. New York: Garland, 1994. P. 169–193. Я многое почерпнула в ходе дискуссий на конференции «History and Legacy of the Gulag», организованной Стивеном Барнсом в Центре Дэвиса в Гарвардском университете в ноябре 2006 года.

## 950

Речь идет о припеве из песни «Марш энтузиастов» (слова А. Д'Актиля, музыка И. О. Дунаевского) из кинофильма «Светлый путь» — советской музыкальной комедии, появившейся в прокате в 1940 году. — *Прим. пер.*

## 951

О сложности возвращения в «обычный мир» после лет, проведенных в лагерях, Варлам Шаламов говорит словами своего персонажа Криста: «[Он] знал, как приходится переучиваться жизни, как трудно входить в мир других масштабов, других нравственных мерок, как трудно воскрешать те понятия, которые жили в душе человека до ареста». — *Прим. пер.*

## 952

Тема Катона исследована в публикации: *Beiner R. Hannah Arendt on Judgment: Interpretative Essay* // *Lectures on Kant's Political Philosophy*. Chicago: University of Chicago Press, 1982. P. 131; а также в: *Young-Bruehl E. Hannah Arendt*. P. 533. (Оригинальная цитата на латыни: «*Víctrix cáusa deís placuít, sed vícta Catóni*». — *Прим. пер.*)

## 953



*Goethe. Faust 2 (act 5) / Transl. by G. M. Priest. New York: Knopf, 1941. (Иоганн Вольфганг Гете. Фауст, трагедия (перевод с нем. Н. Холодковского) по изд.: Гете И. В. Фауст. М.: Детская литература, 1969. — Прим. пер.)*

954

После распада Советского Союза концепция тоталитаризма Арендт была поставлена под сомнение и неоднократно отбрасывалась как атавизм холодной войны. По большей части данная концепция превратилась в своеобразный жупел и буквально трактовалась как тотальный государственный контроль и тотальное доминирование над всеми сферами жизни. Существенно меньше внимания заслужили более широкие экзистенциальные, философские и эстетические аспекты концепции Арендт, вопросы свободы и уроки тоталитаризма, а также вопросы ответственности и суждения.

955

С точки зрения Арендт, для тоталитарной идеологии характерно достижение значительных успехов, так как «здравый Смысл и „нормальные люди“ отказываются поверить в то, что все возможно»: «Причина, в силу которой тоталитарные режимы заходят столь далеко в осуществлении вымышленного, перевернутого мира, состоит в том, что внешний нетоталитарный мир, который всегда включает в себя и огромную часть населения самой тоталитарной страны, позволяет себе принимать желаемое за действительное и уклоняется от реальности настоящего безумия». *Arendt H. Origins of Totalitarianism. P. 437.*

956

В оригинальном англоязычном тексте здесь используется игра слов: «makes perfect sense» («имеет смысл», «абсолютно логично», «совершенно логично», «все объясняет» и т. д.) — «sensible» («разумный», «благоразумный», «здравый» и т. д.) — «sensitive» («чувствительный», «деликатный», «щекотливый», «чуткий» и т. д.). В русском переводе полноценное воспроизведение данной игры слов, основанной на образовании трех различных понятий от «sense», не представляется возможным. — *Прим. пер.*

957

Арендт утверждает, что тоталитарное государство не следует понимать в рамках традиционной оппозиции между конституционным государством (которое более или менее успешно обеспечивает соблюдение законов) и тиранией, которая являет собой беззаконие и произвол. Скорее, тоталитарная идеология «претендует указать путь к установлению царства справедливости на земле, чего, по общему признанию, никогда не в состоянии достичь реально действующее позитивное право». *Arendt H. Origins of Totalitarianism. P. 462.*

958

*Arendt H. Eichmann in Jerusalem. P. 252, а также The Life of the Mind.*

959

Здесь в тексте используется выражение «copulation of clichés», которое содержит игру слов, основанную на различных, в том числе эротических коннотациях слова «copulation» — «совокупность», «совокупление», «спаривание».

В оригинальной англоязычной версии послесловия к американскому изданию романа «Лолита» 1958 года В. В. Набоков писал: «Thus, in pornographic novels,

action has to be limited to the copulation of clichés». В русском переводе послесловия формулировка следующая: «В наши дни выражение „порнография“ означает бездарность, коммерческую прыть и строгое соблюдение клише. Непристойность должна соединяться с банальщиной, ибо всякую эстетическую усладу следует полностью заменить простой половой стимуляцией, требующей применения общепринятых фраз для прямого воздействия на пациента». — *Прим. пер.*

## 960

*Nabokov V. On Philistines and Philistinism // Lectures on Russian Literature. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1981. Более подробный разбор по тематике клише, пошлости и китча см.: Boym S. Common Places. P. 11–20. На тему исследования банальности зла и радикального зла см.: Bernstein R. Radical Evil: A Philosophical Interrogation. Cambridge: Polity Press, 2002.*

См. программное эссе Владимира Набокова «Пошляки и пошлость». В своем тексте Набоков не только изобличает мещан и пошляков, к числу которых, по его мнению, не могут относиться простые люди, «не тронутые цивилизацией», но и в очередной раз изобличает Советскую Россию как страну, по его мнению, находящуюся в состоянии тотальной и безграничной пошлости. В. В. Набоков пишет: «У русских есть, вернее, было специальное название для самодовольного величественного мещанства — пошлость. Пошлость — это не только явная, неприкрытая бездарность, но главным образом ложная, поддельная значительность, поддельная красота, поддельный ум, поддельная привлекательность. <...> Я утверждаю, что простой, не тронутый цивилизацией человек редко бывает пошляком, поскольку пошлость предполагает внешнюю сторону, фасад, внешний лоск. <...>

Возможно, само слово так удачно найдено русскими оттого, что в России когда-то существовал культ простоты и хорошего вкуса. В современной России — стране моральных уродов, улыбающихся рабов и тупоголовых громил — перестали замечать пошлость, поскольку в Советской России развилась своя, особая разновидность пошляка, сочетающего деспотизм с поддельной культурой». — *Прим. пер.*

## 961

Как видно на примере Эйхмана, существует форма отсутствия мышления, которая представляет собой не просто поверхностность или глупость, но этическую проблему и ключ к пониманию военных преступлений — с точки зрения самих преступников. «Может ли проблема добра и зла, наша способность отличать правильное от неправильного, быть связана со способностью мыслить?» (цитата частично отредактирована для более точного соответствия авторскому контексту. — *Прим. пер.*) — таким вопросом задается Арендт. *Arendt H. The Life of the Mind. P. 5. Villa D. R. Politics, Philosophy, Terror: Essays on the Thought of Hannah Arendt. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2001.* Арендт рассматривает основы отсутствия мышления как фундаментальные причины для отказа от суждения посредством практики отстранения от мира, что ранее было рассмотрено в пятой главе.

Углубленный анализ проблематики «отсутствия мышления» и выявление сложной взаимосвязи этого феномена с этическим выбором и тематикой «добра и зла» — эти философские задачи относятся к числу фундаментальных в творчестве Арендт. Во вступительной части своего труда «Жизнь ума» Ханна

Арендт писала: «Именно отсутствие мышления — что так обычно в нашей повседневной жизни, когда у нас едва ли хватает времени, не говоря уже о склонности, *остановиться* и подумать, — пробудило мой интерес. <...> Отсутствие мысли, с которым столкнулась я, проистекает не от забвения прежних, предположительно хороших, манер и привычек и не от тупости в смысле неспособности понять — ни даже в смысле „морального безумия“, поскольку такое совершенно очевидно происходило в случаях, не имевших ничего общего с так называемыми этическими решениями или вопросами совести». — *Прим. пер.*

962

*Levi P.* The Drowned and the Saved. New York: Summit Books, 1988. P. 138–139.

963

*Arendt H.* Understanding and Politics // *Partisan Review*. 1953. Vol. 20. P. 392. Более подробное исследование по тематике воображения см.: *Arendt H.* Lectures on Kant's Political Philosophy / Ed. by R. Beiner. Chicago: University of Chicago Press, 1982. P. 79–85; *Beiner R.* Hannah Arendt on Judgment: Interpretative Essay // *Lectures on Kant's Political Philosophy*. P. 89–156; а также: *Caygill H.* Art of Judgment. Oxford: B. Blackwell, 1989. P. 366–380. У Арендт трактовка Канта дается с акцентом на эстетическое суждение, что является весьма эксцентричным по отношению к сложившейся традиции, но предельно важным для ее размышлений о публичной свободе.

964

В оригинальном англоязычном тексте здесь использовано слово «rigorous», которое в данном контексте уместно перевести как «рьяный» — см. примечания к «Вступлению». — *Прим. пер.*

965

Шаламов писал, что «восхваление Сталина — это эстетизация зла», — см. в кн.: Воспоминания, записные книжки, переписка, следственные дела. М.: Эксмо, 2004. С. 309.

966

Здесь в оригинальном англоязычном тексте используется устойчивое словосочетание «elective affinities» — «избирательное сродство». Данный термин восходит к исследованиям химиков XVIII столетия, обнаруживших, что ряд химических веществ обладает способностью сочетаться с определенными веществами и соединениями, отдавая им предпочтение перед другими. В одноименном романе Гете (нем. «Die Wahlverwandtschaften»), опубликованном в 1809 году, данный принцип использован в качестве центральной метафоры. Еще одним ярким примером использования этой метафоры в искусстве стала одноименная картина Рене Магритта (фр. «Les affinités électives»), написанная в 1933 году. Принцип «избирательного сродства» также занимал особое место в исследованиях Аби Варбурга, творчество которого ранее рассматривалось в книге — в первой главе. — *Прим. пер.*

967

Варлам Шаламов писал: «Таких, как я, опоздавших к штурму неба, в Москве было немало». — *Прим. пер.*



## 968

Речь идет о здании в Москве по адресу ул. Сретенка, 26. «Завещание Ленина» — другое название его «Письма к съезду», надиктованного в период с 23 декабря 1922 по 4 января 1923 года. Вопреки воле В. И. Ленина письмо было передано в органы ЦК РКП(б) раньше намеченного срока — т. е. до очередного съезда. — *Прим. пер.*

## 969

*Шаламов В.* О прозе // Собрание сочинений в шести томах. Т. 6. С. 148.

## 970

Интонация, по Шаламову, является «вопросом, вовсе не разработанным в нашем литературоведении». *Лотман Ю. М.* Воспоминания, записные книжки, переписка, следственные дела. С. 933. Произведения короткой прозы Шаламова по тематике интонации включают такие, как «Поэтическая интонация», 21–30, и «Во власти чужой интонации», в кн. *Шаламов В.* Собрание сочинений в шести томах. Т. 5. С. 31–38. Изучение интонации относится к междисциплинарной области на стыке социальной лингвистики, риторики и социальной антропологии. Я открыла для себя научное наследие основателя советского музыковедения Бориса Асафьева (1884–1949), который разработал междисциплинарную концепцию интонации как формы социальной коммуникации и эстетических инноваций.

## 971

*Гинзбург Л.* Человек за письменным столом. Л.: Советский писатель, Лен. изд-во, 1989. С. 310. Перевод на английский язык мой. Данная тематика также рассматривается в кн.: *Boym S.* Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994. P. 93.

## 972

К концу брежневской эпохи ирония и двуличность, которые опирались на штампы, были вытеснены дискурсом стеба, в рамках которого задействовались принципы эрзац-иронии и опоры на «ложное признание», — действовали так практически все, включая агентов КГБ. О риторике стеба и наследии культуры застоя см.: *Boym S.* The Future of Nostalgia. P. 154–156.

## 973

In medias res — лат. «в середине дела», «сразу приступить к делу» — термин поэтики, обозначающий начало нарратива с центрального эпизода фабулы всего произведения. Принято считать, что первоисточником применения данной фразы является «Ars poetica» Горация. — *Прим. пер.*

## 974

В оригинальном англоязычном тексте здесь использовано слово «familiarizing» («делая более знакомым», «приобщая к чему-либо») — понятие противоположное такому, как «defamiliarizing» («остранение», «остраняя что-либо»). — *Прим. пер.*

## 975

«Литература факта» — литературная школа, связанная с деятельностью участников ЛЕФа и издателей журнала «Новый ЛЕФ», прежде всего — Сергея Третьякова, Николая Чужака, Осипа Брика, Виктора Шкловского, Владимира Тренина и др. Работавший в 1920-х годах иностранным корреспондентом газеты «Правда» в Пекине, Сергей Михайлович Третьяков (1892–1937) — поэт-футурист, журналист и литературный критик — сделал в своей работе акцент на фактографии и преобразовал журнал «Новый ЛЕФ» из агитационного листка в издание, построенное на «фактографии» — репортажах и документальной фотографии. Ключевым элементом «литературы факта» являются жанры репортажа и очерка, которые Третьяков считал идеологическими достижениями ЛЕФа и эпохи первых пятилеток. См.: Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа / Под ред. Н. Ф. Чужака [Переиздание 1929 года]. М.: Захаров, 2000. — *Прим. пер.*

## 976

Здесь в оригинале используется термин «visceral» — «висцеральный» — относящийся к внутренним органам (животного). В современной науке существуют такие понятия, как «висцеральная память» и «висцеральное научение», имеющие отношение к так называемой интерорецептивной, сенсорной системе. Речь идет о непосредственном переживании опыта на «низменном» сенсорном уровне нервной деятельности, а также реакции организма на уровне внутренних органов и нервной системы на внешние условия. См., например: Кузина Н. В. Структуры висцеральной памяти и принципы интерпретации ее критических эпизодов в кодах знаковых моделирующих систем // Бюллетень науки и практики. 2016. № 6 (июнь). С. 384–395. В данном контексте речь идет о том, что «висцеральная проза» Варлама Шаламова пережита и впитана буквально на уровне адаптации внутренних органов и нервной системы человека к чудовищным условиям жизни в лагерях ГУЛАГа. Читателя эти «впитанные» образы порой «пробирают до костей» Слово «visceral» также употребляется в таких устойчивых выражениях, как «visceral feeling» — «чувать нутром»; «visceral chill in the guts» — «пробирает до кишок», «visceral blow» — «пронизывать насквозь», «пронизывать до мозга костей» и т. д. Характерно, что все эти смысловые вариации также имеют непосредственное отношение к пронизывающему «холоду Колымы», о котором писал Шаламов. — *Прим. пер.*

## 977

*Шкловский В.* Варлам Шаламов. С. 54.

## 978

Сразу после смерти Сталина, на заре хрущевской эпохи, советские «толстые журналы» захлестнула волна страстных дискуссий — но не об уроках ГУЛАГа или восстановлении в правах бывших узников, а об «искренности» интонации. Термин «оттепель», введенный в обиход писателем Ильей Эренбургом, имел прямое отношение к этим дискуссиям. Хрущевская оттепель в культурной политике началась с тихой революции, которая не обернулась переворотом в самой структуре общества или сменой советского дискурса, но затронула исключительно его синтаксис и интонацию. Неофициальная (но отнюдь не антиофициальная) культура поэтов оттепели и бардов зиждилась на новой интонации, которая функционировала в советском контексте как пропуск в альтернативный круг друзей. Революция в интонации — этот бунт в минорном

ключе — была первым шагом к возникновению неписаного социального «контракта» с Советским государством. Интонация, как и жест, являла собой незримую метку, неразличимую для большинства «доброхотов» и стукачей, которая тем не менее могла служить своего рода «симпатическими чернилами», невидимым клеем для скрепления разрывов в несовершенных сетях неформальной коммуникации советского периода.

979

*Шаламов В.* О новой прозе // Собрание сочинений в шести томах. Т. 5. С. 160.

980

*Шаламов В.* Воспоминания, записные книжки, переписка, следственные дела. С. 53–56.

981

В своих записях Шаламов ссылается и на слова А. И. Солженицына, адресованные его собственным рассказам: «В одно из своих [нрзб] чтений в заключение Солженицын коснулся и моих рассказов.

— Колымские рассказы... Да, читал [3]. Шаламов считает меня лакировщиком. А я думаю, что правда на половине дороги между мной и Шаламовым. Я считаю Солженицына не лакировщиком, а человеком, который не достоин прикоснуться к такому вопросу, как Колыма». Очевидно, что между двумя авторами существовала жесточайшая конкуренция за свою единственно возможную «правду» о лагерной жизни и ее трактовку. Тем не менее высказывания Солженицына носят куда более сдержанный и профессиональный характер, тогда как характеристики, оценки и суждения Шаламова всегда эмоциональны и категоричны. — *Прим. пер.*

982

В своих записных книжках Шаламов повествует о нескольких беседах с Солженицыным, зачастую не называя его полным именем, а указывая лишь первую букву фамилии — инициал С. Шаламов называл Солженицына «графоманом», «дельцом» ГУЛАГа и «лакировщиком действительности». Представьте себе, к примеру, такой образ «С», обучающего менее успешного Шаламова способам публикации его произведений за рубежом, — это фрагмент дневниковой записи, взятой из записных книжек Шаламова:

«— Для Америки — быстро и наставительно говорил мне мой новый знакомый, — герой должен быть религиозным. Там даже законы есть насчет этого, поэтому ни один книгоиздатель американский не возьмет ни одного переводного рассказа, где герой — атеист, или просто скептик, или сомневающийся.

— А Джефферсон, автор декларации?

— Ну, когда это было. А сейчас я просмотрел бегло несколько ваших рассказов. Нет нигде, чтобы герой был верующим. Поэтому, — мягко шелестел голос, — в Америку посылать этого не надо...

Небольшие пальчики моего нового знакомого быстро перебирали машинописные страницы.

— Я даже удивлен, как это вы... И не верите в Бога!

— У меня нет потребности в такой гипотезе, как у Вольтера.

— Ну, после Вольтера была Вторая мировая война.

— Тем более.



<...>

Колыма была сталинским лагерем уничтожения, все ее особенности я испытал сам. Я никогда не мог представить, что может в двадцатом столетии (появиться) художник, который (может) собрать воспоминания в личных целях».

*Шаламов В.* Воспоминания, записные книжки. С. 372–373. В следующих записях Шаламов отмечает: «Чем дешевле был „прием“, тем больший он имел успех. Вот в чем трагедия нашей жизни» (373).

Не нам судить фундаментальный спор между Солженицыным и Шаламовым, достойный романа Достоевского. Любопытно, что Шаламов обрамляет эту встречу обсуждением банальности: для него речь идет даже не о вере, не об Америке и не о потенциальных возможностях публикации. Проблема заключается в «дешевизне» приемов и практике продажи второсортной продукции.

983

*Шаламов В.* О новой прозе // Собрание сочинений в шести томах. Т. 6. С. 152.

984

Там же. С. 155–156.

985

*Kundera M.* The Book of Laughter and Forgetting / Transl. by M. Heim. New York: Penguin, 1986. P. 65–68. Тема «поэтики дефекта» рассматривается в кн.: *Boym S.* Common Places. P. 242.

986

В этом подзаголовке обыгрывается английская версия названия рассказа Варлама Шаламова «Сухим пайком» — «Dry rations». — *Прим. пер.*

987

Эллиптическая конструкция — понятие в лингвистике, описывающее намеренный пропуск слов, несущественных для смысла выражения (эллипсис от др.-греч. ἔλλειψις — недостаток, опущение). Лингвисты различают множество видов эллипсисов: эллипсис глагольной группы, эллипсис именной группы, сравнительный эллипсис и т. д. — *Прим. пер.*

988

*Шаламов В.* Сухим пайком // Собрание сочинений. Т. 1. С. 73. Савельев объясняет, что даже если они выживут в лагере, то останутся больными людьми, страдая от бесконечных телесных болей и провалов памяти. И все же среди множества тяжелых дней у них будет несколько хороших, несколько почти счастливых дней, равных по количеству тем, которые заключенным удалось провести «филоня» в лагере.

989

Сервайвелист — от англ. «survivalist» — специалист по выживанию, участник движения по выживанию в сложных условиях, связанных с последствиями катастроф, военных конфликтов, террора, лагерного заключения и т. п. Литературный и сценарный тип персонажа-сервайвелиста, или «выживальщика», нередко встречается в произведениях, раскрывающих постапокалиптическую тематику: например, книги и фильмы о выживании немногих оставшихся

в живых после ядерной войны, нашествия пришельцев или вселенской экологической катастрофы. Также сервайвелизм, или выживание, является профессиональным видом экстремального спорта, связанного с оттачиванием навыков поддержания жизни в индивидуальном или групповом формате в заданных трудных условиях (экстремально низкие температуры, отсутствие доступа к пресной воде и т. д.). К данному жанру отчасти относятся также телевизионные проекты и шоу: «Выжить любой ценой», «Робинзон», «Выжить в лесу» и т. п. — *Прим. пер.*

## 990

«„Кант“ — это широко распространенный лагерный термин. Обозначает он что-то вроде временного отдыха, не то что полный отдых (в таком случае говорят: он „припухает“, „припух“ на сегодня), а такую работу, при которой человек не выбивается из сил, легкую временную работу». *Шаламов В.* Кант // Собрание сочинений. Т. 1. С. 73.

## 991

*Шаламов В.* Сухим пайком // Собрание сочинений. Т. 1. С. 83. Перевод на английский язык мой.

## 992

*Синявский А.* Срез материала // Шаламовский сборник. Ч. 1. Вологда: Изд-во Института повышения квалификации и переподготовки педагогических кадров, 1994. С. 224–228.

## 993

*Шаламов В.* Сухим пайком // Собрание сочинений. Т. 1. С. 87.

## 994

Еще сильнее запутывая ситуацию, Федя сообщает в буквальном смысле правду, поскольку он взял одежду Ивана Ивановича и теперь оказывается «одетым по сезону». И, подобно безымянному осужденному в рассказе Савельева, он тоже «филонил» — в соответствии с обстоятельствами.

## 995

Я благодарна Леоне Токер за то, что она обратила мое внимание на это повторение на симпозиуме по ГУЛАГу, проходившем в Гарварде 5 ноября 2006 года.

## 996

В оригинальном англоязычном тексте здесь используется словосочетание «communal purification», очевидно, являющееся аналогом устойчивого выражения «ritual purification». Последнее в религиозных практиках, как правило, подразумевает совершение человеком обрядовых действий, выводящих его из состояния «ритуальной нечистоты» (например, омовение перед молитвой в исламе, погружение в речные воды в синто и т. д. и т. п.). Светлана Бойм, таким образом, вероятно, намекает на своеобразную секулярную или квазирелигиозную версию «общинного очищения», свойственную таким авторам лагерной прозы, как, например, Солженицын. — *Прим. пер.*

## 997

Vygotsky L. Art as Catharsis // The Psychology of Art. Cambridge, MA: MIT Press, 1971. P. 215. Еще один пример интересного рассмотрения «эстетического феномена Шаламова» см.: Волкова Е. В. Эстетический феномен Варлама Шаламова // Международные Шаламовские чтения 1997. С. 7–22, и то же: Парадоксы катарсиса Варлама Шаламова // Вопросы философии. 1996. № 11. С. 43–57.

## 998

Название «Сухим пайком» имеет синтаксическое сходство с другим высказыванием, в котором используется похожее наречное выражение, которое уместно применить и в данном случае: «Не хлебом единым жив человек».

## 999

Здесь вновь применяется термин Катерины Кларк «master-plot» («основной сюжет») — см. прим. к первой главе. — *Прим. пер.*

## 1000

Лиминальный — от лат. *līmen* «порог» — «пороговая величина», «пороговый», «переходный». Термин применяется в физиологии, неврологии и метафизике. Например, переходное состояние между двумя стадиями изменения психики человека. — *Прим. пер.*

## 1001

Здесь в оригинальном тексте присутствует устойчивое выражение — «to work through trauma». Это один из практических методов психоанализа, известный как «проработка» или «проработка травматического опыта». В научных публикациях по данной тематики также применяется выражение «проработка психотравмирующего события». Современные психоаналитики разрабатывают также методики самостоятельной проработки — без постоянного участия специалиста-психоаналитика. Осуществляющий такую практику пациент именуется «проработчиком». Варлам Шаламов, таким образом, — если использовать эту терминологию, — является проработчиком опыта ГУЛАГа. — *Прим. пер.*

## 1002

Шаламов В. Лида // Собрание сочинений. Т. 1. С. 320–321.

## 1003

Намек на ассоциацию в написании и произношении имени Крист в англоязычном варианте «Krist» — с именем Господа — «Christ» — «Христос», «Спаситель», «Господь». — *Прим. пер.*

## 1004

Шаламов В. Лида // Собрание сочинений. Т. 1. С. 326–327.

## 1005

Предполагаемые причины удачи Криста, которые пытаются сформулировать для себя его соратники, любопытны сами по себе. «Знакомые Криста были поражены. Один инженер назвал это удачей Криста, другой видел давно ожидаемое смягчение режима, ту первую ласточку, которая обязательно, обязательно сделает весну. А врач видел в этом божью волю».



## 1006

Там же. Т. 1. С. 326. Крист в момент освобождения боится говорить, как и осужденные в начале рассказа «Сухим пайком», не верящие в свою мимолетную удачу. Самые важные вещи ни в коем случае недопустимо «осквернять» посредством нечистоты интонации.

## 1007

«Озарение пришло, как всегда, внезапно. Внезапно — но после страшного напряжения — напряжения не умственного, не сил сердца, а всего существа Криста. Пришло, как приходят лучшие стихи, лучшие строки рассказа. Над ними думают день и ночь безответно, и приходит озарение, как радость точного слова, как радость решения. Не радость надежды — слишком много разочарований, ошибок, ударов в спину было на пути Криста» (*Шаламов В. Лида // Собрание сочинений. Т. 1. С. 324*). Как литературные метафоры, так и материальность текста играют ключевую роль в рассказе Шаламова. В центре сюжета рассказа — реальный документ, паспорт с печатью освобожденного узника, напечатанный от руки на машинке, — и, если бы его когда-нибудь обнаружили в некоем условном архиве, потребовалось бы задействовать так называемое «насыщенное описание» и пройти несколько уровней глубины толкования.

## 1008

*Levinas E. Ethics as First Philosophy // Levinas Reader / Ed. by S. Hand. Oxford: Blackwell, 1997. P. 84.*

## 1009

*Nabokov's Butterflies / Ed. by B. Boyd, R. Pyle. New York: Beacon Press, 2000. P. 85–86.* Также по теме концепции «мимикрии» см.: *Boym S. The Future of Nostalgia. P. 265–266.*

## 1010

Хоми К. Бхабха (Homi K. Bhabha, 1949) — американский ученый англо-индийского происхождения, культуролог, преподаватель. Специализируется в сфере исследований колониализма и постколониализма, взаимоотношений между колонизируемыми и колонизаторами, исследований демократии, прав человека и т. д. Профессор Гарвардского университета. Х. К. Бхабха — автор концепции гибридности в постколониализме. Автор таких трудов, как «The Location of Culture» (1994); «Democracy De-Realized» (2002); «The Black Savant and the Dark Princess» (2006) и т. д. На тему гибридной теории постколониализма см.: *Злобин С. С. Концепция гибридности в творчестве индийского культуролога Хоми Бхабха / С. С. Злобин // Крыніцазнаўства і спецыяльныя гістарычныя дысцыпліны: навук. зб. Вып. 9 / Рэдкал.: С. М. Ходзін (адк. рэд.) [і інш.]. Мн.: БДУ, 2014. С. 199–206. — Прим. пер.*

## 1011

*Bhabha H. Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse // The Location of Culture. London: Routledge, 1995. P. 85–92.* Бхабха предлагает нашему вниманию важную информацию о гибридности и подрывной практике мимикрии, но рефреном его рассуждений являются постколониальный и колониальный контексты — таким образом, для применения его

умозаключений в контексте сталинского времени требуется  
реконтекстуализация.

## 1012

Варлам Шаламов в книге «Четвертая Вологда» писал о происхождении своей фамилии следующее: «Сама фамилия наша — шаманская, родовая — в звуковом своем содержании стоит между шалостью, озорством и шаманизмом, пророчеством». По другой версии, фамилия Шаламов является так называемой «патронимической» еврейской фамилией, образованной от имени отца, передающегося из поколения в поколение. В частности, данная фамилия, как предполагается, образована от имени Шалом (ивр. «мир», «целостность»). Представителем данной фамилии был, к примеру, известный раввин Самарканда р. Иосеф-Хаим Шаламов. См. исследования Александра Бейдера и др. — *Прим. пер.*

## 1013

*Шаламов В.* Во власти чужой интонации // Собрание сочинений. Т. 5. Р. 31.

## 1014

*Nabokov V.* Strong Opinions. New York; London: Vintage International, 1990. Р. 63.  
См. также: *Boym S.* The Future of Nostalgia. Р. 266–274.

## 1015

*Шаламов В.* Стихи — всеобщий язык // Собрание сочинений. Т. 6. Р. 52–53.

## 1016

*Шаламов В.* О прозе // Собрание сочинений. Т. 6. Р. 148.

## 1017

Перефразируя Маркса, Шаламов пишет: «История, бывшая трагедией, является миру вторично, как фарс. Но есть еще третье явление, третье воплощение исторического сюжета — в бессмысленном ужасе». *Шаламов В.* Воспоминания, записные книжки, переписки, следственные дела. С. 309. Взятый за основу афоризм Маркса из его работы «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта» является парафразом умозаключения Гегеля, который утверждал, что история повторяет себя. Помимо глубокого понимания жизни, которое преподносит читателю данное наблюдение, любопытно отметить, что Шаламов применяет лексикон из литературного словаря формалистов и пишет о воплощениях исторического «сюжета».

## 1018

Басби Беркли (Busby Berkeley William Enos, 1895–1976) — американский кинорежиссер и хореограф. Режиссер таких знаменитых американских фильмов, как «Золотоискатели 1935-го» («Gold Diggers of 1935», 1935); «Играйте, музыканты» («Strike Up the Band», 1940); «Девушки Зигфилда» («Ziegfeld Girl», 1941); «Для меня и моей девочки» («For Me and My Gal», 1942); «Возьми меня с собой на бейсбол» («Take Me Out to the Ball Game», 1949) и др. Басби внес значительный вклад в искусство хореографии и создал целую школу музыкальных и танцевальных постановок в американском кинематографе. В 1988 году его имя зафиксировано в Зале славы Национального музея танца США. — *Прим. пер.*

В оригинальном тексте здесь используется словосочетание «trickster objects». Трикстер — архетипическое существо в мифологии, религии, фольклоре и т. д. Как правило, это демонический двойник одного из персонажей, возможно — божество, дух, какое-либо мифологическое антропоморфное существо и т. п. — *Прим. пер.*

См.: *Лекманов О. А.* Осип Мандельштам. Ворованный воздух. М.: Редакция Елены Шубиной, 2016. — *Прим. пер.*

Ни опыт Культурной революции в Китае, ни события в Камбодже или на Кубе также не получили адекватной по масштабу репрезентации. Практика современного искусства Испании, Южной Африки и Латинской Америки — в частности, Чили, Аргентины и Колумбии — демонстрирует множество заслуживающих внимания примеров противостояния *desaparecidos* и вымарыванию истории. Что же до патристического пиара (в России, любопытным образом, — пропаганда и пиар — на дружеской ноге), то преемственность структур государственной власти в России и в ряде других стран обеспечила такое положение дел, при котором — даже несмотря на поражающие воображение произведения художественной и документальной прозы Шаламова, Гинзбург, Солженицына, Домбровского, Гроссмана и деятельность общества «Мемориал» — последовательная и серьезная работа в сфере сохранения памяти, самокритической рефлексии и общественного признания истории угнетения собственного народа так и не ведется.

Знаменательное событие состоялось в 2011 году. На 54-й биеннале современного искусства в Венеции — мероприятии, которое по праву стоит в ряду главных мировых событий в области актуальной художественной практики, — экспозиция павильона Российской Федерации была практически целиком посвящена тематике ГУЛАГа и смежным аспектам истории СССР. Инсталляции были созданы Андреем Монастырским и группой «КД» — ведущими представителями направления московского концептуализма. См.: *Агамов-Тупицын В.* Gesamtkunstwerk GULAG. Умрешь вчера, будешь первый // Художественный журнал Moscow art magazine. 2011. № 82. С 2001 года в Москве функционирует Государственный музей истории ГУЛАГа, основанный А. В. Антоновым-Овсеенко. В 2015 году комплекс разместился в новом современном здании, специально оборудованном и приспособленном для музейного использования. Осенью 2017 года в Москве на Садовом кольце состоялось открытие монумента узникам ГУЛАГа «Стена скорби» (авторы Г. В. Франгулян и А. В. Франгулян) — того самого «мемориала», который изначально являлся ключевой целью одноименного общества. — *Прим. пер.*

Есть ряд исключений. Один из лучших примеров — известная картина Леонида Ламма «На свободу — с чистой совестью» («To Freedom with a Clear Conscience»), на которой с фотореалистичной точностью изображено пространство советской тюрьмы, а в качестве названия использован официальный лозунг.



Работа художника Леонида Израилевича Ламма (1928–2017) «На свободу — с чистой совестью» («To Freedom with a Clear Conscience») представляет собой своеобразную инсталляцию, составленную из нескольких обрамленных и необрамленных изображений, выполненных в смешанной технике. В частности, лозунг присутствует в инсталляции в виде длинного транспаранта, написанного белым по красному фону, что и воспроизводит официальную советскую норму; при этом надпись присутствует и на английском языке. Произведение было создано художником в 1974–1984 годах. Работа находится в коллекции Банка Финляндии (Collection of the Finish Bank). В творчестве Ламма нередко обыгрываются различные набившие оскомину советские лозунги. Тот же тюремный лозунг появляется на акварели «Бутырка», 1976. На картине «Утро нашей Родины», 1976, где изображено построение заключенных в исправительном лагере, все пространство картины изобилует множеством динамично расставленных плакатов и лозунгов. Активное включение геометризованных шрифтовых композиций и лозунгов в живописное пространство сближает Леонида Ламма с другим известным советским и постсоветским художником — Эриком Булатовым (1933). — *Прим. пер.*

1023

Соков Леонид Петрович (1941–2018) — советский и американский художник, скульптор, представитель неофициального искусства, автор множества работ в направлении «соц-арта» и «фольклорного поп-арта» — именно так зачастую определял жанр собственного творчества художник. Среди наиболее известных работ Л. П. Сокова, ставших своего рода визитными карточками соц-арта, такие произведения, как «Очки для каждого советского человека», 1976; «Ленин — Джакометти (Встреча двух скульптур)» (1989) и др. — *Прим. пер.*

1024

*Достоевский Ф.* Бесы. Л.: Лениздат, 1990. С. 352.

1025

*Calvino I.* Invisible Cities. New York; London: Harcourt Brace Jovanovich, 1978. P. 165.

1026

См.: *Кальвино И.* Невидимые города / Пер. Н. А. Ставровской. М.: Симпозиум, 2001. — *Прим. пер.*

1027

Здесь, как и ранее в книге, — прямая отсылка к заглавию программного труда основателя психоанализа Зигмунда Фрейда «Недовольство культурой» (нем. «Das Unbehagen in der Kultur», англ. «Civilization and Its Discontents»). См. примечания к первой главе. — *Прим. пер.*

1028

Painting by Numbers: Komar and Melamid's Scientific Guide to Art / Ed. by J. Wypijewski. New York: Farrar Straus Giroux, 1997. P. 8.

1029

Игра слов. «Wanted» — требуемый, желанный, а также — разыскивается. Настенные листовки-постеры с крупными буквами «WANTED» и припиской

«Dead or Alive» («Разыскивается. Живым или мертвым») стали узнаваемыми шаблонами криминальной и романтической эстетики Дикого Запада, воспетой в сюжетах многочисленных вестернов. Эти изображения (например, листовка с портретом Джесси Джеймса), подобно советским авангардным плакатам, рекламам парижских шоу и агитационным листовкам времен Второй мировой войны, продаются в сувенирных лавках и онлайн-магазинах в огромном количестве и служат обыденным средством декора, равно как и настенные календари аналогичной тематики. — *Прим. пер.*

## 1030

Подобно любым художникам, зависящим от воли народа, Комар и Меламид позволили себе определенную игру с исходным материалом. Ни один из пейзажей в синих тонах не был написан непосредственно на пленэре; вместо этого художники выбрали образчик идеального пейзажа, основанный на творчестве болонского художника Доменикино (Domenichino, 1581–1641), демонстрируя свою былую приверженность советскому искусствознанию. Более того, художники признались в безмерной любви к пейзажу в голубых тонах, которую они открыли у себя вопреки своим же собственным ожиданиям. Рисуя на заказ, они также изобразили что-то вроде «внутреннего рая» — исконную мечту об искусстве и свободе, а также удивительное уединенное пространство в синей гамме — пристанище для утомленных изгнанников, на почве, не принадлежащей никому. Когда художникам задали вопрос о том, как они сами географически позиционируют себя в проекте «Выбор народа», Комар дал неоднозначный ответ. Художник связывает это со своим «первым контактом с западной цивилизацией», который произошел в воздухе, в санузле на борту самолета марки «Боинг», доставившего его в Соединенные Штаты Америки. Он посетил туалет, нажал на кнопку смыва и увидел величайший в своей жизни сюрприз — жидкость темно-синего оттенка: цвет свободы и рукотворного рая потребительских товаров. И тут перед глазами художника пронесся другой образ пейзажа в синих тонах. Именно с такой позиции — восприятия себя как беженцев — Комар и Меламид ведут свои поиски «выбора народа» и «всеобщего языка».

## 1031

Painting by Numbers: Komar and Melamid's Scientific Guide to Art. P. 25.

## 1032

См. примечания к первой главе. — *Прим. пер.*

## 1033

Tertium comparationis — лат., третья компонента сравнения. Данное понятие, как правило, подразумевает нечто, что объединяет два сравниваемых между собой предмета, понятия или явления и т. п. Пример: «Прощай, Роза Англии» (Элтон Джон — на смерть принцессы Дианы) — в данном случае «Диану» и «Розу» объединяет tertium comparationis — «красота». — *Прим. пер.*

## 1034

Дело Симпсона («Народ против Симпсона») — судебный процесс в штате Калифорния, продолжавшийся с 12 июня 1994 по 3 октября 1995 года, — наиболее продолжительное судебное разбирательство в истории штата. Двойное убийство (жертвы — супруга футболиста и актера О. Д. Симпсона — Николь

Браун Симпсон и официант ресторана Рональд Гольдман) совершено вечером 12 июня 1994 года в бывшем доме Симпсонов. О. Джей Симпсон был обвинен в убийстве, за которое по законам штата полагалась смертная казнь. Суд получил сильный резонанс не только в связи с темой убийства, но и с расовым аспектом. О. Джей Симпсон был оправдан судом присяжных, вердикт был оглашен 3 октября 1995 года. Позднее, в 2007 году Симпсон опубликовал книгу «Если бы я сделал это» («If I Did It»). Данный процесс оставил заметный след в массовой культуре США конца 1990-х — 2010-х годов. «Войны Кеннета Старра» — история дела по импичменту, предъявленному американскому президенту Биллу Клинтону. Стар — юрист, независимый прокурор, федеральный судья, обвинитель по делу об импичменте. В своих комментариях журналистам по резонансному процессу Стар нередко использовал слово «война», постоянно сравнивая с войной как сам импичмент, так и суд, а также его последствия для национальной политики. Оправданный сенатом Б. Клинтон и его обвинитель К. Стар получили статус «Человек года по версии журнала „Тайм“» в 1998 году. — *Прим. пер.*

## 1035

Даты, в соответствии с текстом оригинального издания, указаны в формате ММ/ДД/ГГГГ и соответствуют следующим историческим событиям: 9 сентября 2001 года («9/11») — четыре террористические атаки смертников, совершенные в Соединенных Штатах Америки членами запрещенной международной террористической организации «Аль-Каида», в том числе атака на «башни-близнецы» комплекса Всемирного торгового центра («WTC») в Нью-Йорке; 7 июля 2005 года — серия совершенных приверженцами радикального ислама террористических атак, известная как «Взрывы в Лондоне 2005 года», имеющая отношение к так называемой Глобальной войне с терроризмом («Global War on Terrorism», «GWOT»); 11 марта 2004 года — «Теракты в Мадриде 11 марта 2004 года» («3/11»), в ходе которых были совершены взрывы на путях сообщения — злоумышленники заминировали и подорвали четыре пригородных электропоезда с пассажирами; 26 ноября 2008 года — «Атака на Мумбаи» — серия террористических актов, совершенных в индийском городе Мумбаи с 26 ноября по 29 ноября 2008 года — на вокзале, в гостиницах и полицейских участках. — *Прим. пер.*

## 1036

Politique du pire — фр. букв. «политика чем хуже, тем лучше». — *Прим. пер.*

## 1037

Джон Мейнард Кейнс (John Maynard Keynes, 1883–1946) — британский экономист, философ, государственный деятель и крупнейший теоретик экономической науки XX века, аристократ — первый барон Кейнс кавалер ордена Бани. Д. М. Кейнс — основатель так называемого кейнсианского направления в экономической науке (первая работа в рамках этого направления — книга Кейнса «Общая теория занятости, процента и денег» («The General Theory of Employment, Interest and Money», 1936). Установил зависимость величины совокупного спроса и уровня безработицы в период Великой депрессии 1930-х годов. Служил в Британском казначействе, преподавал в Кембридже. Кейнс занимался популяризацией экономической науки, вел публичные дискуссии с коллегами, в том числе в формате фундаментальных полемических журнальных статей. Автор работ «Конец



laissez-faire» («The end of laissez-faire», 1926); «Трактат о деньгах» («A Treatise on Money», 1931); «Общая теория занятости» («The general theory of employment», 1937) и др. — *Прим. пер.*

## 1038

*Skidelsky R.* John Maynard Keynes, 1883–1946: Economist, Philosopher, Statesman. New York: Penguin, 2003.

## 1039

«Теория нравственных чувств» («The Theory of Moral Sentiments») — один из фундаментальных трудов эпохи шотландского Просвещения, созданный философом и экономистом Адамом Смитом (Adam Smith, 1723–1790), был опубликован в 1759 году. На русский язык книга была впервые переведена Петром Алексеевичем Бибиковым (1832–1875) в 1868 году. — *Прим. пер.*

## 1040

Линн Эйвери Хант (Lynn Avery Hunt, 1945) — американский историк, специалист по истории Европы, Французской революции, исследованиям в области прав человека. Президент Американской исторической ассоциации в 2002 году. Среди крупнейших работ по истории и правам человека: «Inventing Human Rights: A History» (2007); «Liberty, Equality, Fraternity: Exploring the French Revolution» (2001) и др. — *Прим. пер.*

## 1041

*Hunt L.* Inventing Human Rights: A History. New York: W. W. Norton & Company, 2007.

## 1042

*Rohde D., Khan M.* Ex-Londoner's Diary of Jihad: A Portrait Sprinkled with Koran Verses and Epithets // New York Times. 2005. August 8.

## 1043

Биополитика — направление политической науки, в рамках которого политические процессы изучаются и анализируются с точки зрения фундаментальных свойств природы и принципов развития и жизнедеятельности живых организмов. Междисциплинарный характер биополитики базируется на интеграции научных парадигм биологии, физиологии, генетики, экологии, эволюционной теории и иных наук о жизни в широкий политический контекст. Впервые данный термин был введен в научный обиход шведским ученым Юханом Рудольфом Челленом (Johan Rudolf Kjellén, 1864–1922) — создателем органической теории происхождения государства (государство — это организм, который рождается, живет, стареет и умирает). Ранее близкие подходы встречались в трудах Фридриха Вильгельма Ницше и Артура Шопенгауэра. В 1930-х годах термин применялся множеством ученых-модернистов, в том числе теоретиками идеологии нацизма. Во второй половине XX века биополитика вошла в ряд тем, развиваемых мыслителями постструктурализма и постмодернизма. См., например: *Фуко М.* Рождение биополитики. Курс лекций, прочитанных в Колледже де Франс в 1978–1979 уч. году / Пер. с фр. А. В. Дьяков. СПб.: Наука, 2010. — *Прим. пер.*

## 1044

Разговор продолжился обсуждением рекламных объявлений в российских газетах, авторы которых искали молодых женщин в возрасте от 18 до 25 лет с хорошими навыками работы на компьютере и «без тормозов» (иначе говоря, «сговорчивых»), а также о том, являлась ли такая практика признаком освобождения или новым видом зависимости, — это вопрос, который я пока оставляю открытым.

## 1045

«В конце осени прошлого года Моника Левински решила кое-что показать подруге Линде Трипп. Она открыла свой платяной шкаф в номере отеля „Уотергейт“ и вытащила вечернее платье синего цвета. На нем, как сказала Моника Линде, сохранились следы спермы президента США Билла Клинтона. Левински, проходившая недавно практику в Белом доме, поклялась, что никогда больше не наденет это платье и никогда не отдаст его в чистку...» Так американский журнал «Ньюсуик» описывает появление на вашингтонской политической сцене нового предмета, который пресса впоследствии не без иронии назовет «Платьем Любви». См.: Пятно спермы как повод для импичмента // Аргументы и факты. 1998. 12 августа. № 33.— *Прим. пер.*

## 1046

Есть своеобразная трагическая ирония в том, что некоторые американские деловые партнеры российских финансистов — энтузиасты «дикого Востока» — в конечном итоге внесли свою лепту в узаконивание хитроумного использования дискурса свободного рынка для подавления реальных демократических свобод. Условный американский предприниматель предполагал, что нечто подобное может являться неотъемлемой составляющей русского характера, что оборачивалось в итоге поразительным самоисполняющимся пророчеством, — ведь впоследствии бизнесмена непременно выгоняли из России с потерей большей части причитавшейся ему прибыли.

## 1047

Речь, очевидно, идет о работе «Проект инсталляции памятника Карлу Марксу». Из цикла «Монументальная пропаганда». Бумага, картон, смешанная техника. 101 × 72 см. 1993. Изображение представляет собой черно-белую фотографию Театральной площади и здания Большого театра в Москве с зависшим над ним в небе красным, перевернутым головой вниз массивным монументом Карлу Марксу. В рамках серии «Монументальная пропаганда» Виталий Комар и Александр Меламид обратились к памятникам первых советских лет, которые создавались советскими скульпторами и архитекторами во исполнение знаменитого «Плана Монументальной пропаганды». Большая часть этих объектов (зачастую изготовленных в кратчайшие сроки из недолговечных материалов: древесины, штукатурки, гипса и т. д.) была демонтирована уже в 1930-х годах. — *Прим. пер.*

## 1048

В 1988 году на фирме «Мелодия» — государственном советском звукозаписывающем лейбле, издававшем музыку на пластинниках, лентах и кассетах, — был выпущен тираж эксклюзивного альбома Пола Маккартни «Снова в СССР». Изначально пластинка должна была содержать 13 композиций. Всесоюзное внешнеторговое объединение «Международная книга», посредник

«Мелодии», предоставила мастер-пленку с 11 треками. Время записи соответствовало ГОСТу. Пластинки выпускались на ленинградском производстве «Мелодии». Одновременно с выпуском первого тиража, по просьбе Маккартни, были внесены корректировки в оформление конверта, а также из Великобритании были присланы мастер-записи еще двух композиций. Таким образом, под тем же номером каталога было выпущено дополненное издание с 13 записями. Альбом, действительно, изначально был советским эксклюзивом — таким образом, советские покупатели впервые оказались в ситуации, когда западный музыкант создал альбом специально для СССР, официальные копии которого западным слушателям были недоступны. В 1991 году дополненный еще одной песней альбом был издан уже в международном формате. — *Прим. пер.*

## 1049

«Me and Bobby McGee» — песня, написанная в 1969 году американским автором-исполнителем и кантри-певцом Крисом Кристофферсоном (Kris Kristofferson, 1936). Впервые песня была исполнена Роджером Миллером (Roger Dean Miller, 1936–1992) в 1970 году, а в версии, исполненной Дженис Джоплин (Janis Lyn Joplin, 1943–1970), композиция заняла первое место в американском хит-параде в 1971 году. Дженис не застала этого, так как скончалась от передозировки героина 4 октября 1970 года. — *Прим. пер.*

## 1050

Я признательна профессору Жаку Рупнику за организованные им зимой 2008 года дискуссии, посвященные сравнительному анализу опыта событий 1968 года в Праге и Париже.

## 1051

Азар Нафиси (آذر نافیسی, 1955 (1947)?) — иранская и американская писательница, литературовед, специалист по английской словесности, преподаватель в Принстонском университете. Родилась в семье государственных чиновников, обучалась в Великобритании. С 1997 года постоянно проживает в США. Автор ряда работ по проблематике прав женщин в исламском мире и по общеполитическим и правовым аспектам жизни на Ближнем Востоке. Занималась изучением творчества Владимира Набокова. Среди ее публикаций о Набокове такие книги, как «Anti-Terra: A Critical Study of Vladimir Nabokov's Novels» (1994); «Reading Lolita in Tehran: A Memoir in Books» (2003). — *Прим. пер.*

## 1052

Очевидно, намек на «пятый пункт» или графу «национальность» в советских паспортах. Данная графа была внесена в паспорт СССР в 1974 году и упразднена в документах граждан России уже в постсоветское время — в 1990-х годах. В брежневском СССР устойчивое словосочетание «пятый пункт» означало проблемы, которые возникали у гражданина из-за его графы «национальность» в паспорте. Как правило, в большинстве случаев это относилось к лицам, у которых в этой графе значилось «еврей». Например: «на работе не пустили в зарубежную командировку из-за пятого пункта», т. е. национальность в паспорте помешала человеку получить доступ к поездке за границу и т. п. С начала 1970-х годов советское правительство, в контексте решения ряда



внешнеполитических и внутривполитических задач, так или иначе способствовало массовой эмиграции евреев из СССР — в Израиль, США, Германию и ряд других стран. Действия властей на разных уровнях — будь то давление работодателя или приставленного к потенциальному инакомыслящему следователя КГБ с упором на «пятый пункт» в паспорте — в значительной мере ускорили этот процесс. — *Прим. пер.*

## 1053

Орландо Паттерсон (Orlando Patterson, 1940) — американский историк, культуролог и социолог ямайского происхождения. Специалист в области исследований свободы, этнических конфликтов и расовых вопросов. Автор научных трудов и научно-популярных книг «Ethnic Chauvinism: The Reactionary Impulse» (1977); «Freedom in the Making of Western Culture» (1991); «The Confounding Island: Jamaica and the Postcolonial Predicament» (2019) и др., а также романов «The Children of Sisyphus» (1965); «An Absence of Ruins» (1967). — *Прим. пер.*

## 1054

*Patterson O.* Freedom in the Making of Western Culture. New York: Basic Books, 1991. P. 43. См. также его размышления о Бангкокской декларации в публикации: Freedom, Slavery and Modern Construction of Rights // Historical Change and Human Rights. The Oxford Amnesty Lectures / Ed. by O. Hufton. NY: Basic Books, 1994.

## 1055

Так называемая Бангкокская декларация — это Заключительная декларация регионального совещания для Азии в рамках Всемирной конференции по правам человека, подготовленная министрами и представителями государств Азии, собравшимися в Бангкоке на совещание, которое проходило с 29 марта по 2 апреля 1993 года в соответствии с резолюцией 46/116 Генеральной Ассамблеи от 17 декабря 1991 года в рамках подготовки к Всемирной конференции по правам человека. Слово «свобода» в декларации не встречается. Декларация состоит из 30 пунктов и базируется на генеральных вопросах в рамках тематики обеспечения «прав человека» с учетом специфики азиатского региона, что отвечало задачам конференции. — *Прим. пер.*

## 1056

Во вступительной части документа сформулировано следующее: «Подтверждая взаимозависимость и неделимость экономических, социальных, культурных, гражданских и политических прав и органическую взаимосвязь между развитием, демократией, всеобщим осуществлением всех прав человека и социальной справедливостью, к чему надо подходить комплексным и сбалансированным образом, напоминая, что Декларация о праве на развитие признала право на развитие в качестве универсального и неотъемлемого права и в качестве неотъемлемой части основных прав человека». См. текст Бангкокской декларации от 1993 года. — *Прим. пер.*

## 1057

*Sen A. K.* Development as Freedom. Oxford: Oxford University Press, 1999. P. 235–238.

Ашока (अशोक) — правитель династии Мауриев (Маурьев), император в 273–232 годах до н. э. Императора Ашоку связывают не только с жестокими и кровопролитными войнами, которые способствовали значительному расширению империи, но и с развитием и популяризацией религии буддизма на территории современной Индии и за ее пределами. Принято считать, что Ашока внес существенный вклад в становление буддизма как будущей мировой религии. О правлении императора имеются противоречивые свидетельства, тем не менее в буддистских источниках традиционно подчеркивается смягчение нравов кровожадного властелина после его обращения к буддизму. Существуют также тексты, указывающие на то, что Ашока устанавливал более терпимые нравственные порядки среди подданных, например в сфере наказания и содержания заключенных, и, предположительно, развивал правовую систему империи в направлении смягчения нравов. Считается, что Ашока в определенный период своего проявления отстаивал принципы веротерпимости и призывал к мирному сосуществованию различных религиозных сект и общин. Тем не менее есть также и источники, указывающие на его агрессивную пробуддистскую политику. Об учении Ашоки, его эдиктах, религиозных и правовых аспектах правления см., например: *Яйленко В. П.* Дельфийские максимы и формирование учения Ашоки о дхарме // Проблемы истории, филологии, культуры. 2004. № 14. С. 609–622; и *Варма Ч. Б.* Влияние буддизма на письменные источники Азии // Наследие веков. 2018. № 2 (14). С. 48–58.— *Прим. пер.*

Чанакья (चाणक्य Kautilya, Вишнугупта и Ватсьяяна, ок. 370–283 до н. э.) — индийский брахман, сыгравший ключевую роль в возведении Чандрагупты на престол царства Магадха (321 до н. э.) и способствовавший полному уничтожению династии Нанда (317 до н. э.). Историки иногда именуют его «индийским Макиавелли». Отличался особой хитростью, жестокостью и проницательностью ума. Ему традиционно приписывают ряд древних индийских трактатов о политике, нравственности, пользе и т. д. — *Прим. пер.*

Поскольку я не принадлежу к числу специалистов по истории интеллектуальной жизни Китая, я опиралась на разнообразные вторичные источники, в том числе на проницательное эссе Дэвида Келли «Китайский путь к свободе как к всеобщей ценности» («The Chinese Quest for Freedom as a Universal Value»), доклад на основе которого он делал на одной из конференций. Среди множества ценных моментов, которые китайские мыслители привнесли в дискуссию о свободе, можно выделить учение Лао-Цзы о внутренней духовной свободе, сложившееся во времена имперского Китая и служащее источником самых разнообразных проявлений контркультуры — включая анархистскую критику правителей и конфуцианскую идеологию правящей элиты. Кроме того: либеральное крыло буддизма; либерализм деятелей-реформаторского движения (Янь Фу, Лян Цичао), концепция которого перекликалась с идеями Руссо и Милля; весьма ограниченное современное продемократическое движение; эстетический анархизм в диалоге с Ницше; «Хао Хань» — народная идеология суверенитета; концепция индивидуальной свободы, близкая к антиномианизму;

а также среди прочего — китайская версия марксистско-гегелевского учения в различных формах.

## 1061

Игра слов «fascinating fascism». Это словосочетание, являющееся своеобразной визитной карточкой теории Сюзен Зонтаг (Susan Sontag (Rosenblatt), 1933–2004), было заголовком ее знаменитого эссе, опубликованного в 1974 году.

См.: *Зонтаг С.* Магический фашизм // Первое сентября. 2000. — *Прим. пер.*

## 1062

Здесь в оригинальном тексте использовано словосочетание «unfashionable observations», отсылающее к книге эссе Фридриха Вильгельма Ницше «Unzeitgemässe Betrachtungen» (в английских изданиях труд выходил под разными заголовками, а именно: «Untimely Meditations», «Unfashionable Observations», «Thoughts Out Of Season»). Полное издание книги состоит из четырех эссе, созданных мыслителем в период с 1873 по 1876 год. Дата первой публикации — 1873 год. В русском переводе книга носит заглавие «Несвоевременные размышления». — *Прим. пер.*

## 1063

Государство Фридония (Fredonia или Fredon) — вымышленная страна в состоянии банкротства и экономического кризиса из киноленты «Утиный суп» («Duck Soup») режиссера Томаса Лео Маккэри (Thomas Leo McCarey, 1898–1969), вышедшего в прокат в 1933 году. В фильме снялись четверо из пяти братьев Маркс (Marx brothers) — популярных комедийных актеров того времени. Двое из четверых братьев исполняют роли шпионов враждебного государства Сильвании, засланных во Фридонию, чтобы собрать компромат на потенциального диктатора Фридонии Руфуса Файрфлая. Двое других — роли нерадивого диктатора и лейтенанта. Кинокартина-буффонада, вышедшая в эпоху Великой депрессии, имела отличные кассовые сборы и стала последней работой братьев Маркс в сотрудничестве с компанией «Парамаунт» («Paramount pictures»). Название Фридония стало своеобразным именем нарицательным, в том числе и в первую очередь — для обозначения любой условной вымышленной страны. — *Прим. пер.*

## 1064

Здесь в оригинале используется термин «soundbite» («sound bite») — короткий отрывок прямой речи, взятый из записанного ранее интервью или выступления, выбранный редактором за его точность и лаконичность. Социальная сеть «Твиттер» известна тем, что впервые ограничила количество символов, допустимых для размещения в одной публикации (твите). Изначально твиты были лимитированы лишь 140 символами. В 2017 году это ограничение было изменено вдвое — руководство «Твиттера» объявило о первом за 11 лет работы увеличении лимита символов до 280 знаков. — *Прим. пер.*

## 1065

В оригинальном англоязычном тексте здесь используются слова «touching» (в буквальном смысле «прикасаться», «притрагиваться»; в переносном значении — «затрагивать чьи-то интересы», «осуществлять на кого-либо влияние», «доставать кого-либо», «включать кого-либо» и т. д.) и «framing» («загонять в рамки», «обрамлять», «кадрировать», «подставлять»; в переносном



значении — «ставить кого-либо в неловкое положение», «подставлять кого-либо», «исключать кого-либо» и т. д.). — *Прим. пер.*

Светлана Бойм

Дизайнер обложки Ю. Васильков

Редактор Ю. Вайнгурт

Корректоры М. Смирнова, С. Крючкова

Верстка Д. Макаровский

Адрес издательства:

123104, Москва, Тверской бульвар, 13, стр. 1

тел./факс: (495) 229-91-03

e-mail: [real@nlobooks.ru](mailto:real@nlobooks.ru)