



**МАРТА НУССБАУМ**

# Политические эмоции

библиотека  
журнала

ИСТОРИЯ ПОЛИТОЛОГИЯ ФИЛОСОФИЯ АНТРОПОЛОГИЯ



Почему любовь  
важна для  
справедливости

неприкосновенный  
запас

**Марта Нуссбаум**  
**Политические эмоции.**  
**Почему любовь важна**  
**для справедливости**  
Серия «Библиотека журнала  
«Неприкосновенный запас»»

*Текст предоставлен правообладателем*  
*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=68935557](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=68935557)*  
*Политические эмоции. Почему любовь важна для справедливости:*  
*Новое литературное обозрение; Москва; 2023*  
*ISBN 978-5-4448-2135-0*

**Аннотация**

Принято считать, что эмоции и политика – это опасное сочетание, свойственное исключительно агрессивным обществам. Марта Нуссбаум в своей книге стремится опровергнуть этот тезис и доказать, что любые политические принципы нуждаются в эмоциональной поддержке. Она отталкивается от примера таких лидеров, как Авраам Линкольн, Джавахарлал Неру и Мартин Лютер Кинг – младший, сумевших связать политические эмоции со стремлениями ко всеобщему миру и справедливости, а не с воинственными проектами,

направленными против других наций. Автор обращается и к результатам антропологических исследований, которые утверждают, что склонность к выстраиванию пагубных иерархий и дискриминации укоренена в человеческой природе, но предлагает противопоставить этим склонностям культивирование любви и расширенного сострадания – сначала к своим согражданам, а затем и к представителям других наций. Главными инструментами в культивировании этих чувств должны стать различные виды публичного искусства – от поэм, романов, памятников и мемориалов до фильмов Болливуда. Марта Нуссбаум – философ, профессор Чикагского университета.

# Содержание

Предисловие к русскому переводу	5
ГЛАВА 1. ОДНА ПРОБЛЕМА В ИСТОРИИ ЛИБЕРАЛИЗМА	13
Часть I. История	57
ГЛАВА 2. РАВЕНСТВО И ЛЮБОВЬ	57
I. «ТАК БУДЕМ ЭТИМ ДОВОЛЬНЫ МЫ ВСЕ!»	58
II. СТАРЫЙ РЕЖИМ И МУЖСКОЙ ГОЛОС	64
III. ЖЕНЩИНЫ: БРАТСТВО, РАВЕНСТВО, СВОБОДА	74
IV. ПРОСВЕЩЕНИЕ МУЖЧИНЫ	80
V. КЕРУБИНО, РУССО, ГЕРДЕР	92
Конец ознакомительного фрагмента.	99

# **Марта Нуссбаум**

## **Политические эмоции. Почему любовь важна для справедливости**

### **Предисловие к русскому переводу**

Политическая жизнь пронизана эмоциями. Они играют важную роль в самых разных политических режимах. Многим людям, когда они задумываются о роли эмоций в политике, на ум приходят автократии, где страх и групповая ненависть являются средствами контроля и манипуляции людьми. Граждане демократических государств, размышляя о роли эмоций в своих обществах, склонны думать о хаосе и опасностях. Они вспоминают страх, который заставляет людей отказываться от общих обязательств; гнев и ненависть, которые подпитывают групповую вражду и преступления; жажду мести, которая вынуждает даже добропорядочных людей становиться одержимыми в стремлении уничтожить тех, кто причинил им зло. Такие мысли часто заставляют приверженцев демократии и верховенства закона в целом с подозрением относиться к эмоциям. Очень часто они

оказываются убеждены в том, что главная задача демократии – контролировать и даже подавлять эмоции и что эмоции не могут предложить ничего конструктивного нашей общей политической жизни.

Цель моей книги – доказать ошибочность этой простой идеи. Очевидно, что эмоции опасны и потенциально являются источником хаоса и разрушений. Но демократические страны опрометчиво избегают сильных политических эмоций. И поскольку речь идет именно о демократических нациях, их существование может быть поддержано только постоянным участием граждан в проектах, способствующих общему благосостоянию. Эти проекты не могут продвигаться авторитарной директивой сверху, но должны поддерживаться людьми, которых они заботят. Прекрасные принципы и законы сами по себе не находят той поддержки, которая делала бы их устойчивыми. Они должны искренне волновать людей. А это значит, что даже самым рассудительным и сдержанным политикам необходимо задуматься о том, как сделать людей неравнодушными.

Эта задача была бы относительно простой, если бы политическим лидерам достаточно было изложить основные принципы нации и предложить людям воспитать у себя эмоции, направленные на эти принципы. В таком случае вряд ли что-то могло бы пойти не так. Джон Ролз в третьей части «Теории справедливости» показывает, как граждане его хорошо «организованного общества» могут развивать осно-

ванные на принципах эмоции, которые будут поддерживать построенное на абстрактных принципах справедливости общество.

Ролз частично объясняет, как это возможно. Но я полагаю, что направляемые принципами эмоции, о которых он говорит, слишком абстрактны, чтобы мотивировать реальных людей к действиям. Именно поэтому мудрые политические лидеры осознали, что принципы должны быть связаны с образами и нарративами, которые покоряют сердца людей. Мы – существа, имеющие потребности и нуждающиеся в любви. И если политическому проекту не удастся мотивировать реальных людей испытывать любовь – любовь сродни той, что мы испытываем в раннем детстве, – то он потерпит неудачу из-за отсутствия поддержки. Поэтому я призываю к постоянному диалогу между принципами справедливости и более хаотичными и менее абстрактными эмоциями настоящей любви. Такой диалог возможен в публичной риторике и публичном искусстве через создание образов нации и ее проектов, которые надежно связаны с идеями справедливости, но в то же время более конкретны и волнующи, нежели какая бы то ни было абстрактная речь. Этот проект таит в себе множество опасностей, поскольку, как только мы вступаем на территорию детства и эмоциональных образов, все может запросто пойти не так. И все же без такого проекта и таких волнующих образов нации невозможно обеспечить долговременную поддержку.

Отдельная опасность заключается в том, что образ нации может вдохновлять воинственные проекты, направленные против других наций. Чтобы показать, как этого избежать, я говорю в этой книге о политических лидерах, которые надежно связывают политические эмоции со стремлением ко всеобщему миру и справедливости.

Вспомните политику президента Соединенных Штатов Франклина Делано Рузвельта в разгар ужасной нищеты Великой депрессии. В то время богатых американцев не волновали страдания бедняков. Проведение крайне важного «Нового курса», за которым последовало создание Администрации социального обеспечения США и принятие других связанных с этим политических мер, потребовало от Рузвельта заставить людей проявить сострадание к экономическим трудностям бедных слоев населения. Это позволило им увидеть «Новый курс» как общий проект, который представляет всех нас в равной степени уязвимыми перед экономическими потрясениями. Рузвельт поручил художникам и писателям работать над созданием публичных образов тяжелого экономического положения (например, потрясающие до глубины души фотографии Доротеи Ланж). В итоге эти образы стали эффективным способом обратиться ко всем гражданам и объединить их сильным состраданием, основанным на чувстве общей уязвимости. Рузвельт всегда связывал эти идеи со стремлением к экономической справедливости «во всем мире».



А теперь подумайте о политике Джавахарлала Неру, который в самом начале существования Республики Индия попытался создать образ новой нации. В то время многие хотели, чтобы основной политической эмоцией новой Индии стала ненависть индуистов к мусульманам и христианам. То были те самые люди, которые сегодня, увы, контролируют Индию и быстро превращают демократию в пропитанное злобой и охваченное насилием государство. Неру и его союзники (Махатма Ганди и великий юрист Бхимрао Рамджи Амбедкар) думали иначе: Индия должна стремиться побороть бедность, кастовое разделение и вражду между индуистами и мусульманами, а также поддерживать эти ценности во всем мире. В своих речах Неру создавал волнующие образы Индии. Вместе с союзниками он придумал флаг, воспроизводящий положительный образ нации: цвет шафрана символизирует мужество, белый цвет – чистоту намерений, зеленый – процветание, а в центре флага изображено буддийское колесо закона.

Они также отказались от национального гимна, предложенного правыми индуистами, который требовал от индуистов подчинения нации как всемогущей матери. Вместо него они выбрали гимн, написанный великим либеральным поэтом Рабиндранатом Тагором, – гимн призывал к созданию Индии, которая объединяла людей из разных регионов и разного вероисповедания и которая обязывала их соблюдать принципы и законы. Музыка гимна (которую также написал

Тагор) – чувственная, динамичная и похожая на одну из его знаменитых танцевально-драматических постановок – символизирует всеобщий танец граждан во имя победы нации над ненавистью и нищетой. Поскольку довольно большой период своей карьеры я провела, работая в Индии и изучая ее, для меня этот пример имеет особое, хотя на сегодняшний день и трагическое, значение: политика религиозной ненависти в Индии взяла верх и намеревается избавиться от этих высоких целей. (Причин тому много, и я рассматриваю их в своей книге «Внутренний конфликт: демократия, религиозное насилие и будущее Индии»<sup>1</sup>, 2007.)

Вспомните речь великого ненасильственного революционера Мартина Лютера Кинга – младшего, выступавшего в августе 1965 года перед теми, кто шел маршем на Вашингтон, требуя расовой справедливости. Кинг отлично понимал, что многие из них, подстегиваемые жадой мести, хотели расовой войны и насилия по всей стране. Задача Кинга была в том, чтобы сподвигнуть собравшихся на протест против несправедливости и поддержать их смелое требование справедливости, в то же время вдохновив их следовать ненасильственным и некарательным стратегиям. В знаменитой речи «У меня есть мечта» он находит это вдохновение в возвышенной поэзии и пророческих библейских образах будущего братства. Что не менее важно – он напоминает своей аудито-

---

<sup>1</sup> Nussbaum M. The Clash Within: Democracy, Religious Violence, and India's Future. 2007.

рии о любви к родной земле, используя чувственные образы «фигурных склонов Калифорнии» и «Аллеганских гор, что в Пенсильвании». Благодаря Кингу и вопреки его скоропостижной смерти в результате убийства Движение за гражданские права темнокожих в США достигло многих своих целей, а сегодня вдохновлено дальнейшей борьбой за те из них, которых достигнуть не удалось.

В книге я размышляю об этих и многих других исторических примерах в контексте общего философского спора о патриотизме, его возможностях и опасностях. Будучи большой поклонницей русской литературы и культуры (прямо сейчас я в третий раз перечитываю «Войну и мир»), я благодарю переводчицу и издательство за проделанную работу и буду рада оставаться на связи с русскоязычными читателями. Надеюсь, что эта книга вдохновит вас на свои собственные размышления об этих извечных проблемах. Это предисловие было написано для вас – с уважением, любовью и искренними пожеланиями мира и справедливости во всем мире.

*Марта К. Нуссбаум*

*Памяти Теренса Мура,  
1953–2004*

*После многих треволнений,  
бурных сцен и приключений  
общей радостью, весельем*

*должно день закончить нам!*

*В. А. Моцарт и Лоренцо да Понте «Женитьба  
Фигаро» (1786)*

# ГЛАВА 1. ОДНА ПРОБЛЕМА В ИСТОРИИ ЛИБЕРАЛИЗМА

*Вот, тело и душа – моя страна,  
Мой Манхэттен, шипы домов, искристые  
и торопливые  
воды, корабли,  
Разнообразная широкая земля, Юг и Север  
в сиянии, берега  
Огайо и сверкающая, как пламя, Миссури,  
И бескрайние вечные прерии, покрытые травой  
и кукурузой.*

*Уолт Уитмен «Когда сирень цвела перед домом»<sup>2</sup>*

*Моя золотая Бенгалия,  
Я люблю тебя.  
Навсегда твое небо и воздух  
В сердце моем,  
Будто бы флейты игра.*

*Рабиндранат Тагор «Моя золотая Бенгалия», сейчас –  
национальный гимн Бангладеш<sup>3</sup>*

Все общества полны эмоций. И либеральные демокра-

---

<sup>2</sup> Здесь и далее стихотворения У. Уитмена приводятся в переводе К. Чуковского, если не указано иное.

<sup>3</sup> Перевод с английского С. Порфирьевой.

тии не исключение. Каждый день, каждая неделя даже в относительно стабильном демократическом обществе сопровождается различными эмоциями – злостью, страхом, сочувствием, отвращением, завистью, чувством вины, горем и любовью в самых разных ее формах. Одни эмоции мало связаны с политическими принципами или общественной культурой; с другими же дела обстоят иначе: такие эмоции ориентированы на нацию, ее институты и политических лидеров, ее географическое положение и сограждан, сосуществующих в общем публичном пространстве. Довольно часто эмоции (как, например, в двух эпиграфах выше), обращенные к географическим особенностям той или иной нации, – это способ направить их в правильное русло, то есть на службу открытости, равенства, утешения и искоренения рабства. Строчки из стихотворения Уитмена, где тот оплакивает смерть Авраама Линкольна, выражают одновременно страстную любовь, гордость и глубокую скорбь – эмоции, которые автор испытывает в отношении нынешнего положения своего народа. В «Моей золотой Бенгалии» выражен бескрайний гуманизм Тагора, его стремление к всеобъемлющей «религии человечества», которая объединила бы все касты и религии его страны. Будучи национальным гимном бедного народа, «Моя золотая Бенгалия» воспевает любовь к красоте земли; гордость за нее в следующих строфах сочетается с печалью в связи с работой, которую еще предстоит завершить.

Такие публичные эмоции (обычно довольно сильные) оказывают огромное влияние на достижение народом поставленных целей. Они могут вдохнуть новую энергию в достижение этих целей, придать глубину, а могут и подорвать это желание, привнося и усугубляя разрозненность, иерархическое разделение или различные проявления пренебрежения и ограниченности.

Некоторые люди считают, что эмоциональность свойственна только фашистским или агрессивным обществам и что только такие общества должны сосредоточиться на культивировании эмоций. Такой взгляд одновременно ошибочен и опасен: всякое общество со временем должно задумываться о стабильности своей политической культуры и сохранности главных ценностей в трудные периоды. И поэтому оно должно задумываться о сострадании к тем, кто перенес утрату, о гневе, вызванном несправедливостью, а также о сдерживании зависти и отвращения во имя расширенного сочувствия. Пространство для формирования эмоций дает антилиберальным силам возможность проникнуть в сердца людей и заставить их думать о либеральных ценностях как о чем-то отдаленном и скучном. Авраам Линкольн, Мартин Лютер Кинг – младший, Махатма Ганди и Джавахарлал Неру были великими политическими лидерами в своих либеральных обществах в том числе потому, что понимали, насколько важно найти отклик в сердцах граждан и намеренно вызывать яркие эмоции, направленные на общее дело.

Все политические принципы – хорошие или плохие – нуждаются в эмоциональной поддержке, которая поможет обеспечить их стабильность с течением времени; и все достойные общества должны избегать разобщенности и пагубных иерархий, культивируя сочувствие и любовь.

Либеральное общество, стремящееся к справедливости и равным возможностям для всех, должно решить две задачи, необходимые для политического культивирования эмоций. Во-первых, необходимо обеспечить и поддерживать твердую приверженность граждан достойным проектам, которые требуют усилий и жертвенности; например, социальному перераспределению, полной инклюзии ранее исключенных или маргинализированных групп, защите окружающей среды, помощи другим государствам и национальной обороне. Большинство людей склонны проявлять сочувствие и сострадание в отношении очень ограниченного круга людей. Они легко очаровываются нарциссическими проектами, забывая о нуждах тех, кто не входит в их узкий круг. Эмоции, обращенные к нации и к ее целям, часто помогают людям мыслить шире и посвятить себя большему общему благу.

С другой стороны, культивирование общественных эмоций необходимо для сдерживания тех сил, что скрываются в каждом обществе и в конечном счете во всех нас, – стремление защитить свое хрупкое «я» через унижение и подчинение других. (Это стремление я, вслед за Кантом, буду на-



зывать «радикальным злом», хотя мое понимание несколько отличается от кантовской трактовки.) Отвращение и зависть, желание отметить другого клеймом позора – все это присутствует во всех обществах и, весьма вероятно, в жизни каждого человека. Если их не контролировать, они могут нанести огромный ущерб. Он будет особенно велик, если руководствоваться этими желаниями в законотворческом процессе или в процессе формирования общества (например, когда одна группа людей испытывает отвращение в отношении к другой группе людей и считает это достаточным основанием для дискриминации последних). Но даже если обществу удастся не пойти на поводу у этих сил, они все равно таятся в нем. Эти силы необходимо постоянно подавлять через образование, которое помогает увидеть в другом такого же полноценного и равного человека, – пожалуй, одно из самых хрупких и непростых достижений человечества. Важную роль в образовании играет общественно-политическая культура, которая представляет нацию и ее людей особым образом. Она может включать и исключать, утверждать иерархии или же разрушать их: как, например, Геттисбергская речь Линкольна с завораживающим вымыслом о том, что Соединенные Штаты всегда были преданы идее расового равноправия.

В разное время в разных местах великие демократические лидеры понимали, как важно культивировать надлежащие эмоции (и бороться с теми, что препятствуют обществен-

ному прогрессу). Однако либеральная политическая философия в целом уделяла этому недостаточно много внимания. Джон Локк, выступая за веротерпимость, признавал проблему широко распространенной вражды между представителями разных религий в Англии своего времени. Он призвал людей занять позицию «доброжелательства, щедрости и человеколюбия»<sup>4</sup>, советуя духовным лицам наставлять прихожан «о долге миролюбия и доброй воли ко всем людям, как заблудшим, так и православным»<sup>5</sup>. Однако Локк не предпринял попыток углубиться в психологические истоки нетерпимости. И поэтому его наставлений недостаточно, чтобы разобраться в природе склонности к совершению плохих поступков и понять, как с ней можно бороться. Он не предложил никакой официальной публичной программы по формированию психологических установок, оставив воспитание добрых отношений на усмотрение отдельных людей и церквей. Учитывая, что негативное отношение, прежде всего, формировалось именно в церквях, проект Локка остается в подвешенном и неопределенном положении. Он считал, что либеральное государство должно ограничиться защитой прав людей на собственность и иные политические блага, если на них покушаются другие. Но такое политическое вмешательство уже всегда на один шаг позади, даже

---

<sup>4</sup> Перевод изменен. – *Прим. пер.*

<sup>5</sup> Перевод по: Локк Дж. Сочинения в 3 томах. Т. 3. М.: Мысль, 1988. С. 103. – *Прим. пер.*

с позиции его собственной аргументации, обосновывающей веротерпимость равными естественными правами.

Последующая политическая философия либерализма на Западе вслед за Локком обходила стороной вопрос психологии достойного общества. Отчасти это происходило потому, что либеральные политические философы понимали: предписывание определенного типа эмоционального воспитания может легко повлечь за собой ограничение свободы слова и другие последствия, несовместимые с либеральными идеями свободы и автономии. Такой точки зрения, очевидно, придерживался Иммануил Кант. Он погрузился в человеческую психологию глубже, чем Локк. В работе «Религия в пределах только разума»<sup>6</sup> Кант утверждает, что плохое поведение в обществе – это не просто артефакт современного социального положения; оно корнями уходит во всеобщую человеческую природу, в которой заложена склонность к жестокому обращению с другими людьми (относиться к другим не как к цели, а как к средству). Он назвал ее «радикальным злом». Эта склонность приводит к тому, что люди, оказавшись в обществе других людей, начинают завидовать ближнему и соперничать друг с другом. Кант считал,

---

<sup>6</sup> Кант И. Сочинения в 8 томах. Т. 6. М.: Чоро, 1994. С. 5–222. – Прим. пер. Я подробно обсуждаю аргумент Канта в работе «Radical Evil in Liberal Democracies: The Neglect of the Political Emotions» («Радикальное зло в либеральных демократиях: пренебрежение политическими эмоциями» (Nussbaum 2007b). В сокращенном варианте эти рассуждения изложены в статье «Radical Evil in the Lockean State» («Радикальное зло в государстве Локка» (Nussbaum 2006b).

что у людей есть этический долг объединиться в сообщество, которое поощряло бы их благие намерения (стремление хорошо относиться к другим людям) и увеличивало шансы победы над дурными склонностями. Он полагал, что надлежащая церковь могла бы стать такой структурой, поддерживающей общественную мораль; и поэтому у каждого человека есть этический долг присоединиться к церкви. Тем не менее Кант пришел к выводу, что само либеральное государство крайне ограничено в своей борьбе с радикальным злом. Похоже, что Кант (как и Локк) считал, что главная задача государства – это защита прав всех граждан. Когда дело доходит до принятия психологических мер для обеспечения собственной стабильности и эффективности, у такого государства связаны руки в силу самой его приверженности свободе слова и свободе ассоциаций. В лучшем случае – как считает Кант – правительство могло бы выделять дополнительное финансирование ученым, которые работают над формой «рациональной религии», одобряемой Кантом, религии, которая учила бы равенству и призывала к повиновению моральному закону.

Идею радикального зла Кант заимствовал, подвергнув критике, у своего великого предшественника Жан-Жака Руссо<sup>7</sup>. В трактате «Об общественном договоре»<sup>8</sup> Руссо

---

<sup>7</sup> Однако сам Руссо не пользуется этим термином. Хотя рассуждения Канта о психологии имеют поразительные сходства с рассуждениями о психологии Руссо, взгляды Канта очевидно формировались в том числе под влиянием его пие-тистского воспитания.

утверждает, что благое общество, чтобы оставаться стабильным и способствовать развитию проектов, в основе которых лежит жертвенность (например, национальная безопасность), нуждается в «гражданской религии», состоящей из «чувства общности, без которого невозможно быть хорошим гражданином или верноподданным». Вокруг этого общественного вероучения – своего рода морального деизма, подкрепленного патриотическими убеждениями и чувствами, – государство должно создать церемонии и ритуалы, порождающие прочные узы гражданской любви, связанные с долгом по отношению к другим гражданам и к стране в целом. Руссо считает, что «гражданская религия» решит проблему как стабильности общества, так и альтруистической мотивации, о которой он говорит. Однако, полагает Руссо, эта цель будет достигнута только в случае принудительного внедрения «гражданской религии», которая исключает ключевые свободы – свободу слова и религиозную свободу. Государство должно наказывать не только за поведение, наносящее вред другим гражданам, но и за несоответствующие убеждения и высказывания, применяя различные меры, в том числе изгнание и даже смертную казнь. Для Канта эта цена была просто слишком высока: ни одно достойное государство не должно использовать принуждение, чтобы устранить автономию из ключевых сфер жизни человека. Он не сомневается (и даже скорее разделяет это убеждение

---

<sup>8</sup> Rousseau 1987.

с Руссо) в том, что «гражданская религия» будет эффективна лишь тогда, когда будет установлена принудительно.

В этом и заключается задача, которую призвана решить эта книга: может ли достойное общество сделать что-то большее для обеспечения стабильности и мотивации, чем предложили Локк и Кант, не становясь при этом нелиберальным и диктаторским в духе Руссо? Задача усложняется еще и потому, что моя концепция достойного общества является формой «политического либерализма», в которой политические принципы не должны основываться на некой всеобъемлющей доктрине о смысле и цели жизни (религиозной или светской), а идея равного уважения к людям порождает осторожное отношение к одобрению правительством любой конкретной религиозной или всеобъемлющей этической точки зрения<sup>9</sup>. Такой либеральный подход должен не только избегать властного навязывания какой бы то ни было идеи, но и остерегаться чрезмерно активного или неправильного правительственного одобрения, которое разделило бы людей на тех, кто включен в определенную группу, и тех, кто не включен, автоматически сделав последних гражданами второго сорта. Поскольку я считаю, что эмоции являются не просто импульсами, но имеют некое оценивающее содержание, – будет непросто убедиться в том, что одобряемые правительством эмоции не соответствуют содержанию

---

<sup>9</sup> Rawls 1986. Я разделяю эту точку зрения в Nussbaum 2006a; ее детальная защита представлена в Nussbaum 2011b.

одной конкретной универсальной доктрины, противоположной всем остальным.

В качестве решения этой проблемы я предлагаю представить, каким образом эмоции могут поддерживать основные принципы политической культуры в еще пока несовершенном, но стремящемся к совершенству обществе; представить сферу жизни, которая является точкой пересечения всех граждан, если они соглашаются с основными принципами равного уважения, – Ролз называл такую сферу жизни «пересекающийся консенсус»<sup>10</sup>. Так, для правительства было бы нежелательно способствовать проявлению сильных эмоций, направленных на религиозный праздник одной конкретной религии; однако праздновать день рождения Мартина Лютера Кинга – младшего не предосудительно, поскольку этот глубоко эмоциональный государственный праздник поддерживает принципы расового равенства, которым предана наша нация, и вновь напоминает о необходимости стремиться к этой цели. Идея будет заключаться в том, чтобы мыслить таким образом во всем диапазоне «возможностей»<sup>11</sup>,

---

<sup>10</sup> Rawls 1986, p. 133–172.

<sup>11</sup> Имеется в виду подход с точки зрения возможностей, изложенный М. Нуссбаум в книге «Creating Capabilities: The Human Development Approach» (2011) («Создавая возможности: подход с точки зрения человеческого развития»). Подход Нуссбаум предлагает способ сравнительной оценки качества жизни, при котором каждый отдельный человек является самоцелью, и речь идет не о среднем уровне благосостояния общества вообще, а о доступных каждому человеку возможностях. – *Прим. пер.*

составляющих основу политической концепции, чтобы ответить на вопрос: как публичная культура эмоций может способствовать гражданской приверженности ко всем этим нормам? Что касается негативных аспектов, то достойное общество может благоразумно препятствовать формированию эмоций отвращения к определенным группам граждан; отрицание такого рода и, как следствие, формирование определенных иерархий подрывают общие принципы равного уважения к человеческому достоинству. В более широком смысле общество может прививать отвращение и гнев, направленные на нарушение основных политических прав людей. В целом просить людей чувствовать приверженность к хорошим политическим принципам не должно быть более предосудительным, чем просить их верить в эти принципы; и каждое общество с работающей концепцией справедливости учит своих граждан думать, что такая концепция верна. В государственных школах борьбе с расизмом не уделяется столько же времени, сколько самому расизму. Либеральное государство соблюдает – и должно соблюдать – последовательный нейтралитет в вопросах религии и универсальной доктрины, который не распространяется на принципы его собственной концепции справедливости (такие, как равная значимость всех граждан, важность определенных базовых прав, пагубность различных форм дискриминации и иерархий). Мы могли бы сказать, что либеральное государство просит граждан с разными представлениями о смысле и це-



ли жизни встречаться и договариваться в общем политическом пространстве – пространстве основополагающих принципов и конституционных идеалов. Но чтобы эти принципы были по-настоящему действенными, государство должно в том числе поощрять любовь и преданность этим идеалам.

Чтобы эта преданность принципам оставалась совместимой с либеральной свободой, крайне важно поощрять устойчивую критическую политическую культуру для защиты свободы слова и ассоциаций. Сами по себе принципы и эмоции, которые они вызывают, должны тщательно изучаться и критически осмысляться; и голоса несогласных играют важную роль в сохранении по-настоящему либеральной и понятной гражданам концепции. Следует также оставить место для субверсии и юмора: высмеивание помпезных демонстраций патриотических чувств – один из лучших способов опустить их с небес на землю, где учитываются потребности самых разных женщин и мужчин. Очевидно, что в случае с юмором возникнет некая напряженность: не каждая штука над заветными идеалами совместима с идеей уважения равной ценности всех граждан. (Представьте, например, расистские шутки над Мартином Лютером Кингом – младшим.) Но тем не менее место для подрывной деятельности и инакомыслия должно оставаться настолько большим, насколько это соответствует гражданскому порядку и стабильности; и обсуждение этого места будет в дальнейшем очень важной задачей.

Сразу несколько перечисленных проблем могут быть решены, если государство предоставит творческим людям широкую возможность для выражения своих взглядов на ключевые политические ценности. Уитмен и Тагор гораздо более ценны как свободные поэты, чем если бы они были служащими политической элиты в советском духе. Конечно, довольно часто правительство должно предпочитать – и действительно предпочитает – одно художественное произведение другому. Например, правительство предпочло дизайн Майи Лин для оформления Мемориала ветеранов войны во Вьетнаме – который представляет собой длинную черную стену с именами погибших, что напоминает нам о равной ценности жизни бесчисленных жертв войны, – другим проектам. Аналогичным образом проектирование Миллениум-парка в Чикаго было доверено Фрэнку Гэри, Анишу Капуру и Жауме Пленсе, а не другим архитекторам. Во время Великой депрессии – о которой мы еще скажем – Франклин Делано Рузвельт нанимал художников, предоставляя им немалую свободу для творчества, но оставаясь при этом довольно избирательным в выборе фотографий, изображающих бедность, для представления американской публике. Между избирательностью и свободой творчества действительно есть некое напряжение, но существуют хорошие способы преодолеть его.

Вопрос эмоциональной поддержки надлежащей политической культуры не был полностью проигнорирован либе-

ральными мыслителями. Для Джона Стюарта Милля (1806–1873) культивирование эмоций было важной темой: он говорил о «религии человечества», которая могла бы прийти на смену уже существующим религиозным доктринам и обеспечить основы для политики, включающей личную жертву и всеобъемлющий альтруизм<sup>12</sup>. В очень похожем ключе индийский поэт, учитель и философ Рабиндранат Тагор (1861–1941) говорил о «религии человека», которая вдохновляла бы людей на улучшение условий существования для населения всего земного шара. Оба думали о своих «религиях» как о доктринах и практиках, которые можно было бы воплотить в системе общего образования и в произведениях искусства. Тагор большую часть своей жизни посвятил созданию школы и университетов, которые отражали его идеи, и написал около двух тысяч песен, которые до сих пор влияют на общественные эмоции. (Он единственный поэт и композитор, чьи песни стали гимнами двух стран – Индии и Бангладеш.) Сходство идей Милля и Тагора неудивительно: на обоих огромное влияние оказал французский философ Огюст Конт (1798–1857), чья идея «религии человечества», включающей общественные ритуалы и другие эмоционально окрашенные символы, была невероятно популярна в XIX и начале XX века. И Милль, и Тагор критикуют Конта за навязчивую, строго подчиненную правилам идею реализации его проекта, подчеркивая важность свобо-

---

<sup>12</sup> Mill 1998.

ды и индивидуальности.

Тема политических эмоций была прекрасно представлена в величайшей работе по политической философии XX века – «Теории справедливости» Джона Ролза (1971)<sup>13</sup>. Ролз рисует хорошо организованное общество, которое многого требует от своих граждан, поскольку экономическое неравенство может быть разрешено лишь тогда, когда будет улучшено положение самых обездоленных. Приверженность равной свободе, которой в принципах Ролза придается перво-степенное значение, – это то, что людям не всегда удастся соблюсти. И хотя Ролз представляет себе общество *de novo*, в котором не осталось плохих иерархических отношений, доставшихся в наследство от более ранних исторических этапов отчуждения, он продолжает предъявлять большие требования к людям и поэтому он понимает, что ему необходимо продумать, как такое общество будет воспитывать граждан, которые с течением времени все еще будут поддерживать социальные институты и обеспечивать стабильность. Кроме того, стабильность необходимо обеспечивать «по правильным причинам»<sup>14</sup> – другими словами, не просто привычкой или сдержанным принятием, но реальным одобрением принципов и социальных институтов. Действительно, поскольку стабильность общества является важной частью его правомерности, вопрос эмоций становится неотъ-

---

<sup>13</sup> Ролз Дж. Теория справедливости. М.: Издательство ЛКИ, 2010.

<sup>14</sup> См.: Rawls 1986, p. XIII и в других местах.

емлемой частью аргументов, лежащих в основе принципов справедливости.

Ролз размышляет над тем, как эмоции, первоначально возникающие в семье, могут в итоге перерасти в эмоции, направленные на принципы справедливого общества. Опережая свое время, он убедительно использует сложную концепцию эмоций – схожую с той, что использую в этой работе я, включающую когнитивные оценки<sup>15</sup>. Позже Ролз решил переосмыслить этот и другие разделы «Теории справедливости», поскольку они, по его мнению, были слишком тесно связаны с его собственной (кантианской) всеобъемлющей этической доктриной. В «Политическом либерализме» Ролз, похоже, не поддерживает все детали конкретно этого проекта. Но он настаивает на том, что для необходимого описания «разумной моральной психологии» все еще остается место<sup>16</sup>. Цель этой книги фактически состоит в том, чтобы заполнить это пространство с отсылкой к достойному обществу, которое отличается несколькими философскими деталями от общества Ролза, но близко ему по духу; однако в этой книге речь идет больше об обществах, стремящихся к справедливости, а не о тех, что уже ее достигли. Это различие отразится в строгих формулировках моих нормативных пред-

---

<sup>15</sup> Утонченность, с которой Ролз преподносит свою концепцию эмоций, очень впечатляет, поскольку в то время, когда он писал эту книгу, в англо-американском философском поле работы на эту тему не велись. Здесь, как и везде, Ролз, очевидно, опирался на свои глубокие познания в истории философии.

<sup>16</sup> Rawls 1986, p. 81–88.

ложений, поскольку мне необходимо обратиться к проблемам дискриминации и стигматизации, которые можно считать решенными в хорошо организованном обществе. Тем не менее я считаю, что склонность к стигматизации и дискриминации заложена в человеческой природе, а не является наследием порочной истории; Ролз не занял определенной позиции по этому вопросу, но отметил, что его точка зрения совместима и с подобной пессимистичной психологией, и с более оптимистичными воззрениями. И хотя проект Ролза и мой проект различны, они имеют и много общего, поскольку Ролз говорит об обществе людей, а не ангелов, и он отлично знает, что люди не стремятся к общему благу по умолчанию. Таким образом, несмотря на то что в его хорошо организованном обществе проблемы дискриминации и иерархии были преодолены, они были преодолены людьми, в которых все еще есть порочные склонности, порождающие эти проблемы. *Даже в этом случае* стабильность нуждается в том, чтобы преодолеть сложности реальной человеческой психологии.

Впечатляет то, как точно Ролз понимает эмоции и их силу. Он выдвигает совершенно разумное требование, что эмоции должны поддерживать принципы и социальные институты не просто как полезный *modus vivendi*, но выражать горячее одобрение основных идей справедливости. Общество, основанное на соблюдении временной договоренности (которая рассматривается как технически полезная), вряд ли

сможет оставаться стабильным в течение продолжительного времени. Поэтому неудивительно, что эмоции, о которых пишет Ролз, направлены на принципы, а не на конкретные детали: если стабильность общества основывается на правильных причинах, то его основные принципы должны восприниматься с воодушевлением.

Однако можно предположить, что моральные чувства, на которые опирается Ролз, не могут быть эксплицитно рациональными (то есть простым принятием абстрактных принципов как таковых), если они действительно должны выполнять те функции, о которых он пишет. Коротко и схематично обрисовывая свои взгляды, Ролз не говорит (но и прямо не отрицает), что главную мотивационную роль (вкупе с любовью к справедливым институтам) должно сыграть более косвенное обращение к эмоциям через символы, воспоминания, поэзию, повествование или же музыку – все это ведет разум к принципам, которые уже вложены в них. Я думаю, что Ролз должен согласиться с этим; и поэтому хочу показать, что обращение к эмоциям через что-то более конкретное совместимо с принятием принципа, который он имеет в виду. Конечно, есть люди, которых иногда трогает любовь к справедливым принципам как таковым, представленным абстрактно; однако причудливому человеческому уму, направленному на частности, легче почувствовать сильную привязанность, если эти возвышенные принципы связаны с определенным набором представлений, воспоминаний.

наний и символов, которые коренятся в личности и понимании людьми собственной истории. Такой подход может легко сбиться с пути, достигнув стабильности по неправильным причинам (например, для того чтобы утвердить превосходство определенной исторической или лингвистической традиции). Но если культурная память крепко связана с политическими идеалами, эти проблемы можно преодолеть и символы смогут приобрести ту мотивационную силу, которой не было у голых абстракций. Скорее всего, это справедливо и для хорошо организованного общества, поскольку его граждане – это все еще люди, обладающие ограниченным человеческим воображением; но в несовершенных обществах, стремящихся к справедливости, потребность в конкретном нарративе и символах возрастает.

Этот тезис, к которому я буду часто возвращаться, можно выразить иначе: все основные эмоции являются «эвдемонистическими», то есть они дают оценку миру с точки зрения самого человека и, следовательно, с точки зрения его развивающихся представлений о достойной жизни<sup>17</sup>. Мы скорбим о дорогих нам людях, а не о незнакомцах. Мы боимся, что что-то может нанести ущерб нам и нашим близким, а не землетрясений на Марсе. Эвдемонизм – это не эгоизм: мы вполне можем предположить, что другие люди обладают самостоятельной ценностью. Но люди, которые вызывают в нас

---

<sup>17</sup> Мою точку зрения на этот вопрос см.: Nussbaum 2001, ch. 1, и краткое изложение см. в «Приложении» к этой книге.



глубокие эмоции, – это те, с кем мы каким-то образом связаны через наше представление о ценной жизни; в дальнейшем я буду называть таких людей нашим «кругом заботы». Если чужие люди и абстрактные принципы должны овладеть нашими эмоциями, то эти эмоции должны каким-то образом поместить их в круг нашей заботы, создавая ощущение «нашей» жизни, в которой эти люди и события имеют ценность, будучи частью «нас», нашего собственного процветания. И решающее значение в этом вопросе имеют символы и поэзия.

Рассмотрим два эпиграфа к этой главе. Уитмен представлял себе, как покойный Линкольн в гробу пересекает страну, которую он любил. Уитмен спрашивает, чем он должен одарить своего мертвого президента. «О, что я повешу на стенах его храмины? // Чем украшу я мавзолей, где погребен мой любимый?» Ответ – красоты Америки, выраженные в словах. Строфы, приведенные в качестве эпиграфа, – одна из таких «картин». Они изображают красоту Манхэттена, которая, в свою очередь, позволяет увидеть красоту других регионов Америки – физическую красоту и красоту человеческой деятельности. Изображения естественной красоты, связанные со смертью и течением времени, всегда душераздирающи. В этом стихотворении они еще более душераздирающи, поскольку рассказывают о трауре Уитмена по Линкольну, а значит, конечно же, обо всем, за что боролся Линкольн, – о стране свободной деятельности и равенстве всех

американцев. Эти мысли, сливаясь, становятся почти невыносимой квинтэссенцией любви и горя. (Почему-то строчка «Вот прекрасное, величаво-спокойное солнце» кажется мне самой мучительно-трогающей строчкой англоязычной поэзии, и я плачу каждый раз, когда читаю ее: величие, вечность и сияние солнца сопоставляются с образом Линкольна, неподвижно лежавшего в маленьком черном гробу.)

Уитмен стремится создать публичный ритуал скорби, выражающий обновленную преданность еще не реализованным идеалам Америки, «гражданскую поэзию», которая дарует плоть костям свободы и равенства. Здесь читателя просят представить себе конкретного человека, который является символом трудной борьбы за равенство и справедливость, – «милую широкую душу, что ушла», – и в стихотворении хитро переплетаются моральный образ этого человека с уже любимыми чертами страны и людьми, населяющими ее. Стихотворение вызывает эмоции, которые вдохновляют и поддерживают в нелегком стремлении к справедливости. (Безусловно, в них самих содержится идея справедливости, выраженная в метафоре «плоть и кости».) Уитмен не смог бы достичь такого эффекта, если бы не использовал отчасти таинственные образы, которые трогают человека до глубины души, заставляя задуматься о конечности и тоске, о потере и могуществе красоты. Уитмен призывает эмоционально сопереживающих читателей душой и сердцем погрузиться в поиски Америки, которой еще не существует, но которая

вполне может стать реальностью.

Стихотворение Тагора (которое мы, к сожалению, вынуждены читать в переводе<sup>18</sup>) изначально было написано без упоминания Бангладеш, однако бóльшая часть его мыслей имеет скрытый политический подтекст. Из его собственных рассуждений нам известно, что стихотворение «Джанаганама-на» («Душа народа». – *Прим. пер.*), позже ставшее национальным гимном Индии, было вдохновлено нежеланием чувствовать британского монарха во время его визита в Индию. Тагора позвали принять участие в празднике, посвященном прославлению империи, а он вместо этого написал песню, в которой настаивал на том, что все индийцы обязаны подчиняться высшей силе – моральному закону. В этом смысле стихотворение Тагора абсолютно кантианское, тесно связанное с его идеей «религии человечества». Стихотворение «Амар Шонар Бангла» (1906) («Моя золотая Бенгалия». – *Прим. пер.*), хоть и не явным образом, столь же политизированно. Близкое лирике Уитмена, это стихотворение – о восторженном и даже эротичном восхищении естественной красотой Бенгалии. Автор представляет свою страну как манящего любовника, соблазнительного и волнующего. Песня была вдохновлена музыкой, которую написал баул – член группы странствующих певцов (в которую

---

<sup>18</sup> Тагор сделал перевод своего стихотворения на английский язык, но – как и большинство его английских переводов – он довольно высокопарен; считается, что его английский перевод не передает всей красоты оригинала.

входят индуисты-вайшнавцы и мусульмане-суфии)<sup>19</sup>, известных своими экстатическими и эмоциональными взглядами на религию, поэтическим прославлением физической любви и неконвенциональными сексуальными практиками. Как мы увидим в четвертой главе, Тагор поместил баулов в центр своей концепции «религии человечества». Музыка «Амар Шонар Бангла», связь слов и музыки с баулами, сами слова – все это усиливает образ говорящего – жителя Бенгалии, чья сексуальность неагрессивна, но игрива и радостна; примером такой сексуальности является фигура Кришны во многих классических произведениях индийского изобразительного искусства, а также в известной эротической поэме Джа-ядевы «Гитаговинда» («Воспетый Говинда». – *Прим. пер.*) (XII век). (Изображая типичного бенгальца андрогинным, Тагор также указывает на расширение социальных и политических прав и возможностей женщин, что было страстью всей его жизни, о чем подробнее мы будем говорить в четвертой главе.) Тагор говорит о типе сексуальности, который он в другом месте противопоставляет британскому империализму и подражающему ему агрессивному национализму в Индии.

В чем смысл всего этого? Стихотворение было написано в 1906 году, сразу после того как Британия приняла решение по административным причинам разделить Бенгалию на две

---

<sup>19</sup> Здесь в выборе простого образа жизни и во взглядах на всеобщее человеческое братство есть связи и с буддизмом.

части, что соответствует более позднему разделению на штат Западная Бенгалия в Индии и Бангладеш (бывший Восточный Пакистан). Это разделение (с целью проведения границы между индуистами и мусульманами) выражает классическую британскую политику «разделяй и властвуй», которая ослабляет подчиненный народ. Тагор призывает читателей представить себе красоту единой Бенгалии, не разобщенной искусственными границами и религиозной враждой, любить ее и горевать, когда на нее обрушивается беда. Конечно же, он разжигает в сердцах читателей дух сопротивления империи, но это сострадательный и мирный национализм, а не насильственная его форма, которая берет свои корни (как пишет сам Тагор) в европейских традициях, и не индуистский национализм, который он критиковал на протяжении всей своей жизни<sup>20</sup>. Его обращение к синкретической традиции баулов подчеркивает религиозное дружелюбие и открытость. Цель песни – воспитать дух, который мог бы поддержать этот новый индийский национализм: дух любви, открытости, справедливости и человеческого самосовершенствования.

Музыка, которую Тагор написал для «Амар Шонар Бангла», такая же чувственная – это медленный, размеренный эротический танец. На YouTube есть несколько хороших версий этого гимна, визуальное сопровождение ко-

---

<sup>20</sup> Тагор Р. Национализм / Пер. с англ. И. Я. Колубовского и М. И. Тубянского. Петербург: Academia, 1922. – Прим. пер.

торых неизменно сочетает красивые изображения природы с изображениями соблазнительно танцующих женщин и мужчин, показывая, как граждане страны понимают дух этого произведения искусства. Несомненно, Тагор и Уитмен братья по духу, хотя вклад Тагора намного шире: он был не только поэтом, удостоенным Нобелевской премии, но также композитором и хореографом мирового класса.

Почему песня «Амор Шонар Бангла» стала национальным гимном? Сегодня Бангладеш с горестью вспоминает эпоху империализма, который отделил Индию от Пакистана и «Восточный Пакистан» от Бенгалии, с которой он связан общими культурными корнями. Но в то же время гимн воспевает независимость молодой бенгальской нации, ее плюралистическую демократию. Песня призывает всех граждан телом и душой принять сострадательный дух любви и заботы о судьбе этой земли и ее народа, сохраняя доброту, игривость и удивление.

Как и стихотворение Уитмена, стихотворение Тагора имеет определенную культурную специфику: в нем используются образы, корнями уходящие в бенгальские традиции. Использование культурных кодов – это то, что частично делает это стихотворение таким выдающимся. Бессмысленно полагать, что столь сильная мотивация может быть вызвана искусством, музыкой и риторикой, общей для всех стран, выраженной на своего рода эсперанто сердца. И ни один из авторов благоразумно не пытается сделать это. Песни Тагора

не тронут американца, как минимум до тех пор, пока тот не потратит годы на глубокое изучение культуры Индии и в частности Бенгалии. И даже тогда традиция баулов, их музыка все еще могут казаться недоступными и странными. Конечно, поэзия Уитмена доступна большому количеству людей, но тем не менее воспоминания и образы, которые она порождает, преследуют в первую очередь американцев, воспитанных красотами и звуками своей страны, для которых Гражданская война – важнейшее национальное событие. Стихотворения обоих поэтов подразумевают, что всякое успешное конструирование политических эмоций должно основываться на истории и географии той или иной страны. Мартин Лютер Кинг – младший вдохновлялся Ганди, но в то же время понимал, что идеи Ганди необходимо полностью преобразовать в культурном плане, чтобы они были способны тронуть американцев.

Однако оба автора достаточно радикальны в культурном отношении и призывают читателей отказаться от некоторых заветных взглядов на социальные отношения (включая религиозную, кастовую и гендерную иерархичность). Они умело удерживают свою аудиторию благодаря укорененности в культуре и истории: действительно, весьма примечательно, что столь радикальные фигуры, как Уитмен и Тагор, могут быть так широко приняты и горячо любимы. Но затем они бросают вызов своим культурам, призывая их стать лучше, насколько это возможно, и намного лучше, чем они были

раньше. Получается, что такая политическая любовь, корнями уходящая к определенным традициям, может быть вдохновляющей, а иногда даже радикальной. «Ведь я тот, кто зло и назойливо взывает к мужчинам, женщинам и нациям / Подымайтесь и боритесь за ваши жизни!» (пер. мой. – *Прим. пер.*) – пишет Уитмен<sup>21</sup>.

Оба автора говорят о том, что трудности в их несовершенных обществах следует преодолеть через любовь и через произведения, которые трогают до самых глубин тревожного человеческого столкновения со смертностью и конечностью. Об этом и будет идти речь в данной книге. Какой тип (или какие типы) любви, транслируемый через какие медиа или учреждения – все это будет долгим исследованием, в конце концов, с открытым финалом. Исследование будет расширено с целью рассмотреть группу взаимосвязанных эмоций – сострадание, горе, страх, гнев, надежду, подавление чувства стыда и отвращения, а вместе с этим определенный комизм, испытывающий удовольствие от причуд человеческого характера. В этот процесс включены несколько различных, но тем не менее взаимосвязанных типов любви, подходящих для разных случаев и проблем. Геттисбергская речь Линкольна была приурочена к официальному мероприятию, и песня Тагора не смогла бы передать то, что передает риторика Линкольна. В основе Геттисбергской речи лежит любовь; и я буду утверждать, что все основные эмоции,

---

<sup>21</sup> «У берегов голубого Онтарио», строки 34–35, в: Whitman 1973.



поддерживающие достойное общество, либо уходят корнями в любовь, либо являются формой любви, под которой я подразумеваю сильную привязанность к вещам, не контролируемым нашей волей. Примеры, которые я привела, в целом иллюстрируют мою позицию: если эмоции, зависящие от принципов, о которых говорил Ролз, не будут дополнены и наполнены любовью такого рода, то, не проникая в глубины нашего существа, они будут чрезмерно возвышенны для выполнения той работы, которую он себе представляет. Такая работа требует доступа к причудливому, тревожному и – в некотором смысле – эротическому отношению к смыслу нашей жизни, который есть во всех нас в самых разных вариациях (как в комических, так и в трагических). Любовь, и я об этом еще скажу, своей главной целью ставит уважение к человеку, и это не пустые слова. Если даже хорошо организованное общество Ролза нуждается в любви – а я верю, что нуждается, – то она тем более необходима реально существующим, несовершенным обществам, стремящимся к справедливости.

Сейчас самое подходящее время, чтобы написать эту книгу, потому что за последние несколько десятилетий когнитивные психологи провели ряд блестящих исследований конкретных эмоций. Эти исследования, дополненные работами приматологов, антропологов, нейробиологов и психоаналитиков, снабжают нас большим количеством эмпирических данных, которые чрезвычайно полезны для норматив-

ного философского проекта, такого, как этот. Эти эмпирические данные не дают ответа на наши нормативные вопросы, но они помогают понять, что возможно, а что нет, какие доминирующие человеческие наклонности могут быть вредными, а какие полезными – иначе говоря, с каким материалом нам приходится работать и насколько вообще этот материал может быть для этого «пригоден».

Достаточная стабильность может частично обосновать нормативный политический проект. Эмоции представляют интерес отчасти из-за наших переживаний насчет стабильности. Но в таком случае нам нужно задать вопрос: какие формы публичных эмоций сами по себе могут оставаться стабильными с течением времени, не перегружая слишком сильно наши человеческие ресурсы? Я покажу, что нам необходимо исследовать и беречь все то, что помогает нам увидеть неоднородную и часто непривлекательную участь человека, существующего в мире юмора, нежности и восторга, а не бешеную погоню за невозможным совершенством. Политические трудности возникают, прежде всего, из-за постоянного желания человека преодолеть беспомощность (которая является важной частью человеческой жизни), вознестись, можно сказать, над беспорядочностью «простого человеческого». Многие формы публичных эмоций питают фантазии о человеческой неуязвимости, и такие эмоции вредны. Проект, который я предлагаю, будет успешным только в том случае, если он найдет способ сделать человека при-

влекательным, подавляя отвращение и стыд.

Ни один подобный проект не мог бы увенчаться успехом, если бы он не связывал вопрос о публичных эмоциях с определенным набором нормативных целей. На протяжении всей книги я говорю о том типе либерализма, который не является морально «нейтральным», но, напротив, обладает определенным моральным содержанием, предполагая, в первую очередь, равное уважение к людям, приверженность равным свободам слова, ассоциации и совести, и набор основных социальных и экономических прав. Эта приверженность ограничит способы культивирования публичных эмоций. Общество, которое я себе представляю, должно решать проблему Руссо в рамках концепций государства Локка и Канта. Можно предположить, что идея устойчивой «гражданской религии» просто не может быть реализована в рамках этих ограничений или же не может быть реализована интересным и увлекательным способом. Но к этому мы еще вернемся.

В центре внимания проекта – политическая культура, а не неформальные институты гражданского общества. Из этого совсем не следует, что гражданское общество не влияет на формирование эмоций граждан; но здесь я исследую не это. Идея политического понимается здесь в широком смысле, включая все институты, оказывающие глубинное влияние на жизненные перспективы людей на протяжении всей их жизни (то, что Джон Ролз называет «базисной структурой»). Таким образом, в политическое входит семья, хо-

тя отношения государства с семьей ограничены уже упомянутыми обязательствами обеспечения свободы слова и ассоциаций. В рамках общей области политической культуры проект будет исследовать политическую риторику, публичные церемонии и ритуалы, песни, символы, поэзию, художественное искусство и архитектуру, дизайн общественных парков, монументов и публичные спортивные мероприятия. Проект также затронет вопрос о формировании эмоций в рамках государственного образования. Наконец, можно создать институты, которые воплощают идеи, переданные в определенном типе эмоционального опыта; эта часть проекта важна, хотя книга и не фокусируется на ней.

Главным предметом исследования является нация<sup>22</sup>, поскольку именно она играет ключевую роль в создании всеобщих условий жизни, в основе которых лежит равное уважение, и на сегодняшний день именно нация является самым большим элементом, который достаточно подчиняется голосам людей и способен выражать их желание устанавливать выбранные ими законы. Беспокойство о других будет для нас важным вопросом: мы справедливо оцениваем публичную культуру отчасти по тем чувствам, которые она вызывает в отношении других государств и народов. Я отчасти соглашусь с Джузеппе Мадзини и другими националистами

---

<sup>22</sup> Вслед за Ролзом я использую термин «нация» как синоним терминов «национальное государство» или «государство», а не как способ обозначения этнической группы внутри государства.

XIX века в том, что нация является необходимым рычагом для реализации заботы о других в мире, где самым непреодолимым препятствием для этого является эгоистичное погружение в личные и местные дела. Сосредоточить внимание на нации следует еще и потому, что необходимо учесть все исторические особенности во всех здравых предложениях по формированию политических эмоций.

Из выбора авторов для эпиграфа – Уитмена и Тагора – очевидно, что мой проект будет посвящен Соединенным Штатам и Индии, двум совершенно разным государствам, каждое из которых стало своеобразным примером успешной либеральной демократии, объединенной политическими идеалами, а не чувством этнического единообразия. В обоих государствах существует сильное неравенство, и поэтому они должны способствовать проектам перераспределения и проектам глобальной озабоченности. И в США, и в Индии есть сильные разногласия по вопросам религии, расы, каст и гендера. Поэтому им необходимо подавлять внутренние силы, которые превращают эти разногласия в пагубные иерархии или даже в повод для насилия<sup>23</sup>.

В своей работе «Буря мысли» (Upheavals of Thought)<sup>24</sup>, посвященной эмоциям, я отстаивала точку зрения, согласно

---

<sup>23</sup> Об Индии см.: Nussbaum 2007a.

<sup>24</sup> Nussbaum 2001. В «Приложении» представлено краткое изложение аргументации первых пяти глав «Бури мысли» и обсуждение того, какое отношение эта теория эмоций имеет к настоящей книге.

которой эмоции с необходимостью включают когнитивные оценки, формы ценностного восприятия и/или мысли, направленные на объект или объекты. Как мы увидим, когнитивные психологи – чьи исследования таких эмоций, как страдание и отвращение, будут занимать центральное место в моей работе – придерживаются аналогичного тезиса, а исследования антропологов о роли социальных норм в эмоциях дают дополнительное тому подтверждение.

В первой части книги проблема политических эмоций рассматривается в трех главах, посвященных истории.

Время Французской революции ознаменовалось горячими спорами о социальном единстве и ценности «братства». Если абсолютная монархия и подчинение королевской власти не могут привести к появлению более эгалитарных обществ в будущем, тогда на что нам рассчитывать? Жан-Жак Руссо и Иоганн Готфрид Гердер активно обсуждали форму, которую может принять новый патриотизм. В конце второй главы я рассматриваю их предложения, но начинаю с совершенно иного, а именно – с оперы «Женитьба Фигаро» (1786) В. А. Моцарта и Лоренцо да Понте. Основанная на одноименной пьесе Бомарше, которую принято считать одним из главных предвестников революции, опера посвящена переходу от феодализма к демократии, показанному на примере выстраивания чувств. Бомарше предположил, что проблема старого порядка носит институциональный характер и в некотором смысле довольно проста: мы свергаем фео-

дальнюю власть и посредством изменения политических институтов вводим новое общество равенства. Я утверждаю, что оперу (не только ее проникновенное либретто, но и музыкальное оформление идей, в ключевых моментах выходящее за рамки либретто) следует рассматривать как формирующий текст в разворачивающейся дискуссии о новых формах общественной культуры. В этом смысле опера сильно отличается от пьесы Бомарше. Повествующая о чувствах и роли женщины, опера обычно воспринималась как бытовое, а не как политическое произведение. Я утверждаю, что она не только политическая, и в то же время точная: новый порядок не может быть стабильным без революционных изменений в сердцах, которые включают в себя принятие новых норм мужских и женских гендерных ролей, новую концепцию гражданина, решительно порывающую с мужскими стандартами старого режима. И хотя кажется, что идеи, которые я нахожу в опере, в некотором смысле на многие годы опережают свое время, на самом деле они витали в воздухе в период социального брожения: политическое видение оперы близко к идеям Гердера об «очищенном патриотизме» в 1790-х годах. Как я покажу далее, и Гердер, и опера являются предтечей того типа либерализма, который позднее будут развивать Дж. Стюарт Милль и Рабиндранат Тагор, где политические принципы обеспечивают пространство для самовыражения, игры и безумия. Следует подчеркнуть, что я рассматриваю оперу как философский текст, часть бесе-

ды, в которой участвуют Руссо и Гердер, а позже – Милль и Тагор. Следовательно, я не предлагаю современным демократиям использовать оперу как способ разжечь нужные публичные эмоции. Конечно, это сработает с поклонниками оперы, однако она не столь открыта, чтобы распространять свои ценности в широком масштабе. (Это справедливо и для философских произведений.)

В XIX веке дискуссия о политических эмоциях продолжилась, на этот раз она имела глобальный характер. В центре внимания был Огюст Конт с его идеей «религии человечества», которая могла бы побудить к альтруизму и обеспечить стабильность требовательных политических принципов. Идеи Конта распространились практически по всем уголкам мира. В Европе он оказал большое влияние на своего друга и соратника Милля, который посвятил Конту целую книгу и внес вклад в развитие «религии человечества». Конт был важной фигурой и для индийских интеллектуалов, особенно для Р. Тагора, который вдохновлялся им, разрабатывая идею «религии человека». Главы 3 и 4 посвящены истории этих замечательных идей. Я согласна с утверждением Тагора и Милля о том, что публичное культивирование эмоций должно внимательно рассматриваться с позиции строгой критической публичной культуры, твердо преданной защите мнений несогласных с большинством. Их идеи остаются ценным источником, хотя оба (и особенно Милль) наивно верят в человеческий прогресс, опираясь на несовершенную



психологию, с которой мы не можем сегодня согласиться.

Прежде чем обратиться к сегодняшнему дню, нам необходимо наметить то, к чему мы движемся, дать нормативное описание достойного общества, к которому стоит стремиться и которое стоит поддерживать. Вторая часть работы начинается с попытки составления такого наброска в главе 5. Это описание имеет много общего с устремлениями, которые я разрабатываю в своей теории «возможностей», а также с нормативными предложениями теории Ролза, с «Новым курсом» Рузвельта, со многими аспектами европейских социальных демократий и с устремлениями индийской конституции. Многие аспекты намеченной цели (хотя и не все) также являются частью общественной культуры США даже сегодня. Я не утверждаю здесь, что эти нормы – лучший способ размышлять о минимально справедливом обществе; напротив, я указываю на ряд очень общих норм. Далее я спрашиваю: если мы хотим получить и сохранить политические принципы и институты примерно такого типа (как предполагают эти нормы), проявляя равное уважение ко всем и гарантируя наличие ключевых свобод и материальной поддержки, что мы должны делать, чтобы культивировать эмоции, которые поддерживают и сохраняют такие принципы и институты?

И здесь я перехожу к идее «политического либерализма», которая накладывает дополнительные ограничения на публичное культивирование эмоций, требуя от нас ухода от от-

крытого антирелигиозного гуманизма Конта и Милля. Я также допускаю, что создание публичных эмоций имеет два аспекта: мотивационный и институциональный, между которыми должно быть тесное взаимодействие. Иначе говоря, государство может попытаться воздействовать на психологию граждан непосредственно (например, через политическую риторику, песни, символы, информацию и государственное образование); или же оно может разработать институты, которые репрезентируют понимание ценного типа эмоций – как, например, достойная налоговая система может отражать понимание должным образом сбалансированного и беспристрастного сострадания. В этой книге речь идет в первую очередь о мотивационном аспекте, но важно иметь в виду, что он всегда находится в диалоге с институциональным аспектом.

Далее, во второй части, речь идет об исследовании имеющихся в нашем распоряжении ресурсов и психологических проблем, которые стоят у нас на пути. Логично было бы начать с исследования нашей животной природы, поэтому глава 6 посвящена известным на сегодняшний день эмоциональным склонностям животных, близких нам по интеллекту и форме жизни, таких как шимпанзе, бонобо, слоны и собаки. Конечно, человеческий вид обладает определенными способностями, которых нет у этих животных, но в то же время у нас есть определенные проблемы и недостатки, от которых они свободны. Размышления над этими разли-

чиями – с акцентом на сострадании – возвращают нас к беспомощности человеческого младенчества, в которой коренятся как трудности в более зрелом возрасте, так и ценные ресурсы. В седьмой главе рассматриваются эти зачатки эмоций, исследуется развитие способности заботиться о других и ее связь со способностью к играм, требующим воображения. Эти две способности развиваются в тандеме, питая друг друга, и достойное общество может найти множество способов содействовать их расцвету.

Третья часть посвящена текущей ситуации и недавней истории, в основном в Соединенных Штатах и Индии. В восьмой главе рассматривается тема патриотических эмоций или любви к своей стране и утверждается, что, несмотря на большое количество опасностей, достойное общество не сможет выжить и процветать без их культивирования в какой-либо приемлемой форме. Изучая обращения к идеям нации или любовь к нации в политической риторике Авраама Линкольна, Мартина Лютера Кинга – младшего, Махатмы Ганди и Джавахарлала Неру (а также Уитмена и Тагора), я разрабатываю описание гуманного и вдохновляющего патриотизма, защищенного от опасности, описанной Гердером в терминах агрессивных и воинственных форм патриотизма, которые он наблюдал вокруг себя. Я исследую различные типы любви, из которых и состоит гуманный патриотизм.

Девятая глава снова обращается к чувству сострадания, столь важному для мотивации и поддержания альтруистиче-

ских действий и эгалитарных институтов, а также к связанной с ним идее трагического созерцания. Получается, что по мере взросления граждане должны учиться трагическому и комическому созерцанию различных перипетий жизни. Трагический взгляд дает понимание общей незащищенности; комический взгляд (или комическая перспектива особого рода) приветствует неупорядоченность человеческого существования с гибкостью и милосердием, а не ненавистью. (Ненависть к себе слишком часто проецируется вовне, на более уязвимых людей, поэтому отношение к себе является ключевым элементом хорошей публичной психологии, какой бы неустойчивой и труднодостижимой она ни была.) Начиная с некоторых глубоких интуиций древнегреческих авторов трагедий и комедий, я задаюсь вопросом: как современные демократии могли бы попытаться, а по правде сказать, *уже* пытались, сделать что-то аналогичное?

В главе 10 исследуются три эмоции, которые особенно проблематичны для сострадательного гражданства: страх, зависть и стыд. Анализируя каждую из них и отделяя их созидательный вклад от той негативной роли, которую они играют слишком часто, я выявляю несколько стратегий в современном обществе, одни из которых борются с ними, а другие – усугубляют их. В главе 11 спор подходит к концу.

В финале «Женитьбы Фигаро» графиня задает тон новому режиму, соглашаясь на мольбу о прощении. «На моем месте вы бы сказали: „Нет, нет!“ – а я, уже в третий раз за се-

годняшний день, прощаю вас без всяких условий». Сострадательное и великодушное отношение к людским слабостям, в том числе и к самому себе, является основой общественной культуры, о которой я здесь говорю, тесно связанной с духом комедии. Тип любви, воплощенный в великодушном «да» графини, предполагает гибкость и готовность отдавать любви и пониманию предпочтение перед суровыми нормами. Это требует достижения достойных восхищения целей таким образом, чтобы принимать женщин и мужчин такими, какие они есть, а не ненавидеть то, что несовершенно. Ее «да» – ключ к тому типу политической любви, который лежит в основе этой книги.

Эта книга довольно объемная, а потому – во избежание неверного прочтения – в начале мы перечислим особенно важные темы, чтобы их нельзя было упустить.

*1. Описание политических эмоций предполагает набор нормативных обязательств.* Все политические концепции (от монархических до фашистских) оставляют в общественной культуре место для эмоций, которые поддерживают стабильность их главных принципов. Но конкретные стратегии зависят от конкретных целей. В этой книге оговаривается общий набор политических принципов, довольно подробно описанных в главе 5, которые аналогичны (хотя и более общие) тем, о которых я писала в других книгах. Они схожи с целями «Нового курса» Рузвельта, политическими концепциями Дж. Ст. Милля и Дж. Ролза, а также многих соци-

ал-демократий. Они в значительной степени совпадают с целями американской политической культуры (даже сегодня). Хотя я не выступаю за конкретно такой набор принципов, я тем не менее объясняю, как они работают. Я спрашиваю, как такие принципы можно сделать устойчивыми с помощью эмоций. Люди, которые придерживаются иных политических норм, все еще могут многое почерпнуть из этого текста, хотя им придется самим представить, как этот текст нужно было бы изменить, чтобы поддерживать нормы, которые они сами одобряют.

2. *В основе данной концепции лежит «политический либерализм».* Как будет показано в пятой главе, нормативный идеал – это набор принципов, которые не «устанавливают» конкретную религиозную или светскую «всеобъемлющую доктрину» (как об этом говорит Ролз). Эти принципы, по крайней мере потенциально, могут стать объектом «пересекающегося консенсуса» среди множества всеобъемлющих доктрин, которых граждане придерживаются до тех пор, пока они готовы уважать друг друга как равноправных<sup>25</sup>. Эта приверженность политическому либерализму заставляет меня отойти от «гражданской религии», предложенной Руссо, и от «религии человечества», предложенной О. Контом и Дж. С. Миллем. Все эти мыслители предлагали концепции гражданских эмоций как замену существующим религиям,

---

<sup>25</sup> Дополнительные пояснения причин, по которым я принимаю эту версию политического либерализма, изложены в: Nussbaum 2011b.

которые, по их мнению, общество должно дискредитировать и маргинализировать.

3. *Эмоции общие и специфические.* Я предлагаю концепцию того, как эмоции – такие, как сострадание, страх, зависть и стыд – работают внутри конкретной нормативной концепции. Того же рода эмоции также будут важны в других типах политической культуры – например, монархических, фашистских или либертарианских режимах. В этом смысле эмоции – это универсальный набор инструментов. (Отвращение может быть исключением; я считаю, что «проецируемое отвращение» не несет полезной функции в либеральном обществе, хотя «первичное отвращение» к отходам и разложению все еще оказывается полезным.) Однако мне кажется, что либеральное общество все же использует своеобразный набор эмоций. Так, и либеральные и нелиберальные общества используют стыд в качестве мотивации, но тип стыда в обоих случаях различается. Либеральное общество просит людей стыдиться чрезмерной жадности и эгоизма, но оно не просит краснеть их за цвет своей кожи или физические недостатки. Можно иначе рассмотреть общие и специфические эмоции: особое сострадание к солдатам, павшим в Гражданской войне, может привести к сострадательному принятию глубочайших принципов нации, а в более широком смысле – содержать их. (Именно поэтому мой проект дополняет, а не замещает проект Ролза.)

4. *Идеальное и действительное.* Мой вопрос заключает-

ся в том, как сделать политические принципы и институты стабильными, и потому мое исследование предполагает, что хорошие институты в принципе либо существуют, либо их можно создать в довольно короткие сроки, но их форма так или иначе требует постоянного улучшения и совершенствования. И все же, поскольку мы имеем дело с реальными обществами и реальными людьми, основное внимание уделяется не уже достигнутой справедливости, а необходимому стремлению к ее идеалу. Исторические примеры имеют дело с реальными, а не с идеальными людьми; и, следовательно, с людьми, которые пытаются реализовать нормативное видение, которое еще не является актуальным во всех отношениях. (Это справедливо даже для Линкольна, который утверждал, что защищает то, что существовало в течение продолжительного времени, однако он наделил свою нацию новыми характеристиками, поэтому ему справедливо приписывают ее переоткрытие.) В этой связи всегда можно спросить – существуют ли неэмоциональные факторы (например, экономические), которые могут помешать возникновению описываемого мною общества? Я убеждена, что общество, о котором говорю я, не только возможно, но и во многих отношениях реально, и что нечто подобное где-то и когда-то существовало. Поэтому, хотя я и считаю, что таких факторов нет, этот вопрос лежит за пределами данного проекта.



# Часть I. История

## ГЛАВА 2. РАВЕНСТВО И ЛЮБОВЬ РУССО, ГЕРДЕР, МОЦАРТ

*Я не представлял, о ком пели те две итальянки. По правде сказать, я и не хотел этого знать. Некоторые вещи лучше оставить непроговоренными. Мне бы хотелось думать, что они пели о чем-то столь прекрасном, что нельзя выразить словами, что заставляет сердца болеть... и на короткий миг каждый мужчина в Шоушенке чувствовал себя свободным.*

*Ред (в исполнении Моргана Фримена), «Побег из Шоушенка», о «Дуэте графини и Сюзанны» из третьего акта «Женитьбы Фигаро»*

*У моей великой вестницы мира лишь одно имя: ее зовут всеобщая справедливость, человечность, деятельный разум... Она призвана к тому, чтобы в соответствии со своим именем и своей природой внушать людям мирные убеждения.*

*Иоганн Готфрид Гердер «Письма для поощрения гуманности»<sup>26</sup>*

---

<sup>26</sup> Курсив М. Нуссбаум. – Прим. пер.

# **I. «ТАК БУДЕМ ЭТИМ ДОВОЛЬНЫ МЫ ВСЕ!»**

Старый режим громким и авторитарным голосом повторяет нараспев: «Нет, нет, нет, нет, нет». Почти в самом конце «Женитьбы Фигаро» Моцарта граф, пока еще уверенный в своем статусе, отвергает призывы других героев оперы к милосердию и состраданию, когда они один за другим преклоняют перед ним колени. Для Альмавивы отмщение за оскорбленную честь имеет первостепенное значение («Нет, это невозможно; сумею я из мести расстроить злые козни, низвергнуть в прах врага!»<sup>27</sup>). Проявить доброту к молящим, когда они смиренно преклоняют колени, – это привилегия благородных, а не общечеловеческая добродетель. У графа есть выбор: он может проявить доброту, а может и не проявить. Если он выберет второй путь, поставив ущемленную честь выше великодушной снисходительности, никто не сможет сказать, что он не прав. Так устроен старый режим, движимый этикой статуса, стыда и королевских привилегий.

Но внезапно графиня, сняв личину Сюзанны, раскрыва-

---

<sup>27</sup> «Già la speranza sola / Delle vendette mie / Quest'anima consola, / E giubilar mi fa» – конец арии графа в третьем акте. Я опираюсь на издание либретто в: Mozart 1979 (Здесь и далее либретто дается в переводе П. Чайковского, если не указано иное. – *Прим. пер.*).

ет уловку, которая заманила ее мужа в ловушку заблуждения и лицемерия. (Граф, хвалясь тем, что он покончил с правом первой ночи, все это время думал о том, как этим правом воспользоваться.) Все присутствующие шепотом восклицают о том, что же будет дальше: «О небо! Что вижу? Не сон ли, не грезы ль? Что значит все это?» Струны, бегущие вверх и вниз с быстрыми модуляциями, выражают огромное волнение и неуверенность. В ретроспективе можно сказать, что это неопределенность одного режима, на место которого приходит другой.

И теперь граф, стоя на коленях перед графиней, голосом, смягченным от смущения, поет фразу – плавную, тихую и почти нежную, – которую мы прежде не слышали от этого человека: «Графиня, простите! Простите – прошу вас!» Наступает долгая пауза<sup>28</sup>.

Затем графиня тихо поет в тишине «Я милее, и я говорю да» («più docile io sono, e dico di sì»; перевод изменен)<sup>29</sup>. Музыкальная фраза плавно поднимается вверх, а за-

---

<sup>28</sup> Продолжительность паузы по-разному интерпретируется разными дирижерами, но и Георг Шолти и Герберт фон Караян выдерживают четырехсекундную паузу, что кажется очень долгим. В партитуре пауза обозначается четвертью с фермой наверху. См.: Mozart 1979, p. 422.

<sup>29</sup> *Docile* трудно перевести: можно сказать «мягче» (*gentler*) или «добрее» (*kinder*). Я же выбрала слово «милее» (*nicer*), чтобы показать, что это повседневное слово без возвышенного морального и философского оттенка. Оно также означает (в известной мере во времена да Понте, а тем более сегодня) сговорчивость и уступчивость, возможно, даже подчинение. Однако нигде в либретто мы не прочитаем, что графиня просто соглашается со своей подчиненной

тем идет вниз, как будто чтобы коснуться коленопреклоненного мужа. И теперь, в приглушенных и торжественных тонах, вся собравшаяся компания повторяет музыкальную фразу за графией на этот раз со словами: «Так будем этим довольны мы все!» («tutti contenti saremo così»). Хоровая версия фразы напоминает торжественную простоту хора (что, вопреки этой католической вселенной, означает внезапное отсутствие иерархии)<sup>30</sup>. Затем играет нерешительная оркестровая интерлюдия.

Внезапно головокружительный восторг обрушивается на них<sup>31</sup>: «После многих треволнений, бурных сцен и приключений общей радостью, весельем должно день закончить нам!» Похоже, что любовь – это ключ не только к личному счастью главных героев, но к счастью всех, всего общества,

---

ролью. В оригинале она говорит: не «Я милее», а «А я еще милее», предполагая, что быть *docile* – это добродетель, которой должны обладать все, а граф ею обладает недостаточно. Я бы понимала ее как умение уступить жизненным сложностям и несовершенствам, быть гибким, а не непреклонным.

<sup>30</sup> См. также: Kerman 1956, p. 87. Связанные с этим замечания об использовании Малером Баха во «Второй симфонии» см. в: Nussbaum 2001, ch. 15; Steinberg 2004; и Steinberg 2007. Майкл П. Штайнберг обратил внимание на множество способов, которыми религиозная напряженность того периода проявляется в музыкальной культуре: так, например, протестанты и иудеи обычно объединяются в отрицании католической культуры изображения, «идолопоклонства» и иерархии. Однако это относится не только к музыке И. С. Баха, поскольку она была вновь открыта уже позднее; это намек на общую культуру протестантского хора.

<sup>31</sup> Здесь тональность меняется с соль мажор на ре мажор, а темп обозначается *allegro assai*.

потому что они поют: «Славить счастье станем все, да, станем все!» («corriam tutti a festeggiar»).

Так или иначе, «Женитьба Фигаро» – ключевой текст в истории либерализма, поскольку в нем изображен переход от старого режима к новому порядку братства и равенства. Но обычно люди, интересующиеся судьбой Фигаро, обращаются к пьесе Бомарше, оставляя без внимания оперу Моцарта и да Понте. Однако опера, в отличие от пьесы, гораздо более философский текст, над которым следует размышлять тем, кто задумывается о будущем либеральной демократии. Именно опера, а не пьеса, достойна сравнения с величайшими философскими размышлениями XVIII века на тему братства, особенно с размышлениями Руссо и Гердера, поскольку в отличие от пьесы в опере (как у Руссо и Гердера) центральное место отводится культивированию эмоций, которые необходимы, чтобы братство стало чем-то большим, чем просто красивым словом. Однако для изучения оперы как философского высказывания в диалоге с Руссо и Гердером недостаточно просто изучить либретто, поскольку ключевые идеи гораздо точнее выражаются в музыке, чем в несомненно остроумном, но иногда поверхностном либретто да Понте.

Считается, что «Женитьба Фигаро» (1786) Моцарта – это своеобразная уступка. Взяв за основу радикальную политическую драму Бомарше 1778 года, осуждающую старый режим и ту иерархию, которую он навязывает, Моцарт и его

либреттист Лоренцо да Понте создали безобидную драму о личной любви, изменив текст: например, в опере пропущен длинный монолог Фигаро в пятом акте, осуждающий феодальную иерархию, но больше говорится о женщинах и их личных желаниях. Пьесу Бомарше, которую обычно считают важной предвестницей Французской революции, долгое время запрещали ставить в театрах; и даже когда в 1784 году ее разрешили поставить во Франции, она, став безумно популярной, все еще оставалась спорной<sup>32</sup>. Моцарт и да Понте, напротив, решили избежать скандала, по крайней мере так принято считать. Относительно прогрессивный Иосиф II запретил ставить пьесу Бомарше в театрах своей империи. Да Понте, однако, убедил императора, что на основе пьесы можно написать приемлемую оперу<sup>33</sup>. В процессе работы над оперой, согласно общепризнанному мнению<sup>34</sup>, да Понте

---

<sup>32</sup> Beaumarchais 1992.

<sup>33</sup> Отличную трактовку исторического контекста оперы, охватывающую широкий круг вопросов, см. в: Carter 1987. Вклад У. Дж. Алланбурк (Allanbrook 1983, р. 13–194) очень ценен и идет в унисон с этой главой, хотя и был обнаружен лишь на этапе финальных правок. Мне лестно, что ее проницательный анализ, начинающийся с совершенно иной исходной точки (она начинает исследование с использования Моцартом танцевальных ритмов того времени), приводит к выводам, многие из которых совпадают с моими.

<sup>34</sup> Имеющаяся в нашем распоряжении знакомая всем история основывается на мемуарах да Понте, из которых нам известно о том, что он говорил, пытаясь убедить Иосифа II. Однако вряд ли это может свидетельствовать об изначальном намерении написать аполитичное либретто; но даже если да Понте действительно не хотел вкладывать в либретто политический смысл, это не значит, что музыка, оживляющая либретто, аполитична.

и Моцарт создали великолепную любовную драму, но в ней не осталось радикальности оригинала.

Я, напротив, утверждаю, что опера столь же политизирована и радикальна, сколь пьеса, и даже больше, поскольку в ней исследуются человеческие чувства, которые являются необходимой основой для публичной культуры свободы, равенства и братства. Эти чувства более точно выражены в музыке Моцарта, нежели в либретто, поэтому в своей аргументации я прибегну к множеству музыкальных подробностей<sup>35</sup>. Моцарт фактически соглашается<sup>36</sup> с Руссо в том, что политическая культура требует создания новой формы человеческих отношений в сфере любви, но он не согласен с Руссо в том, какой конкретно должна быть эта форма. Руссо подчеркивает необходимость гражданской гомогенности и солидарности, патриотичной любви, основанной на мужском представлении о чести и готовности умереть за свою страну; Моцарт, в свою очередь, представляет себе новую гражданскую любовь как нечто более нежное, более отзывчивое, более женственное – то, что «милее», говоря словами графини, – связанное больше с ужасом Руссо перед военными подвигами, чем с его идеями мужества и отваги. Моцарт также избегает идеи гомогенности, предложенной Руссо, подчер-

---

<sup>35</sup> См.: Kerman 1956, p. 90–91, где подчеркивается, что Моцарт переосмыслил свой литературный источник особенно в конце оперы.

<sup>36</sup> Я не вижу причин полагать, что Моцарт читал Руссо, но в 1780-х годах идеи гражданских чувств были популярны.

кивая, что новое братство должно отстаивать место для свободной игры, состоящей из озорства, безумия, смеха и индивидуальности – все это в опере связано с миром женщин. Таким образом, открывается новое видение политических эмоций, о котором вновь заговорят в XIX веке Джоан Стюарт Милль, а в начале XX века – Рабиндранат Тагор<sup>37</sup>.

## II. СТАРЫЙ РЕЖИМ И МУЖСКОЙ ГОЛОС

Принято считать, что Бомарше драматизирует противостояние между старым режимом, основанным на иерархии и субординации (в лице графа), и новой демократической политикой, основанной на равенстве и свободе (в лице Фигаро). Таким образом, ключевым моментом пьесы Бомарше является монолог Фигаро в пятом акте, где он осуждает наследуемые привилегии графа. Моцарт, опустив эту политическую речь, деполитизировал оперу, превратив конфликт между графом и Фигаро в исключительно личное соперничество из-за женщины.

---

<sup>37</sup> Я соглашусь со Штайнбергом (Steinberg 2004) в том, что новая политическая культура нуждается в новой форме субъективности. Однако я полагаю, что пренебрежение гендерной политикой оперы не позволяет Штайнбергу сформировать глубокую или точную концепцию того, что необходимо изменить, чтобы революция стала в принципе возможна. В то же время, полемизируя с Чарльзом О. Нуссбаумом (Nussbaum 2007), я буду утверждать, что цель оперы – поощрять не трансцендентность простого человеческого, а его радостное принятие.



Этот взгляд исходит из негласной предпосылки: нас как политических мыслителей должно интересовать напряжение между графом и Фигаро. И поскольку Моцарт не находит в этом противостоянии центра политического конфликта, в его прочтении видят акцент на бытовых разногласиях, а не на политическом противостоянии. Однако не будем делать поспешных выводов, считая, что Фигаро олицетворяет новый порядок (в то время как граф, очевидно, олицетворяет старый порядок).

Если мы будем непредвзяты, то вскоре заметим, что Фигаро и граф очень похожи – как музыкально, так и содержательно. О чем они поют, когда остаются в одиночестве? Об оскорбленной чести, жажде мести, удовольствии от доминирования. Импульсы, которые движут этими двумя мужчинами, не чужды друг другу, а, напротив, очень схожи. (Более того, обе роли таковы, что один и тот же певец может в принципе исполнить роль и графа, и Фигаро; их музыкальные идиомы настолько похожи, что их легко спутать<sup>38</sup>.) В первом акте звучит ария Фигаро «*Se vuol ballare*» («Если граф хочет танцевать») сразу после того, как он узнает, что граф планирует переспать с Сюзанной. Но если мы посмотрим на текст арии, то не найдем там ни одного упоминания Сюзанны, будто бы ее не существует. Все мысли Фигаро заняты соперничеством с графом; настойчивые отрицания

---

<sup>38</sup> Например, Брин Терфель, хорошо известный своим исполнением партии Фигаро, также записал партию графа.

Фигаро (non sarà, non sarà) предвосхищают решительные отрицания графа в конце оперы (и в арии графа в третьем акте). Что придает Фигаро сил? Мысль о том, чтобы отплатить графу тем же: «пляске я стану графа учить»<sup>39</sup>.

Точно так же, два акта спустя, граф представляет себе Сюзанну, свою будущую собственность, которой обладает Фигаро (*ei posseder dovrà*), а граф считает его «ничтожной вещью» (*un vile oggetto*), простым объектом<sup>40</sup>. Эта мысль мучает его. И не потому, что он испытывает какую-то любовь или как-то особенно желает Сюзанну, а потому, что мысль о том, что его превзошла обычная «вещь», для него невыносима. И так же, как и Фигаро, на этот проигрыш в соревновании он должен сказать нет: «О, нет, я не позволю тебе спокойно наслаждаться этим счастьем. Бесстыдник<sup>41</sup>, ты не был рожден для того, чтобы мучить меня и, возможно, да-

---

<sup>39</sup> Анализ арии Алланбрук (Allanbrook 1983, p. 80) подчеркивает изящество Фигаро и, следовательно, его сходство с графом: он «скрывает свою наглость за благородной *politesse* менуэта».

<sup>40</sup> Графиня понимает, что для графа она тоже всего лишь вещь: позже, когда он обращается к ней как к «Розине», она отвечает: «Теперь уж не та я. Но несчастная *oggetto*, которую ты бросил» (перевод изменен. – *Прим. пер.*). Очень похожее описание этого места с особым вниманием к ритмическим аспектам см. в: Allanbrook 1983.

<sup>41</sup> Я столь неуклюже перевожу *audace* (Нуссбаум переводит как *baze one*. – *Прим. пер.*), поскольку, если бы в переводе мы использовали слово «мужчина» (*man*) или «человек» (*person*), то это означало бы признание графом человечности Фигаро. Однако, как мы видели, граф ему отказывает в этом.

же смеяться над моим несчастьем»<sup>42</sup>. И здесь он обращается не к Сюзанне, а к Фигаро. Его мысли (как и у Фигаро) заняты другим человеком – смеющимся над ним, оскорбляющим его честь, позорящим его. Он (как и Фигаро) намеревается заменить эту мучительную картину, которую он отвергает (как и Фигаро), мечтой об укрощенном враге, пляшущем под его дудку. Он представляет себе Фигаро, вынужденного жениться на Марцелине и навсегда разлучиться с Сюзанной, которой граф сможет наслаждаться: «Нет, это невозможно; сумею я из мести расстроить злые козни, низвергнуть в прах врага!<sup>43</sup>» Ария «*Se vuol ballare*» приближена к тексту Бомарше, однако ария графа является абсолютным нововведением да Понте. В пьесе Бомарше есть лишь речь перед арией, но в ней нет тех чувств унижения и сильной ярости, которые разворачиваются в тексте да Понте.

Как музыкально, так и текстуально ария графа очень близка к арии Фигаро: плохо управляемая ярость вырывается наружу на словах *felice un servo mio*, а затем вновь на словах *ah non lasciarti in pace*; гнев в музыке дополняется насмешливой иронией (нисходящая фраза, сопровождающая

---

<sup>42</sup> Перевод изменен. – Прим. пер. В переводе П. Чайковского: О нет! О нет! О нет, все униженья, все ревности мученья зависти томленье – не хватит, без сомнения, не хватит сил стерпеть! Нет, это невозможно; сумею я из мести расстроить злые козни, низвергнуть в прах врага!

<sup>43</sup> Граф буквально говорит о «злых кознях» во множественном числе, подразумевая под этим, видимо, что он заставит Фигаро жениться на Марцелине, а затем унижит его еще больше, переспав с Сюзанной.

*un vile oggetto*). Либретто показывает нам сходство мужчин, но музыкальное сопровождение идет гораздо дальше, подчеркивая их ритмическое и содержательное родство: оба выражают чувства, варьирующиеся от ехидного презрения до неистовой ярости<sup>44</sup>. Каких эмоций нет? Любви, удивления, восторга, да даже печали и тоски.

Согласно общепринятому политическому прочтению пьесы Бомарше, к пятому акту Фигаро становится апостолом нового типа гражданственности, свободной от иерархии. Фигаро Моцарта не проходит такой путь. Как верно отмечает Майкл Штайнберг, на протяжении всей оперы (или, по крайней мере, до конца четвертого акта) Фигаро пляшет под музыку графа: «Он не нашел собственной музыкальной идиомы; его политический и эмоциональный словарь представляет собой столь же неудачное миметическое повторение за графом»<sup>45</sup>. Так происходит в «Non più andrai» в конце первого акта (где он воспроизводит «власть, с которой [граф] только что отправил Керубино служить в один из своих полков, составляя свои фразы из соответствующего военного

---

<sup>44</sup> Для общей теории эмоционального выражения в музыке, на которую я здесь опираюсь, см.: Nussbaum 2001, ch. 5. Основные положения этой работы кратко изложены в «Приложении» в конце этой книги. Там же более подробно описана способность музыки выходить за пределы текста и более точно передавать эмоциональный посыл неопределенного текста на примере «Песен об умерших детях» (Kindertotenlieder) Г. Малера.

<sup>45</sup> Steinberg 2004, p. 43.

марша»<sup>46</sup>); и даже в начале четвертого акта, когда в попытке уличить Сюзанну в неверности он снова поет об ущемленной чести, советуя мужчинам «открыть глаза» на то, как женщины в действительности их унижают. И вновь он обращается к мужчинам, а не к женщинам, и уж тем более не к конкретной женщине.

Конечно, возможно, что Моцарт не смог понять противостояния между Фигаро и графом, изображенного Бомарше. Но не будем спешить с выводами. Может быть, наоборот – Моцарт увидел то, чего не смог увидеть Бомарше; а именно что старый режим формировал мужчин таким образом, чтобы заставить их сосредотачиваться исключительно на ранге, статусе и стыде, и что таким образом воспитывались мужчины как из высших, так и из низших слоев общества. Один не хочет терять то, чем хочет наслаждаться другой. Ни для того ни для другого, учитывая их одержимость, не открывается в мире никакого пространства для взаимности или даже любви.

Подозрение, что Моцарт намеренно подвергает критическому анализу роль мужского статуса, подтверждается, когда мы видим, *что* Моцарт вкладывает в уста двух мужчин, не играющих большой роли в сюжете. Возможно, кто-то возразит, что не следует настроения Фигаро и графа воспринимать как выражение серьезной политической мысли: в конце концов, сюжет требует от них столкновения. Мы видели,

---

<sup>46</sup> Ibid.

что да Понте проводит параллель, которая не столь очевидна в оригинальном тексте, и что Моцарт идет дальше, придавая двум персонажам схожий выразительный музыкальный диапазон. Тем не менее кто-то все еще может утверждать, что Моцарт и да Понте просто развивают сюжетную идею Бомарше. Этого, однако, нельзя сказать в отношении Бартоло и Базилио, чьи роли в сюжетной линии пьесы минимальны. Каждый из них поет арии – Бартоло в первом акте, Базилио в четвертом акте (хотя их арии, как правило, вырезают), – которые представляют собой важное дополнение к теме нравственности мужчин. Ни одна из этих арий не основывается на тексте пьесы Бомарше.

Бартоло эмоционально близок, прежде всего, к Фигаро и графу. И хотя его выразительный бас отличается от них, Бартоло поет все с той же эмоциональной палитрой: похожие вспышки ярости, смягченные насмешкой, уже знакомой нам по «*Se vuol ballare*» Фигаро. Судя по тексту, его роль состоит в том, чтобы в обобщенном виде представить Фигаро и графа: «Мечь – отрада, мечь – наслажденье, праздник сладостный для сердца! Ведь забыть про оскорбление – это низость, позор и стыд!»<sup>47</sup> Так, почти вся жизнь – это борьба за статус между мужчинами во избежание позора, и разумнее всего играть в эту игру до конца. Такая установка является не только причиной возмущения и унижения, кото-

---

<sup>47</sup> «La vendetta, oh la vendetta è un piacer serbato ai saggi. L'obliar l'onte, gli oltraggi, è bassezza, è ognor viltà».

рые затмевают любовь и тоску (Бартоло, как Фигаро и граф, вообще не думает о Розине, которую он потерял из-за интриг Фигаро), но также исключают идею какого-либо милосердия или примирения. Именно такое мировоззрение приводит к последовательным «нет» графа в конце оперы.

Бартоло демонстрирует нам еще кое-что, относящееся к гражданственности, поскольку он умеет пользоваться разумом и законом. Он считает, что закон – это инструмент мужской мести; и тот, кто знает закон, будет на шаг впереди того, кто его не знает, потому что он сможет найти слабости и лазейки, которые позволят ему победить своего врага. В этот момент ария становится быстрой, радостной, игривой скороговоркой о законном превосходстве одного над другим: «Если мне надобно, – все предписания, узаконения, постановления и полицейские предупреждения, – все на свой лад могу повернуть! Да, вся Севилья знает, кто Бартоло! Мошенник Фигаро, ты трепещи, да, трепещи!»<sup>48</sup> (И вновь здесь музыка лучше текста отражает лукавую радость юридической хитрости, поставленной на службу унижению.) Ария заканчивается так же воинственно, как и начиналась (хотя и с небольшой усмешкой на словах *il birbo Figaro*). Бартоло объявляет, что он будет известен всем: «Да, вся Севилья знает, кто Бартоло!» – показывая нам, что вся его практическая субъектив-

---

<sup>48</sup> «Se tutto il codice dovessi volgere, se tutto l'indice dovessi leggere, Con unequivoco, con un sinonimo, qualche garbuglio si troverà. Tutta Siviglia conosce Bartolo: il birbo Figaro vinto sarà».

ность задействована в проекте мести. Его охватывает безоговорочная радость от одной этой мысли – несмотря на то что месть, о которой идет речь, никогда не вернет ему Розину. Он совсем не думает о ней.

В начале четвертого акта еще один второстепенный персонаж высказывает свое мнение, которое одновременно переворачивает и в конечном счете укрепляет мораль Бартоло. Базилио, учитель музыки, в сравнении с Бартоло менее могущественный персонаж, но именно он в предыдущей пьесе «Севильский цирюльник» с энтузиазмом рассуждал о сокрушительном унижении, которое могут сплетни и клевета предложить тому, кто хочет победить врага. Да Понте изображает его злобным и слабым человеком, у которого не хватает возможностей, чтобы на равных конкурировать с дворянами, и ума, чтобы на равных конкурировать с Фигаро. В арии в четвертом акте Базилио дает советы мужчинам, находящимся в таком же положении<sup>49</sup>. Он начинает свой рассказ с того, что всегда рискованно соревноваться с *grandi*: они почти всегда выигрывают. Так что же делать? Наставление он находит в истории из своей юности. Раньше он был импульсивным и не прислушивался к голосу разума; но однажды госпожа Благоразумие появилась перед ним и вручила ему шкуру осла. Он совершенно не понимал, зачем она

---

<sup>49</sup> Эту арию очень часто вырезают, поэтому ее нет в дуврском издании либретто. Здесь я пользуюсь текстом либретто, который прилагался к записи оперы 1983 года под руководством Георга Шолти.



ему, но вскоре после этого началась гроза, и он укрылся под этой шкурой. Когда буря утихла, он поднял глаза и увидел перед собой ужасного зверя, почти касавшегося его своей пастью. Он никогда не смог бы спасти себя от ужасной смерти. Но отвратительный запах ослиной шкуры отпугнул зверя. «Тогда-то понял я, что ряд несчастий, бедствий, опасностей, страданий, позора шкурой ослиной можно отвратить, поверь мне, – можно отвратить, да, отвратить»<sup>50</sup>.

Эта ария предлагает совет, диаметрально противоположный совету Бартоло, который говорит нам использовать разум и закон, чтобы отомстить человеку, унизившему вас. Однако очевидно, что разница здесь невелика. И Бартоло, и Базилио видят мир одинаково – как игру с нулевой суммой за честь и статус. Единственная разница в том, что Базилио знает, что среди игроков обязательно окажутся проигравшие, которым он хочет дать совет, как смягчить поражение. И раз уж в глазах других вы так или иначе выглядите дурно пахнущим и падшим существом, то следует использовать эти свои характеристики, чтобы защитить себя от еще большего негодования. Ария Базилио, спетая насмешливым, пронзительным тенором, как и ария Бартоло, дополняет партии Фигаро и графа: Базилио разделяет их взгляд на мир. Если женщины и появляются в арии Базилио, то лишь когда он признается, что в юности его одолевали «огонь» и «сума-

---

<sup>50</sup> «Cosi conoscere me fe'la sorte ch'onte, pericoli, vergogna e morte col cuoio d'asino fuggir si può».

существование»; справиться с ними ему помогли советы госпожи Благоразумие. Старый режим не приемлет людей из низшего класса, позволяющих разыгаться своему огню.

### **III. ЖЕНЩИНЫ: БРАТСТВО, РАВЕНСТВО, СВОБОДА**

Женщины в опере обитают в особом музыкальном и текстовом мире, который с самого начала изображается как нечто совершенно отличное от мира мужчин. Во-первых, в мире женщин есть место дружбе. Сюзанна и графиня могли бы видеть друг в друге соперниц, ведь, в конце концов, граф пытается соблазнить Сюзанну. Однако эта мысль не приходит им в голову. Они понимают, что их объединяют одни и те же цели и что добиться они хотят одного и того же: чтобы их мужчины, Фигаро и граф, стали внимательными и верными мужьями, которых волнует любовь и радость, а не месть и ревность. (Как и Фигаро, граф одержим ревностью, хотя на первый взгляд кажется, что он не любит свою жену.) Сюзанна и графиня, как Фигаро и граф, имеют столь схожую музыкальную идиому, что даже их мужчины, которые якобы их любят, могут принять одну за другую (любопытно, что Фигаро, по крайней мере, узнает Сюзанну по голосу, «милостивому, знакомому»).

Но в отличие от мужчин женщины пользуются этим сходством не для вражды, но для сотрудничества, в частности —

для сложного маскарада, который в конце концов обнажает лицемерие графа. Когда мы обращаем внимание на их сотрудничество, то замечаем, что ни о какой командной работе среди мужчин не идет и речи. Более того, партнерство женщин, несмотря на их разные общественные классы, представляется совершенно не иерархичным, поскольку они приносят пользу друг другу с искренним взаимным дружелюбием. (Например, Сюзанна удивляется тому, что именно она (видимо, не столь хорошо образованная) должна написать письмо графу с предложением встретиться: «Писать мне? Но, сеньора...» Графиня и слышать не желает уступчивых возражений Сюзанны: «Что же ты медлишь? За все сама я отвечаю».) Мы также можем наблюдать эту искреннюю взаимность в природе их шуток, в которых нет насмешливых оскорблений, ехидной злости, но лишь взаимная солидарность и одинаковая любовь к искусной интриге.

Опять же, все это есть в либретто, но музыка еще лучше раскрывает идею взаимности и равенства<sup>51</sup>. Пока Сюзанна пишет письмо под диктовку графини, женщины черпают вдохновение в музыкальных фразах друг друга и обмениваются идеями, причем одна уступает другой возможность

---

<sup>51</sup> Алланбрук (Allanbrooke 1983, p. 145–148) подчеркивает, что музыкальное переплетение двух вокальных линий создало «атмосферу единодушия и близости». Allanbrooke 1983, p. 147. Музыка написана в жанре пастораль, а «текст и музыка изображают бесклассовый, неподвластный времени простор, где две женщины, обыкновенно разделенные обстоятельствами, могут встретиться и спокойно прогуляться вместе». Ibid, p. 145.

ответить, делая это с особенным пониманием тона, ритма и даже тембра другой. Они начинают обмениваться фразами, как будто в разговоре. Но по ходу дуэта их взаимность становится все более близкой и сложной, они обвивают друг друга и в конечном счете достигают связанной гармонии. Их музыкальное партнерство выражает своего рода дружеское созвучие, которое, можно сказать, является образом взаимного уважения, но также взаимной привязанности, которая куда глубже уважения. В их общении нет пренебрежения высказываниями друг друга, но тем не менее каждая привносит что-то свое, что, в свою очередь, признается и поддерживается другой<sup>52</sup>.

Этот дуэт стал известным в американской поп-культуре благодаря тому, что в фильме «Побег из Шоушенка» заключенный (ставший тюремным библиотекарем, которого играет Тим Роббинс) находит способ включить этот отрывок из оперы для всех заключенных по системе громкой связи и, заперев дверь от начальства, позволяет этому дуэту доиграть до конца. Очевидно, что заключенные Шоушенка не являются поклонниками классической музыки, но в этот раз они слышат в ней что-то такое и замирают на месте, очарованные

---

<sup>52</sup> Нечто похожее можно услышать в заключительной части «Второй симфонии» Малера, где голоса контральто и сопрано переплетаются друг с другом (см. в: Nussbaum 2001, ch. 1). Теперь я убеждена, что Малер – будучи оперным дирижером на протяжении всей своей жизни – возможно, вдохновлялся «Фигаро» в музыкальном изображении взаимности. И в то же время, как он ясно дает понять, эта взаимность является образом свободы.

надеждой на счастье. Как вспоминает Ред (Морган Фриман):

Я не представлял, о ком пели те две итальянки. По правде сказать, я и не хотел этого знать. Некоторые вещи лучше оставить непроговоренными. Мне бы хотелось думать, что они пели о чем-то столь прекрасном, что нельзя выразить словами, что заставляет сердца болеть... и на короткий миг каждый мужчина в Шоушенке чувствовал себя свободным.

Что слышали заключенные в этом дуэте? Свободу. Но как и почему? Во-первых, они слышали, что в равных по силе голосах нет звучания иерархии, но есть партнерство, основанное на отзывчивости, а не на диктаторской власти. В контексте Шоушенка это уже свобода. Но по мере того, как эти голоса раздаются над убогим тюремным двором, я думаю, в них можно услышать нечто большее: идею своего рода внутренней свободы, свободы духа, которая заключается в том, чтобы не думать об иерархии, не стремиться избежать контроля со стороны других и не стремиться контролировать их. Предположим, что вместо этой партии Тим Роббинс включил бы «Vedrò mentr'io sospiro» графа или «La vendetta» Бартоло. Что ж, эти два могущественных человека по-своему выражают идею свободы: свободы как силы господства, избавляющей от стыда подчинения. Но мы знаем, что мужчин из Шоушенка не тронул бы такой образ свободы после всего того, что они переживают каждый день. Свобода, на которую намекает дуэт Сюзанны и графифи-

ни, – это не обещание поставить иерархию с ног на голову и получить возможность в свою очередь унижить своего обидчика. Это свобода, которая выводит нас за пределы того тревожного и неясного представления о том, в чем может заключаться свобода для людей<sup>53</sup>. Это свобода как счастье иметь равного человека рядом с собой, свобода как безразличие к иерархии. Эта свобода, которая уносит мысли далеко за пределы Шоушенка и американского общества, отражением которого это учреждение и является.

Иными словами, эта музыка изобрела демократическую взаимность. Несмотря на недостатки фильма – который во многом сентиментален, – этот момент содержит в себе правильное прочтение политического видения Моцарта и политики равенства в более общем смысле. Идея состоит в том, что вы не получите правильной свободы без создания определенного типа братства и определенного типа равенства. Борьба за свободу без братства, как это делает Фигаро из пьесы Бомарше, – это просто переворачивание иерархии с ног на голову, а не замена ее чем-то существенно иным. Для того чтобы появился новый режим, чтобы появилось что-то похожее на политику взаимного уважения, необходимо начать петь, как две эти женщины, что означает для муж-

---

<sup>53</sup> Алланбрук (Allnabrook 1943, p. 148) видит в музыке дуэта «силу любви, которая смиряет высокомерных и возвышает смиренных». Однако она рассматривает этот вклад дуэта как исключительно личный, не признавая его политической стороны.

чины стать принципиально иным человеком<sup>54</sup>.

То есть мужской мир «Фигаро» – это такая же тюрьма, в которой каждый мужчина проживает свою жизнь, беспокоясь о своем статусе; заключенные же в дуэте Сюзанны и графини слышали надежду на мир без этого напряжения, в котором каждый действительно был бы свободен в погоне за счастьем<sup>55</sup>. Новый режим, который никогда не был реализован ни в одной стране мира<sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> В каких операх (если такие вообще существуют) мужчины поют в единой переплетающейся гармонии, игриво заимствуя реплики друг друга? На ум приходит дуэт из оперы «Ловцы жемчуга» Жоржа Бизе, но он не столь сложен: мужчины просто довольно гармонично поют вместе. Сюда же относится и замечательный дуэт («Dio, che nell'alma infondere») Карлоса и Родриго из оперы «Дон Карлос» Джузеппе Верди. В нем слышится тесная гармония, можно даже сказать, солидарность, но нет чуткого ответа, реакции на отдельные действия друг друга. Получается, что иногда в опере мужчины способны достичь солидарности и единодушия, но – по-видимому – не отзывчивости и сонастроенности.

<sup>55</sup> Алланбрук (Allanbrooke 1983, p. 100, 170) подчеркивает, что только женский мир может раскрыть универсальную человечность и встать на ее защиту. Мужской мир слишком разграничен иерархией, чтобы человеческое достоинство и равенство были заметны сами по себе.

<sup>56</sup> Очевидно, что этот новый мир предполагает трансформацию и со стороны женщин в реальном мире. Хотя мир мужчин имеет свои уникальные патологии, было бы абсурдно утверждать, что реальный мир женщин чужд ревности и соперничества. (Мы не должны забывать, как Сюзанна нападала на Марцелину, и наоборот, в дуэте первого акта, хотя это соперничество вскоре гармонично разрешится.) В этом смысле мы должны рассматривать моцартовских мужчин и женщин как символические образы, которым кто-то уже соответствует, а кто-то может стать ими. И ария Марцелины в четвертом акте («Il capro e la capretta») – подобно ариям Бартоло и Базиля, ее часто вырезают из постановок оперы – намекает нам на то, что новый мир также потребует изменения положения женщин

## IV. ПРОСВЕЩЕНИЕ МУЖЧИНЫ

Третий раздел был посвящен «женщинам», но во втором разделе речь шла о «мужском голосе», и именно мужской голос – не сами мужчины – в опере ассоциируется с бесконечной и изнурительной борьбой с «низостью» стыда. Однако есть в опере мужчина, который поет не мужским голосом: подросток Керубино в исполнении женского меццо-сопрано. Это уже кажется важным; и, как выяснится вскоре, именно образование Керубино является центральным моментом для изображения в опере нового эгалитарного гражданства.

Обычно к Керубино относятся довольно поверхностно, он комический персонаж на протяжении всей оперы (по крайней мере, так к нему относится Бомарше). Его подростковая озабоченность женщинами и сексом действительно является значительной частью сюжета, поскольку он постоянно появляется в местах, где его быть не должно, к ужасу окружающих его ревнивых мужчин. Давайте, однако, ближе посмотрим на то, что он говорит и что делает.

Очевидно, что по некоторым ключевым моментам Керубино довольно маскулинный молодой человек. Он высокий (Сюзанне приходится попросить его опуститься на колени,

---

в реальной жизни. Мужчины и женщины, по ее словам, воюют друг с другом способом, который не известен больше никому в природе, потому что «с нами, бедными женщинами» жестоко обращаются и подвергают всевозможным подопрежениям.



чтобы она смогла надеть на него его чепчик), красивый (граф и Фигаро завидуют ему), проявляющий сексуальную активность (со своей молодой девушкой Барбариной); очень вероятно, что по сюжету оперы лишь Керубино действительно занимается с кем-то сексом<sup>57</sup>. С другой стороны, женский голос, исполняющий его роль, заставляет нас обратить внимание на то, как этот голос и чувства, которые он выражает, отличаются от мужских голосов в опере. Так о чем же говорит Керубино?

Он говорит о любви. Он единственный мужчина в опере, у которого есть хоть малейший интерес к этой эмоции. Конечно, захватывающая дух ария «Non so più» выражает беспорядочность и путаницу подростковой влюбленности: «Каждая женщина заставляет меня краснеть, каждая женщина заставляет мое сердце биться чаще». Но даже когда он заявляет о своей сексуальной одержимости, он говорит о любви: «Все о любви мечтаю... Тайны мои вверяю ручьям, долинам, лесам, ложбинам, деревьям и рекам, а ветру поручаю те чувства, что скрываю, вдаль унести с собой. Всегда, – и днем, и ночью, – шепчу слова любви, вечно слова любви!»<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Графиня красноречиво говорит о пренебрежении и равнодушии своего мужа. Много разговоров ведется о девственности Сюзанны ко времени вступления в брак, и поэтому кажется правдоподобным полагать, что они с Фигаро еще не возлежали, о чем так мечтает Фигаро в начале оперы.

<sup>58</sup> Здесь да Понте внес интересные правки в пьесу Бомарше. У Бомарше отрывок звучит так: «Потребность сказать кому-нибудь: „я вас люблю“ сделалась у меня такой властной, что я произношу эти слова один на один с самим собой,

Здесь он показывает, насколько та романтическая и поэтичная любовь, к которой он стремится, совершенно не похожа на образы всех остальных мужчин в опере, которые рассматривают секс как средство утверждения господства над самой главной собственностью в мужском мире. Его музыкальная идиома – взволнованная и в то же время нежная – совершенно не похожа на напряженный тон взрослых мужчин<sup>59</sup>. Именно музыка, а не текст, вдохновленный Бомарше, заставляет нас увидеть, что чувственность Керубино – поэтичная и романтическая, а не просто напористая<sup>60</sup>.

Когда мы добираемся до покоев графини, отличие Керубино от остальных мужчин становится еще более очевидным. Глубоко влюбленный в графиню, он решает сделать ей подарок. Что же это за подарок? Естественно, ему приходит в голову написать стихотворение, сочинить к нему музыку и самому спеть его графине. Так, аккомпанируя себе на гита-

---

когда бегаю в парке, обращаюсь с ними к твоей госпоже, к тебе, к деревьям, к облакам, к ветру, и эти мои тщетные восклицания ветер вместе с облаками уносит вдаль» (пер. Н. М. Любимова). Это комично-сбивчивое высказывание (он едва ли может отличить одну женщину от другой или отличить женщину от дерева) да Понте превращает в нечто гораздо более деликатное, что еще лучше передается музыкой. Алланбрук, говоря об арии, отмечает, что Керубино воспекает сельский пейзаж, отсылающий нас к теме пасторали, который в ее анализе олицетворяет равенство и отсутствие фиксированных рангов (Allanbrooke 1983, p. 84–88).

<sup>59</sup> Алланбрук (Allanbrook 1983, p. 96) видит Керубино в качестве Эроса-Купидона.

<sup>60</sup> См.: Allanbrook 1983, p. 97.

ре, Керубино становится единственным главным героем оперы, который поет соло, то есть чье сольное пение в сюжете оперы изображает само пение<sup>61</sup>. Выросший в атмосфере чувственности и музыки, он, естественно, облекает свои чувства в музыкальную форму<sup>62</sup>.

Эта страсть (выраженная в прекрасной арии «*Voi che sapete*») примечательна своей абсолютной непохожестью на арии остальных мужчин оперы<sup>63</sup>. Керубино просто повествует о своем чувстве любви, о прекрасном женском объекте этой любви. Ему нечего сказать о других мужчинах, и кажется, что ему совершенно чужды вопросы чести, стыда и соперничества. Более того, он жаждет научиться чему-нибудь у женщин: «Сердце волнует жаркая кровь... Кто объяснит мне: это ль любовь?..» Все остальные мужчины хотят скорее преподать урок, а не учиться; то, чему они хотят на-

---

<sup>61</sup> Я говорю «главным героем», потому что, по-видимому, разные хоры, приравненные графа за его мудрость и добродетель – «*Giovani liete*», «*Ricevete, o padroncina*» и «*Amanti costanti*», – следует представлять как реальное пение внутри сюжета: Фигаро в какой-то момент говорит «Давно ожидают уж нас музыканты». Я говорю «соло», потому что мы уже обсуждали дуэт Сюзанны и графини «*Canzonetta sull'aria*».

<sup>62</sup> У Бомарше Керубино просто перекладывает свои слова на традиционный народный мотив. Сами слова выражают любовь к графине, хотя в сравнении с текстом да Понте они представляют гораздо меньший интерес. Мелодия же совершенно банальная – на задорный и несколько агрессивный мотив «Мальбрук в поход собрался».

<sup>63</sup> См. музыкальный и текстовый разбор у Алланбрук (Allanbrook 1983, p. 104–111). Вероятно, она видит в тексте аллюзию на канцону «*Donne ch'avete intelletto d'amore*» Данте, что очень правдоподобно.

учить, – это урок соревновательного мастерства, и они хотят научить этому других мужчин. (Фигаро воображает себя учителем танцев, который научит графа плясать под свою дудку; Бартоло стремится показать «всей Севилье», что он сможет одержать победу над Фигаро; граф же жаждет показать Фигаро, что его «дело» не «выиграно», как считает Фигаро, а проиграно.) Более того, Керубино в отличие от всех остальных мужчин крайне уязвим, и он не пытается скрыть свою уязвимость, которая проявляется скорее эмоционально, а не телесно: «То жар опасный душу томит, то хлад ужасный кровь леденит». Он описывает страстное желание, которое не дает ему покоя. И что особенно примечательно, он помещает объект своего желания вне своего эго. «Я ищу благо, что за пределами меня самого» (*ricerco un bene fuori di me*). Услышав эти слова, мы понимаем, что ни один другой мужчина в опере не ищет блага вне себя самого: все озабочены тем, чтобы одержать победу над соперниками или защитить свое эго от стыда. Любовь Керубино вдохновляется восхищением абсолютной красотой своего объекта; восхищение движет его любопытством, отчего оно становится подлинным, а не механическим.

Музыка этой арии рассказала бы нам все это и без слов, более того, она действительно помимо слов передает деликатность, уязвимость и искреннюю доброту молодого человека. Вряд ли случайно, что Моцарт своей музыкой заставляет людей, которые не понимают, о чем поет Керубино, по-

чувствовать его эмоциональную целостность через музыку (так же как он это делает в дуэте Сюзанны и графини)<sup>64</sup>. Именно здесь музыка Моцарта идет намного дальше текста да Понте.

Как же Керубино стал таким – дающим надежду на подлинную взаимность в страсти? Его вырастили женщины, и он оставался чужаком в мире мужчин. Мы уже видели, что перспективы военной службы абсолютно пугают и ужасают его. В сцене в конце первого акта Фигаро рассказывает ему, чего ожидать от солдатской службы («Non più andrai»). Фигаро смеется над тем, что Керубино вырос в мире женщин, в мире чувственности, музыки, нежности и деликатности; теперь же он внезапно должен отправиться в мир пьяных мужчин (они клянутся Бахусом) с негнушимися шеями (*collo dritto*), суровыми лицами (*muso franco*), длинными усами (*gran mustacchi*), у которых много чести (*molto onor*). Во втором акте мы видим, что молодому человеку придется многое позабыть, чтобы войти в этот мужской мир: в частности, прекрасную, чувственную музыку. «Какой прекрасный голос», – говорит графиня, вновь обращая внимание на тот факт, что пение изображает собой настоящее пение, когда Керубино заканчивает свою арию. Однако Фигаро уже поведал Керубино, что мир мужской чести ничего не знает

---

<sup>64</sup> В самом деле, музыка по форме сильно отличается от текста. Текст написан в строфической форме, и каждая строфа похожа на предыдущую, что больше смахивает на простую народную песенку. Именно Моцарту удастся придать ей более сложное выражение тоски, страха и восторга.

о прекрасной музыке. В нем «вместо песенок – тромбоны, барабаны, бомбардоны разревутся на все тоны, разнесутся далеко!»<sup>65</sup> Сама ария с ее скучным военным ритмом, если мы вновь обратимся к ней, печально контрастирует с изяществом и элегантностью композиции Керубино.

Красивым пением Керубино показывает себя как претендента на братство, равенство и женский тип свободы. Но до того, как подтвердится, что он заслуживает любви, с ним должно произойти кое-что еще: он должен надеть женскую одежду. По сюжету он должен замаскироваться, но Моцарт связывает этот момент с более глубокими чувствами сердца.

Может показаться, что нежная ария Сюзанны «Коленя преклоните вы!» («*Venite, inginocchiatevi*») – это поворотный момент в опере: что-то серьезное происходит, когда Сюзанна сначала завершает женский образ Керубино, затем смотрит на него и припевает: «Любимец женщин будет он, – и есть за что любить!» (*se l'amano le femmine, han certo il lor perchè*)<sup>66</sup>. Музыка арии, пожалуй, самая чувственная и чуткая во всей опере: так, Сюзанна просит его повернуться вокруг себя, поправляет его воротник, его рукава, показывает ему женскую походку, а затем замечает, как его облик дополняют озорные мальчишечьи глаза, и его грациозную осанку:

---

<sup>65</sup> «...al concerto di tromboni, di bombarde, di cannoni, che le palle in tutti i tuoni all'orecchino fan fischiar».

<sup>66</sup> Алланбрук (Allanbrook 1983, p. 115) предполагает, что цель арии – показать способ борьбы с «силами Эроса», а именно посредством остроумия, игры, взаимности и подлинной уязвимости.

che furba guardatura, che vizzo, che figura! Моцарт лукаво полагает, делая эту арию столь захватывающей и в то же время столь игривой, что в этот трепетный момент нежности посеяно зерно свержения старого режима.

Начнем с того, что ария касается коленопреклонения. В этой опере персонажи не один раз становятся на колени, и в любом другом месте (до самых последних сцен) этот жест является символом феодальной иерархии: высокий статус – с одной стороны, повиновение – с другой. В демократическом мире женщин коленопреклонение – это просто коленопреклонение. Ты встаешь на колени перед своей портнихой, чтобы она смогла поправить твою шляпку. В коленопреклонении нет никакого символизма – это просто полезное действие. Иерархия за пределами этого мира неуместна, до нее никому нет дела. Сама музыка выражает эту мысль: вместо грохочущей поступи, олицетворяющей борьбу за честь, мы слышим трель скрипок, игривые прыжки, похожие на приглушенный смех, которые не только не выдают никакой иерархии, но в целом противятся этой идее<sup>67</sup>. Постепенно собирается женский костюм, паж учится женской походке – все это длится до тех пор, пока Сюзанна с удивлением и изумлением не замечает того результата, которого она добилась. «Смотрите [*mirate*] на плутиш-

---

<sup>67</sup> Возможно, в тексте можно проследить аллюзию на рождественскую песнь «Придите, верные» (*Venite Adoremus*), которая часто была прелюдией к коленопреклонению. Здесь Сюзанна говорит: «Колена преклоните вы!» – но она ищет не поклонения трансцендентному, а веселья и игры.

ку, на милого мальчишку: как бегают глазенки [*che furba guardatura*], как он сложил ручонки! Любимец женщин будет он, – и есть за что любить!» Похоже, Керубино привлекателен именно потому, что, будучи мужчиной, который очаровывается женщинами, он не стремится получить над ними контроль или использовать их как пешек в игре с другими мужчинами. Когда он присоединяется к женщинам в их любви к шуткам и сплетням, больше нет места господству – вместо него шарм и изящество, а вместо интриг, скрывающих стыд, или жажды мести за оскорбление – «озорные взгляды»<sup>68</sup>.

До известной степени все это есть в либретто. Однако, читая либретто, мы можем представить музыкальное сопровождение текста, которое указывало бы на иронию, скептицизм или обиду (эмоцию, которую Сюзанна могла бы переживать). Вместо этого музыка оперы выражает и нежную чувственность и, с игривыми движениями струн, смех, предполагая, что эти две вещи хорошо сочетаются друг с дру-

---

<sup>68</sup> Здесь да Понте внес серьезные изменения в оригинальный текст Бомарше. Сценическая ремарка у Бомарше указывает на то, что Керубино становится на колени, но Сюзанна не просит этого делать, поэтому инверсия феодального коленопреклонения не подчеркивается. Гораздо важнее то, что, когда Керубино облачается в женский наряд, Сюзанна говорит, что как женщина она ему завидует. Это не только привносит в мир женщин элементы соперничества и ревности (хотя Моцарт и да Понте рисуют его миром взаимности), помимо этого, текст пьесы в отличие от либретто не дает понять, что мужчина более привлекателен как мужчина, потому что его поведение мы до сих пор привыкли ассоциировать с миром женщин.



гом и являются ключевыми частями женского мира. Теперь нам необходимо вспомнить особенность увертюры, значение которой мы, возможно, упустили раньше: там присутствует тот же приглушенный смех скрипок, предполагающий, что подрывная игра – это главная тема оперы в целом.

Такое прочтение арии вскоре подтвердится дуэтом «Aprite, presto, aprite», в котором Сюзанна вместе с Керубино размышляют о том, как вытащить его из компрометирующего укрытия. Эти двое поют чрезвычайно быстро – приглушенными, заговорщическими голосами, которые демонстрируют редкую степень гармонии, – предвосхищая более яркий дуэт Сюзанны и графини в третьем акте. Керубино показывает, что он теперь, по сути, стал женщиной: соучастником, голосом братства и равенства и, следовательно (как будто мы уже этого не знали!), человеком, внутренне свободным от уз статуса.

Когда мы смотрим на Керубино, мы вновь понимаем, насколько фальшив кажущийся радикализм Фигаро. И дело не только в том, что Фигаро унаследовал от старого режима собственническое отношение к женщинам; это что-то более глобальное. Фигаро просто-напросто видит мир так, как видит его граф: для него это поиск почестей и недопущение стыда. Он не понимает, что такое взаимность, и откровенно не понимает юмора. (Для него шутка – это подлое и жестокое унижение<sup>69</sup>.) Если граждане нового мира будут такими же, то

---

<sup>69</sup> В потрясающем анализе использования уменьшительно-ласкательных форм

равенство и братство неизбежно ставятся под вопрос. На месте старых иерархий будут построены новые, как бастионы, защищающие мужское эго. Однако будет ли место в таком мире гражданам, которые просто любят смеяться и петь?

Линн Хант в своих интереснейших исследованиях, посвященных порнографии XVIII века, утверждает, что идея порнографии о взаимозаменяемости тел тесно связана с революционным призывом к демократическому равенству<sup>70</sup>. Теоретик права Лиор Баршак утверждает, что новая субъективность, созданная операми Моцарта, – это просто гедонистическая идея сексуальной свободы<sup>71</sup>. Нет сомнений в том, что такие идеи были значимы для XVIII века, поскольку люди

---

в либретто (присланном мне в личном сообщении) исследователь Марко Сегала находит определенные закономерности в использовании различных типов уменьшительных форм. Уменьшительная форма, оканчивающаяся на -etto/a, обычно означает нежность и игривость и почти никогда сарказм или иронию; уменьшительные формы, оканчивающиеся на -ino/a, часто имеют ироническое или саркастическое значение. Уменьшительную форму (оканчивающуюся обычно на -etto/a), означающую симпатию или игру, всегда произносит женский персонаж, за исключением Керубино, который научился говорить на женском языке. Мужчины в опере в основном используют уменьшительные формы (оканчивающиеся на -ino/a), чтобы выразить насмешку или сарказм.

<sup>70</sup> Хант (Hunt 1993, p. 44.) в своем раннем исследовании порнографии XVIII века (и, в частности, в исследовании анонимного романа «Тереза-философ» (фр. *Thérèse Philosophe*, Роберт Дарнтон (Darnton 1997)), приходит к несколько иному выводу: новая идея заключается не столько во взаимозаменяемости тел, сколько в концепции женского контроля и автономии. Так, отношения, которыми мы дорожим, являются личными и продолжительными, но включают в себя контрацепцию.

<sup>71</sup> Barshack 2008, p. 47–67.

(то есть мужчины) пытались осмыслить новый мир, в котором жили.

Но если мое предположение верно, то Моцарт видел мир несколько иначе, гораздо более радикально. Сама по себе объективация тел как взаимозаменяемых физических единиц, как показывает опера, – это один из аспектов старого режима, который исходит из идеи, что некоторые классы людей, включая в первую очередь женщин, являются просто *oggetti* (предметами. – *Прим. пер.*) и потому могут быть использованы кем-то как ему заблагорассудится, хотя бы ради собственного наслаждения. Идея тела как чего-то взаимозаменяемого – это, действительно, хороший способ добиться того, чего всегда хотел старый режим: мужского контроля и неуязвимости. Что действительно могло бы быть противопоставлено старому режиму – это не демократизация тел как взаимозаменяемых механизмов, а любовь. Как хорошо понимает Керубино, это значит поиск блага вне себя, что является пугающей идеей. Тем не менее Фигаро должен хорошо усвоить ее, прежде чем стать гражданином, каким его видит Моцарт (не Бомарше); и он усваивает ее, например, в речитативе перед его все еще оборонительной арией в четвертом акте, в котором он признает свою тоску и боль. В словах: «О Сюзанна, каких страданий бы ты мне ни стоила», он, подобно Керубино, ищет благо вне себя.

Речь здесь, следовательно, идет о том, что демократическая взаимность нуждается в любви. Почему? Почему ей

недостаточно уважения? Дело в том, что уважение не может быть стабильным и устойчивым, если только любовь не будет переосмыслена таким образом, чтобы люди не заикливались все время на иерархии и статусе. Эта частная одержимость, если ей не бросить вызов, угрожает разрушить общественную культуру равенства. Но, что более важно, публичная культура нуждается в подпитке и поддержке чем-то, что находится глубоко в человеческом сердце и затрагивает его самые сильные чувства, включая страсть и юмор. Без этого публичная культура остается бессильной и бесстрастной, лишенной способности побуждать людей жертвовать своими личными интересами ради общего блага.

## **V. КЕРУБИНО, РУССО, ГЕРДЕР**

Теперь, когда у нас есть общее представление о том, что хотел выразить Моцарт, мы можем более подробно сосредоточиться на наших впечатлениях, сравнив идею оперы о гражданстве в новую эпоху с идеями философов-современников Моцарта, Жан-Жака Руссо и Иоганна Готфрида Гердера. Оба разделяют мнение Моцарта о том, что новая политическая культура должна поддерживаться новыми чувствами; они также согласны с тем, что эти новые чувства должны включать не только спокойные чувства уважения и гражданской дружбы, но также и то, что будет поддерживать и наполнять их, что-то больше похожее на любовь, на-

правленную на нацию и ее моральные цели. Однако это единственное, что объединяет их.

В важном последнем разделе «Об общественном договоре», озаглавленном «О гражданской религии», Руссо ясно дает понять, что для объединения граждан необходимы прочные узы патриотических чувств, подобные узам любви, которые со временем сделают эгалитарные институты стабильными<sup>72</sup>. Он отмечает, что на первых этапах человеческой истории у людей «не было иных царей, кроме богов» и им нужно было верить в то, что их вожди действительно были богами. И язычество, и феодализм базируются на подобных вымыслах. «Требуется длительное извращение чувств и мыслей, чтобы люди могли решиться принять за господина себе подобного и льстить себя надеждою, что от этого им будет хорошо» (312). Чтобы сохранить новый политический порядок, новые чувства должны обладать такой же силой, как и религиозные чувства, на место которых они придут.

На первый взгляд кажется, что христианство может быть такой «гражданской религией» – в нем действительно есть идея братства (317). Но при ближайшем рассмотрении оказывается, что в христианстве есть ряд сильных недостатков с точки зрения политического устройства. Во-первых, христианство учит людей надеяться на спасение, которое ле-

---

<sup>72</sup> Перевод по изданию: Руссо 1998. Ссылки в скобках даны на это издание. – *Прим. пер.*

жит за пределами этого мира и является скорее духовным, а не политическим; таким образом, оно «оставляет законам единственно ту силу, которую они черпают в самих себе, не прибавляя никакой другой» (317). Во-вторых, христианство обращает человека на самого себя, призывая каждого прислушаться к своему сердцу; как следствие это приводит к безразличию к политическим событиям. В-третьих, христианство учит ненасилию и даже мученичеству, а значит, в некотором смысле учит людей быть рабами. «Его дух слишком благоприятен для тирании, чтобы она постоянно этим не пользовалась» (319). Руссо утверждает, что христианские императоры разрушили Римскую империю: «Когда крест изгнал орла, не стало и всякой римской доблести» (319).

Гражданская религия, в которой мы нуждаемся, должна прививать «чувства общежития, без которых невозможно быть ни добрым гражданином, ни верным подданным» (перевод изменен. – *Прим. пер.*) (320). Эти чувства основаны на некоторых квазирелигиозных догматах, включая «святость Общественного договора и законов» (321). Но что это за чувства? Ясно, что они предполагают сильную любовь к нации и ее законам. Они также включают в себя идею братства, основанную на единодушии и гомогенности: человек, не согласный с «гражданской религией», должен быть изгнан за то, что «не способен жить в обществе, как человек, неспособный искренне любить законы» (320). Получается, что гражданская любовь несовместима с активной критикой

политического порядка и с чувством отделенности индивида от общества. Тест на искренность – это единодушие<sup>73</sup>. Более того, граждане должны быть единодушны в желании умереть за нацию: по-видимому, не задумываясь критически о плане войны и всякий раз, когда правящий орган принимает решение начать войну. Таким образом, чувство гражданской любви в своем основании имеет отказ от индивидуальности и от каких-либо размышлений. В более общем смысле мы можем сказать, что в этом случае отсутствует измерение «от человека к человеку», поскольку насаждаемые (в республике Руссо) чувства братства между гражданами не основываются ни на чувствах, направленных на определенных людей,

---

<sup>73</sup> В заключительном абзаце Руссо заявляет, что сегодня не может быть единственной государственной религии, поэтому мы должны терпимо относиться ко всем религиям, которые и сами терпимы к другим, – до тех пор, пока их догматы ни в чем не противоречат долгу гражданина. На первый взгляд, это может быть истолковано как намек на то, что он внезапно отказывается от своей концепции единой гражданской религии. Однако это неверно. Этот абзац непосредственно следует за обсуждением важной доктрины религиозной терпимости, которая является *центральной элементом* гражданской религии. Согласно принципу религиозной терпимости, мы не должны считать, что наши сограждане, придерживающиеся иных богословских убеждений, прокляты. Итак, Руссо хочет сказать, что мы должны согласиться с этой теологической доктриной, вместо того чтобы сначала создать государство с доминирующей католической или протестантской религией, нетерпимой к инакомыслящим, а затем принудительно навязать эту доктрину, изгоняя или так или иначе наказывая несогласных. Но эта теологическая доктрина, конечно, не была принята ни одной религией его времени. На самом деле, все они содержали догматы, противоречащие обязанностям гражданина (как их понимает Руссо). Требуя как религиозной, так и политической терпимости, Руссо всех их отправляет в изгнание.

ни даже на чувствах заботы и уважения и не ведут к этим чувствам<sup>74</sup>.

Отметим, что, несмотря на сильную ненависть Руссо к феодальному порядку, он не смог в своих размышлениях об эмоциях выйти далеко за его пределы. Гражданская любовь – как и феодальная любовь – в основе своей имеет подчинение и иерархию. (Даже если суверенной является «общая воля», а не частная, общая воля тем не менее строго иерархична по отношению к своенравному индивиду.) Здесь нет места той взаимности, примером которой являются женщины в опере Моцарта; взаимности, в основе которой лежат интриги, шутки и ощущение свободного пространства, в котором люди могут жить и быть самими собой. Более того, несмотря на попытку Руссо в четвертой книге «Эмиля, или О воспитании» заменить феодальное неравенство эгалитарным чувством жалости (*pitié*), этот эксперимент остается совершенно нереализованным в его идее гражданской религии, поскольку гражданская религия противостоит якобы чрезмерной кротости христианства, полагаясь, как кажется, на идеи маскулинного мужества, напористости и чести, которые поддерживали старый режим. Сдвиг происходит в том смысле, что объектом гражданского стыда, гражданского гнева и гражданской напористости теперь является

---

<sup>74</sup> Этим заключением я обязана Даниэлу Брадну, который также отмечает, что «Письма к д'Аламберу о театре» содержат несколько иную картину предпочтительных типов социального взаимодействия.



нация, рассматриваемая как воплощение общей воли. Однако сами по себе эти чувства не изменились, поскольку нация стремится утвердиться в мировой иерархии наций. Для такого нового мира (как и для старого) все еще будет справедливо утверждать, что «Ведь забыть про оскорбление – это низость, позор и стыд!».

Моцарт, напротив, предлагает радикальное изменение самого содержания гражданской любви. Любовь больше не должна быть каким-либо образом завязана на идее иерархии и статуса. Вместо этого она должна быть полной надежд: как Керубино, она должна «искать благо вне себя».

Более того, чтобы поддерживать по-настоящему эгалитарные институты, эта устремленная вовне любовь должна оставаться чувствительной к критике, потому что, в конце концов, у каждого человека свой причудливый ум, совсем не похожий на ум другого человека. (Конечно, хотя я и говорю о «гражданской любви», для новой концепции важно, чтобы существовали разные виды любви, которые играют разные роли, переплетаются, имеют некие общие черты, но различны в других отношениях, как и люди, которых эта любовь связывает.) Вместо гомогенного режима, предлагаемого Руссо, Моцарт стремится к гетерогенности, присущей реальной жизни, дает ей место для развития и наслаждается ее странностью. Любовь женского мира к интригам, шуткам, нарушению традиций и отказу от послушания является признаком того, что в конечном счете становится решающим

для Просвещения в том виде, в каком его представляют Кант и в особенности Милль: идея человеческого разума, в котором есть нетронутое пространство, забавная неравномерность которого одновременно эротична и драгоценна. Женскому миру известно, что именно эти «озорные взгляды» делают Керубино достойным любви (и если женщины любят его, то его «есть за что любить»). Они также понимают, что полная надежд природа его любви тесно связана с его способностью к подтачиванию устоев. Следовательно, для гражданской любви также характерно нисходящее движение: ее стремление к справедливости может быть здоровым лишь в том случае, если она сама может подшучивать над собой, каждый день отмечая беспорядочность и гетерогенность реальных людей.

# 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.