

The background of the cover is a reproduction of the Statue of Liberty. The top half shows the head and crown, holding the torch aloft. The bottom half shows the torso in the yellow-green robe, holding the sword. The background is a cloudy sky.

СВЕТЛАНА  
Бойм

# Другая свобода

библиотека  
журнала

ФИЛОСОФИЯ АНТРОПОЛОГИЯ ПОЛИТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ

неприкосновенный  
запас

Альтернативная  
история  
одной идеи

**Светлана Юрьевна Бойм**  
**Другая свобода.**  
**Альтернативная**  
**история одной идеи**  
Серия «Библиотека журнала  
«Неприкосновенный запас»»

*Текст предоставлен правообладателем*  
*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=66694674](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=66694674)*  
*Другая свобода. Альтернативная история одной идеи: Новое*  
*литературное обозрение; Москва; 2021*  
*ISBN 9785444814734*

### **Аннотация**

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 острашением. Подробно прослеживая сложную и противоречивую эволюцию идеи, автор собирает под одной обложкой мыслителей, которых при всем несходстве их интеллектуальных построений объединяет страстная приверженность концепции свободы. В книге соседствуют Эсхил и Еврипид, Кафка и Мандельштам, Арндт и Хайдеггер, а также Достоевский и Маркс, вступающие в виртуальную беседу на улицах Парижа.

# Содержание

Предисловие переводчика	5
Благодарности	12
Вступление. Свобода как сотворчество	16
Приключение и границы свободы	16
Эксцентричные варианты модерна	39
и мышление третьего пути	
Общий мир и архитектура свободы	49
Агностическое пространство:	64
Свобода в сравнении с освобождением	
Сценография свободы: Политическая оптика	72
и фантазмагория	
Пылкое мышление, суждение и воображение	92
Очертания книги	110
Глава первая. Свобода в сравнении	125
с освобождением	
Надежда или судьба?	125
Конец ознакомительного фрагмента.	143

# Светлана Бойм Другая свобода. Альтернативная история одной идеи

## 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 по-

эта, 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 демо-

кратии в Америке, пронзительная и искрящаяся лирика Александра Сергеевича Пушкина, звенящая и норвящая исколоть и взрезать оголенными иглами колымского холода лагерная проза Варлама Тихоновича Шаламова, остренная 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 обустроивает дизайн интерьеров своей внутренней цитадели, конструирует

ирует 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 именуется «*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 постмодер-

ну, 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, личное 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 движе-

ний 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 настаивать 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, представят 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 Годду III – за великодушно предоставленные им бесценные сведения о Пушкине и Достоевском, а также за то, что он сподвиг меня не уклоняться от откровенных контroversий, я также благодарна Бенджамину Натансу – за то, что он прочел главу об ostrанении и диссидентстве и поделился со мной результатами собственных исследований, касающихся советских диссидентов.

Я приступила к подготовке этой книги во время годично-

го 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 Смиту 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 Эйялу 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 самим 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

---

<sup>1</sup> 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 сосла-

ограничиваясь наличным «что есть». Давайте проанализируем упущенные исторические возможности и выявим альтернативные пространства свободы. Эта книга является попыткой выволить 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

---

гательном 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 поп-культурной иллюстрацией к концепции «офф-модерна», которую в своих теоретических и художественных работах развивала Светлана Бойм. – *Прим. пер.*

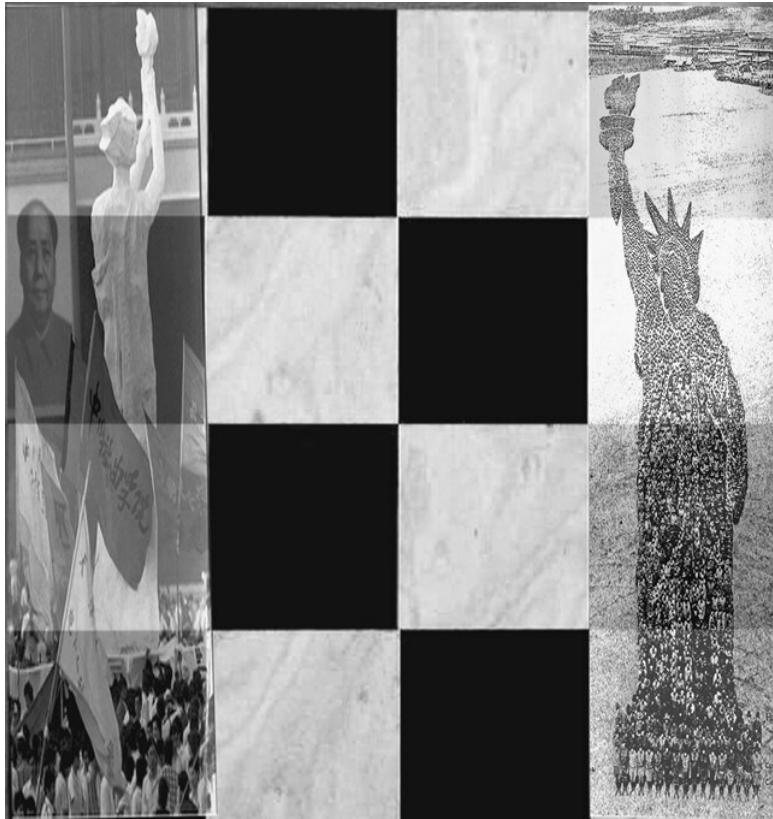
<sup>2</sup> В оригинальном тексте в данном месте применяется словосочетание «passionate thinking». Здесь и далее для перевода этого понятия (нередко встречающегося также в программных англоязычных текстах, переписке и воспоминаниях Ханны Арендт) будет использоваться словосочетание «пылкое мышление». 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 сознатель-

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?

---

ной 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 Арндт 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.*

<sup>3</sup> В оригинальном тексте здесь игра слов «common ground» – «uncommon». – *Прим. пер.*



**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 эпо-*

*хи 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 вступить 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 ис-

---

<sup>4</sup> 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.*

току 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

---

<sup>5</sup> 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 обраться стремление к поиску смысла человеческой жизни и где надлежит рассказывать истории о свободе.

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 вожделенными 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 мно-

---

<sup>6</sup> Либертас (Libertas, лат.) – древнеримская богиня, олицетворявшая свободу (эквивалентное греческое божество – богиня Элеутерия). Первый храм Либертас

жество культурных скандалов. Ее «колпак свободы»<sup>7</sup> покрывал обриту 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

---

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.*

<sup>7</sup> Колпак свободы – головной убор у фригийских племен в XIII–V веках до н. э. Колпак, сваланный 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.*

<sup>8</sup> 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. –

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,

---

*Прим. пер.*

<sup>9</sup> 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.

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

---

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> Здесь в оригинальном тексте использовано слово «westernmost» – букв. «са-

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 бес-

---

мая 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.*

предметностью<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 че-*

---

<sup>12</sup> 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.*

<sup>13</sup> «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.*

<sup>14</sup> См.: *Малевич К. Черный квадрат. СПб.: Азбука, 2016. – Прим. пер.*

ловечеству 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,

---

<sup>15</sup> См.: *Арендт Х.* Что есть свобода? / Пер. и предисл. Д. М. Носова // Вопросы философии. 2014. № 4. С. 53–70. – *Прим. пер.*

<sup>16</sup> *Arendt H.* What Is Freedom? // *Between Past and Future*. London: Penguin, 1979. P. 170.

<sup>17</sup> 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.*

свобода – это продолжающееся человеческое чудо. Арндт 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 су-

ществования 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<sup>18</sup>? 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 пре-

---

<sup>18</sup> В оригинальном тексте – «hyphenated freedom». – *Прим. пер.*

дела. Посредством приключений мы можем не только прощупывать границы, но и, с большим или меньшим успехом, лавировать между конвенциональностью и изобретательностью<sup>19</sup>, 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<sup>20</sup>. 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 «насильственно вовлекаем в себя мир», но в то же время допускаем присутствие «полной покорности властям и шансам мира, способным нас осчастливить, но и уничто-

---

<sup>19</sup> В оригинальном тексте присутствует игра слов: «convention» – «invention». – *Прим. пер.*

<sup>20</sup> *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*.

жить»<sup>21</sup>, <sup>22</sup>. 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»<sup>23</sup>. Через опыт приключений мы вступаем в диалог с миром и с чужаком<sup>24</sup> внутри самих себя.

Приключение в буквальном смысле отсылает к чему-то,

---

<sup>21</sup> *Simmel G. The Adventurer. P. 193.*

<sup>22</sup> См. также: *Зиммель Г. Избранное. Созерцание жизни / Под. ред. Л. Т. Мильской. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – Прим. пер.*

<sup>23</sup> «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.*

<sup>24</sup> 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 на завтра <...>. 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.*

что должно вот-вот случиться, *ad venire*<sup>25</sup>, но, вместо того чтобы открывать путь в некое катастрофическое или мессианское будущее, оно приводит нас к незримым темпоральным измерениям настоящего. Темпоральная структура приключения переключается 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<sup>26</sup>. Искатель приключений выталкивает «жизнь за пределы своих временных границ», но это «за пределы» никогда не выходит за рамки вот-открытости

---

<sup>25</sup> *Ad venire* – лат., букв. «прийти». – *Прим. пер.*

<sup>26</sup> 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.

миру<sup>27</sup>. 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

---

<sup>27</sup> 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.*

не о переживании опыта возвышенного, а о пороговом опыте, который расширяет наши потенциальные возможности. Зиммель описывает приключение как «нечто третье»<sup>28</sup> – 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»<sup>29</sup>.

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<sup>30</sup>. В эссе «*Бунтующий человек*» Ка-

---

<sup>28</sup> 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.*

<sup>29</sup> В оригинальном тексте здесь присутствуют следующие синтаксические конструкции: «neither, nor», «and, and», «yet, and still», «against all odds». – *Прим. пер.*

<sup>30</sup> См. «Бунтующий человек». «Безмерный ужас порождается именно умеренностью». – *Прим. пер.*

мю исследует восстание эпохи модерна, в диапазоне от царубийства 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, 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».

---

<sup>31</sup> Camus A. The Rebel: An Essay on Man in Revolt. New York: Vintage International, 1960. P. 295, слова выделены в соответствии с оригинальным текстом.

<sup>32</sup> 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.*

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»

---

<sup>33</sup> *Arendt H.* What Is Freedom? P. 143–173.

<sup>34</sup> Выражение «*sine qua non*» (лат., букв.) – «абсолютная необходимость», «абсолютно необходимое условие», «непременное условие», «обязательная компонента» и т. д. – *Прим. пер.*

также обозначало «вперед», «дальше» и «продвижение». Уж не знаю, как и почему оно эволюционировало в сторону при-  
скорбного ностальгического самоанализа. Что касается сво-  
боды, то ее форматы могут быть нестабильными и непред-  
виденными.

# 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

---

<sup>35</sup> 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.*

собой критическую рефлексию 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-, аван- 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, по-

терей 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 ге-

---

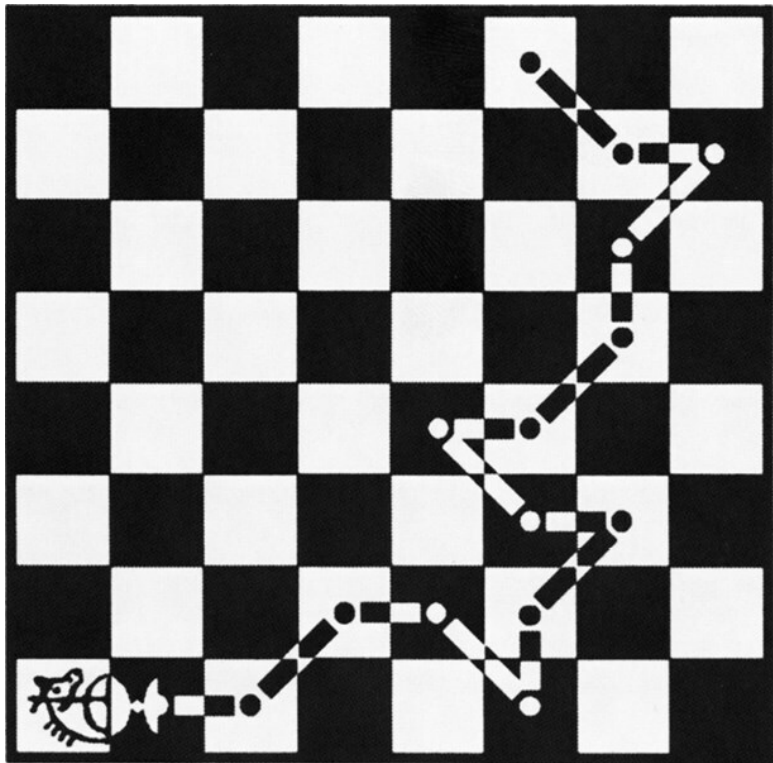
<sup>36</sup> Труд Виктора Борисовича Шкловского «Ход коня: Сборник статей» был впервые опубликован в 1923 году в издательстве «Геликон» (Берлин; Москва). Полный репринт оригинальной книги выходил в 1986 году в издательстве «Antiquary». – *Прим. пер.*

неалогии 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>.

---

<sup>37</sup> 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»?



**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 неперменной 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 сво-

---

<sup>38</sup> См.: Беньямин В. О понятии истории // Новое литературное обозрение. 2000. № 46. С. 81–90. – *Прим. пер.*

<sup>39</sup> *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.*

<sup>40</sup> Амартия Кумар Сен (অমর্ত্য সেনে, Amartya Kumar Sen, 1933) – американский экономист, философ и политолог индийского происхождения, международный деятель, чиновник и консультант ООН. Специалист по тематике оценки уров-

ей 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

---

на жизни, критериев развития, экономической теории благосостояния и прочим смежным научно-практическим направлениям. Лауреат Нобелевской премии по экономике. – *Прим. пер.*

<sup>41</sup> См.: Сен А. К. Развитие как свобода. М.: Новое издательство, 2004. – *Прим. пер.*

<sup>42</sup> Sen A. K. Development as Freedom. Oxford: Oxford University Press, 1999.

ют 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 свобо-

---

<sup>43</sup> 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.*

ды, 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 перепупакован 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 проч-

---

<sup>44</sup> «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.*

ность 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 являет-

---

<sup>45</sup> Arendt H. *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press, 1957. P. 53.

ся 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, простира-

---

<sup>46</sup> Здесь в оригинальном тексте используется устойчивое выражение-ретроним «snail mail» – т. е., буквально, медленная «улиточная» почта. – *Прим. пер.*

<sup>47</sup> Там же.

ощемуся 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 яв-

---

<sup>48</sup> 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.*

<sup>49</sup> 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.*

лений», наблюдают за тенью 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.

---

<sup>50</sup> 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.*

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-

---

<sup>51</sup> 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.

<sup>52</sup> 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.

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, экспроприруя, 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

---

В настоящее время на территории существуют семь корпусов нового комплекса ВТЦ, а также Национальный мемориал и Музей 11 сентября. – *Прим. пер.*

<sup>53</sup> Вольный город Христиания – 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.*

<sup>54</sup> См. градостроительные проекты современного чилийского архитектора Алендро Аравены (Alejandro Gastón Aravena Mori, 1967). – *Прим. пер.*

<sup>55</sup> В оригинальном тексте присутствует игра слов «to think closer to home», т. е. буквально «мыслить ближе к дому». – *Прим. пер.*

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») пре-

---

<sup>56</sup> 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.*

<sup>57</sup> *Patterson O. Freedom in the Making of Western Culture, vol. 1. New York: Basic Books, 1991. P. 37.*

вратилось 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>, ко-

---

<sup>58</sup> 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

торая с самого начала как священный ритуал превращается в осознанный акт, открывающийся в пространство для диалогов и рефлексий в открытом мире театра<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 мыслиезъявления, которые являются фундаментальными для раннемодернистского понимания идеи свободы.

Первоначальная сцена греческой *ἔλευθερία* 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 сво-

---

тождествляется 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.*

<sup>59</sup> 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.*

боды. 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

---

<sup>60</sup> 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.*

<sup>61</sup> 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 свобо-

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>.

ды 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.

<sup>62</sup> 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 об-

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 Моисе-

---

щей 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.

ем 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

---

<sup>63</sup> 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.*

<sup>64</sup> 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.

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 каком 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.

---

<sup>65</sup> 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.

# 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 *агонистическим* 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 театральные 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>.

---

<sup>66</sup> 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 V. 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

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

---

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 фантазмагорию, – 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, нешмиттовской генеалогии толкования публичной сферы, открытости миру и насилия (первая, третья и шестая главы).

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 нападков 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 че-

---

<sup>67</sup> *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.*

<sup>68</sup> 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. *connaissanceur* (*connaissanceur*) – «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 искусственного 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.*

рез 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 *μαρτία* (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 распро-

---

<sup>69</sup> 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 сопровождались конфликтом (вторая и шестая главы).

странение 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. Попытки 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 ресентимента, 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 кото-

рой позднее вступает в противостояние определенное само-  
остранение и любопытство, открытость по отношению к иг-  
ре, 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

---

<sup>70</sup> *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.*

симуляцию. Сёрен Кьеркегор говорил о «тенеграфии» – как о форме платонического письма в здешнем мире. Моя версия тенеграфической свободы включает пространства святости, ознаменовывающие хрупкий мир явлений. Создавая свои произведения о жизни и творческой деятельности Вальтера Бенямина 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 ве-

---

<sup>71</sup> *Arendt H. Men in Dark Times. New York: Harcourt Brace Hovanovich, 1968* (предисл., P. ix – x, а также: «Karl Jaspers: Laudatio». P. 80).

ке 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 гражд-

дан 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 застройку 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 рефлексах 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.

---

<sup>72</sup> 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.*



**Рис. 3.** *Левиафан. Гравюра Абрахама Босса*<sup>73</sup>, фронтис-

<sup>73</sup> 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.*

«*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

---

<sup>74</sup> 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.*

<sup>75</sup> *Hobbes T. Leviathan. London: Harmondsworth, 1980. P. 3.*

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

---

<sup>76</sup> 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.

<sup>77</sup> *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».

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 произ-

---

<sup>78</sup> Театроκρατία – 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 театрокраτία – это власть празно развлекающихся в амфитеатрах повес, зевак и соглядатаев. – *Прим. пер.*

<sup>79</sup> Десанктификация – нейтрализация обряда освящения. – *Прим. пер.*

<sup>80</sup> 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.

ведения 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 проникательности, 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 двойствен-

---

<sup>81</sup> 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.*

ность 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 остранения<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 поко-

---

<sup>82</sup> Здесь в оригинальном англоязычном тексте игра слов: «engagement» – «estrangement». – *Прим. пер.*

ления 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 развертывает 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

---

<sup>83</sup> Устами персонажа своего диалога Первого Дидро говорит: «Все виды чувствительности сошлись, чтобы достигнуть наибольшего эффекта, они приравни-

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

ливаются 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.*

<sup>84</sup> 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. *χιασμός* – 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 ак-

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 фантазмагии, который

---

тера 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 «эксцесса», 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.

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 фантасмагии, Этьен-Гаспар Робертсон<sup>85</sup>, представил свое театрализованное представление в монастыре Капуцинов в Париже в 1799 году для французской публики, которой в те вре-

---

<sup>85</sup> Этьен Гаспар Робертсон (Etienne Gaspard Robertson, 1763–1837) – выдающийся бельгийский и французский ученый, физик, иллюзионист, мастер сценических представлений в жанре фантасмагии. Его сценическим псевдонимом было имя Робертсон. Этьен Гаспар создал новую модификацию так называемого «волшебного фонаря» («*Laterna magica*»), известную как «фантаскоп» («*phantascop*»). Простейшие схемы анимации в сочетании с механическими тележками, церковными лампадами и реквизитом в виде скелетов, силуэтов волшебников и т. п. позволяли ему устраивать фантасмагии 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.*

мена 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 фантазмагорических представлениях. По словам Тома Ганнинга, «Фантазмагория 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 фантазмагорические 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 фантазмагории 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 фантазмагории, чтобы дать описание фарса революций и политики Луи Бонапарта в своем произведении *«Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта»* (третья глава). Фантазмагория Маркса напоминает готический роман или пьесу-мистерию о «всемирно-исторических

---

<sup>86</sup> 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.

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

---

<sup>87</sup> *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.*

продельывает 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 очаро-

---

<sup>88</sup> Об этом понятии см. подробнее в третьей главе и примечаниях к ней. – *Прим. пер.*

вания.

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 Беньямина, в которой Адорно обвиняет Беньямина 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 Беньямина фантасмагория является

---

<sup>89</sup> Письмо Теодора Адорно Вальтеру Беньямину, датированное 10 ноября

неотъемлемой частью диалектического образа, посредством которого прошлое проявляется в настоящем. Несмотря на протест Адорно, он отказывается дезавуировать своего фантазмагорического странника эпохи модерна – фланера, который разыгрывает парадокс об актере непосредственно на городских улицах. Фантазмагорическая амбивалентность – это способ совместного проживания или даже совместного творчества с призраками прошлого и технологиями настоящего без предсказуемых агонистических сюжетов в духе ужасов и романтизма. Фантазмагорическая амбивалентность – во все 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 фантазмагория 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 воображение

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 удалось 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

---

<sup>90</sup> 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.*

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 острани-

---

<sup>91</sup> «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.*

ния, любопытства и воображения – как на дороге, 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 непрофессио-

---

<sup>92</sup> 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.*

<sup>93</sup> 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

нального 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*

---

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.*

<sup>94</sup> *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.

*contemplativa* – то там, то здесь переплетая их между собой.

Небольшое предостережение: словосочетание «пылкое мышление» может быть истолковано некорректно. Речь во все 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

---

<sup>95</sup> 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.*

<sup>96</sup> Здесь в оригинальном англоязычном тексте игра слов «thinking» – «thanking». Наиболее подходящим эквивалентом в русском языке может служить максимально соответствующая авторскому контексту пара слов «размышление» – «благодарение». – *Прим. пер.*

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

---

<sup>97</sup> 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.*

<sup>98</sup> Цит. по: *Arendt H. Life of the Mind, vol. 1, Thinking. P. 185.*

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 друг, 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 че-

---

<sup>99</sup> Brodsky J. On the Condition We Call Exile // On Grief and Reason: Essays. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1995. P. 34.

<sup>100</sup> Сам того не ведая, в своем повествовании о превращении «освобожденного человека» («freed man») в «свободного человека» («free man») Бродский пишет о метаморфозе греческой *Ἐλευθερία*.

<sup>101</sup> Chez soi (chez-soi) – фр. «дом», «свой дом», «у себя дома» и т. п.

ловека, 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 мно-

---

<sup>102</sup> *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.

гоязычным) 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

---

<sup>103</sup> В оригинальном тексте здесь используется термин «decisionism». – *Прим. пер.*

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 невысказанным. Оно способствует выработке всех видов «переноса» посредством метафоры (происходит от греческого *μετα* и *φορός*, что вместе означает перенос), – как то: сравнения, анаморфозы, аллегии 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 чело-

---

<sup>104</sup> Арндт 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.

веку 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, кото-

рую 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 остраении *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 кон-

цептуальные 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

---

<sup>105</sup> 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.*)

<sup>106</sup> Здесь используется слово «yardsticks» («мерила», «критерии», «эталоны»), которое можно встретить в англоязычных текстах Ханны Арендт, относящихся к данной тематике. – *Прим. пер.*

<sup>107</sup> В оригинальном тексте игра слов «common communication». – *Прим. пер.*

что же делать? Арендт использует архитектурную метафору: она предлагает «мыслить без перил»<sup>108</sup>. Какова взаимосвязь между этими двумя видами меры и поддержки – чрезмерно хрупкими мерилами 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*<sup>109</sup> – 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

---

<sup>108</sup> Данное выражение Арендт нередко переводят как «мылить 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.

<sup>109</sup> Scandala – мн. числ. лат. scandalum – преткновение, соблазн, предмет ужаса или возмущения. – Прим. пер.

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 предвзвешенно изготовленными перилами-редимейдами, стилизованными под неоклассику. Мы должны «мыслить без перил», чтобы понять мир, который больше не может быть измерен привычными мерилами. Коллективная нечеловеческих размеров бесчеловечность<sup>110</sup> массовых движений двадцатого века требует контрапункта: творческой и уникаль-

---

<sup>110</sup> 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 действительности человек не может уподобиться богу». – *Прим. пер.*

ной «внутри-человечности»<sup>111</sup> человеческого воображения, которое способно раздвинуть темпоральные и пространственные ограничения настоящего момента<sup>112</sup>. 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 впе-

---

<sup>111</sup> 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.*

<sup>112</sup> 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».

ред 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 трансgressируют-ся 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 зависит 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 сво-

боды. 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

---

<sup>113</sup> Рассмотрение свободы в качестве социального искусства – см.: *Starobinski J. The Invention of Liberty. New York: Rizzoli, 1987.*

формы подобного рода приключениям в сфере мысли: круг индивидуального пространства в потоке прогресса – у Алессандро 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 Арндта, 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 поли-

---

<sup>114</sup> *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.*

тическими свободами, насилием и террором, любовью и свободой другого, политическим диссидентством и ostrанением, 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 конституцион-

---

<sup>115</sup> Современные исследования зачастую ставят под сомнение такую последовательность событий. Подробнее – см. примечания ко второй главе, а также см.: Деметьев 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.

ных 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 катор-

ге. 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,

---

<sup>116</sup> Здесь в оригинальном англоязычном тексте используется слово «otherness». – *Прим. пер.*

<sup>117</sup> Устойчивое англ. выражение «St. Elsewhere» – буквально «Святое Нигде» или «св. Нигде». Выражение стало еще более полуполярным 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.*

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

---

<sup>118</sup> 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.*

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 фантасмагории 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<sup>119</sup> теней. После окончания

---

<sup>119</sup> Здесь в оригинальном тексте применено слово «*unsurpassable*» – прилагательное, которое нередко используется в сакральных религиозных и богослов-

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 уто-

---

ских 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.*

пии» – рассматриваются различные формы неконформизма, 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 тер-

рора» 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 завораживающей 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

---

<sup>120</sup> 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.*

<sup>121</sup> *Aeschylus. Prometheus Bound // Aeschylus, 2 / Ed. by D. R. Slavitt, S. P. Bovie. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. P. 166.*

ее. И все же она закладывает невидимый фундамент пространства человеческой свободы, *ἐλευθερία*. По существу, на протяжении тысяч лет, последовавших за пьесой Эсхила, драматургия свободы будет разыгрываться между *ἐλπίς* и *τέλος* (цель, предназначение, исход). *Τέλος* – это необходимость, которая будет принимать разнообразные облики, – 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 (*ἐλεος*) и страха (*φόβος*). Дары Прометея, *τέχνη* и *ἐλπίς*,

---

<sup>122</sup> 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.*

<sup>123</sup> 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.*

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 титанов-мятежников, 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, 125</sup>. Одновременно с развитием

---

<sup>124</sup> «Поэты-трагики используют этот юридический словарь, намеренно экс-

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 вопросом о том, что значит действовать<sup>127</sup> и что значит – быть че-

---

платуируя 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.*

<sup>125</sup> Пьер Эммануэль Видаль-Наке (Pierre Emmanuel Vidal-Naquet, 1930–2006) – французский историк, антрополог и культуролог-структуралист. – *Прим. пер.*

<sup>126</sup> 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.*

<sup>127</sup> 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 со-

ловеком.

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» (*ἀμαρτία*) 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 *ἀμαρτία*, как известно, неоднозначна и переводится как «случайность», «ошибка», «недостаток» или буквально «упущенная цель» (в контексте стрельбы из лука стрелами). Непонятно, происходит ли *ἀμαρτία* 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

---

хранения амбивалентности между театральным действием и действием как таковым. – *Прим. пер.*

те, что обитают в храме. Пространство *ἀμαρτία*, тайна упущенной цели и амбивалентность, окружающая его интерпретации, нацеливает<sup>128</sup> нас на тот асимптотический предел свободы, который отличает трагедию от религиозного ритуала.

Даже само слово, обозначающее свободу, *ἐλευθερία*, связано с приграничным городом Элевферы<sup>129</sup> 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, пре-

---

<sup>128</sup> Здесь присутствует игра слов: «missed mark» («упущенная цель») – «marks» («нацеливает нас»). – *Прим. пер.*

<sup>129</sup> 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.*

образовав 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»<sup>130</sup>: от *τράγος*, «козел» и *ὠδή*, «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<sup>131</sup> в чеховской пьесе «Вишневый сад». Таким образом, принесение в жертву животного сосуществовало с трагедией; кроме того, во многих текстах классиче-

---

<sup>130</sup> 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.*

<sup>131</sup> 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.*

ских 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 преподносили зрителю в духе сенсационализма<sup>132</sup>. 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*<sup>133</sup> поэтике. На мой взгляд, притчи о сво-

---

<sup>132</sup> 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.*

<sup>133</sup> Латеральное мышление – от. англ. lateral («горизонтальный», «сбоку», «боковой», «поперечный», «направленный в сторону») – нешаблонное, креативное

боде 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 впослед-

---

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.*

ствии 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<sup>134</sup>.

История Прометея повествует о *τέχνη* – человеческом искусстве свободы, которое развивается из слепых надежд, а история Диониса о *μανία* – ослепительном оргиастическом

---

<sup>134</sup> 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.

безумии, которое освободит смертных от самого человеческого бытия. Первый сюжет касается гуманизации и ее тревог<sup>135</sup>, второй же – дегуманизации (или божественной анимализации) и сопутствующих ей не менее тревожных трудностей. Прометей у Эсхила – могущественный титан, в совершенстве владеющий *μητις* (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 облике 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<sup>136</sup>. Быть может, в каком-то смысле

---

<sup>135</sup> 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.*

<sup>136</sup> Концепция, сформулированная Ницше, носила глобальный характер. В сво-

Прометей и Дионис действительно могут вторить друг другу – как лиминальные герои/боги, – «иностранцы-резиденты»<sup>137</sup> 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<sup>138</sup> и транс-граничная сущность<sup>139</sup>. 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 про-

---

ем 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.*

<sup>137</sup> 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.*

<sup>138</sup> Здесь присутствует игра слов: «cross-dresser» и «border crosser». – *Прим. пер.*

<sup>139</sup> «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.*

странства – Януса?<sup>140</sup> 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<sup>141</sup>. Такой субъект не

---

<sup>140</sup> В греческом и римском искусстве нередко встречаются скульптурные произведения, выполненные в виде так называемой двойной гермы (от греч. ἕρμα – опора, столб). Это, как правило, наверхие четырехгранного каменного столба с высеченными с двух сторон разными лицами. Например, известная двойная герма с лицами комедиографов Аристофана и Менандра. – *Прим. пер.*

<sup>141</sup> 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 необдуманный 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 (Межжа-

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

---

федеральный сборник статей) / Под ред. Е. Н. Мошелкова, А. А. Ширинянца; сост. А. В. Воробьев. М., 1999. С. 899–915. – *Прим. пер.*

<sup>142</sup> 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.*

<sup>143</sup> 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.*

<sup>144</sup> *Peters F. E. Greek Philosophical Terms: A Historical Lexicon. New York: New York University Press, 1967.*

дискредитировать как демократию (прекрасную и разнообразную, как женская мода, но преходящую и ведущую к депотизму), 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

---

<sup>145</sup> 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 сущный 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.*

демократии, все же входили в число зрителей трагического театра. В трагедиях персонажи-женщины нередко брали на себя существенный риск, экспериментируя с разнообразными системами правосудия (*Ἠλέκτρα*, *Ἀντιγόνη*), жестоко исполненными «пародиями» ритуальных жертвоприношений (*Κλυταμνήστρα*) 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 восхитительно-

---

<sup>146</sup> 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.*

го 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. *Μαρία*

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.