

Библиография

Евгений Савицкий

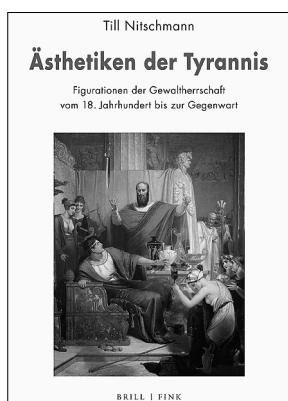
Трагичный, но смешной:

ТИРАН В ЭСТЕТИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХ
И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
XVIII–XXI ВЕКОВ

DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_332

**Nitschmann T. Ästhetiken der Tyrannis: Figurationen
der Gewaltherrschaft vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart.**

Paderborn: Brill; Fink, 2025. — XIV, 903 S.



Книга Тиля Ничмана «Эстетики тирании: образы насилиственного правления с XVIII века до наших дней» представляет собой исследование эстетико-теоретических и художественных способов конструирования фигуры тирана. Соответственно, она делится на две части: первая посвящена теоретическим текстам, вторая — литературным произведениям и одному фильму. Хронологически исследование оказывается несколько шире, чем заявлено в заглавии. Так, в первой части разбираются концепции тирании начиная с античности (у Аристотеля, Макиавелли, Гоббса), хотя основное внимание уделяется все же авторам середины XVIII — XX века: А.Г. Баумгартену, А. Шопенгауэрю, К. Розенкранцу, Ф. Ницше, а также В. Беньямину,

М. Фуко, П. Бурдье и ряду других; вторая часть начинается с Данте, а уже затем следуют главы о писателях XVIII и последующих веков. Все это во многом самостоятельные очерки об очень разных по жанру произведениях, да и рассматриваемые фигуры тиранов тоже многообразны — от античных правителей до домашних деспотов или тиранов-учителей XX века. Ничман прямо указывает, что не пытается выработать какую-то единую теорию эстетизации тирании, — его интересуют здесь разные способы взаимодействия эстетики и политики. Не только в эпоху Просвещения и Французской революции именование какого-либо правителя тираном

могло иметь серьезные политические последствия; в наше время это понятие то и дело полемически используют по отношению к различным главам государств, подразумевая необходимость их низвержения. При этом понятие тирана до сих пор исследовалось на материале лишь отдельных текстов, что не позволяло представить всего множества его значений и сложности их совмещения друг с другом¹.

Ничман отмечает, что основные негативные характеристики тирана формулируются уже в «Государстве» Платона. Насильственный правитель описывается как завистливый, лживый, несправедливый, распущенный, безбожный и т.п. Определение «тиранический» Платон использует при описании неразумных и неконтролируемых вожделений; так, Эрос правит душой как внутренний тиран. Однако, будучи покровителем всякого рода дурных дел, тиран сам несчастен более какого-либо другого человека, поскольку относится к себе так же безжалостно и несправедливо, как к своему государству. Негативное отношение к тирану сохраняется и у Аристотеля, для которого эта фигура выступает полной противоположностью доброго правителя. При этом, пишет Ничман, именно у Аристотеля возникает связь тирании с эстетикой (через риторику): современный тиран не просто господствует при помощи военной силы, как это бывало раньше, — он достаточно красноречив, чтобы убеждать граждан в правильности своего пребывания у власти. Аристотель отмечает в «Политике», что большинство тиранов изначально были демагогами низкого происхождения, выступавшими против первых лиц государства и сумевшими благодаря этому заручиться поддержкой народа. Впрочем, часть тиранов произошла от царей, произвольно расширявших свои властные полномочия. К отличительным чертам тирании Аристотель относил склонность к роскошному образу жизни, содержание иностранных наемников, разоружение собственных граждан, подавление равным образом как аристократии, так и социальных низов. Хотя и осуждая тиранию, Аристотель в то же время простиранно рассуждает о том, как лучше всего тирану удержаться у власти. В этом отношении за ним следует Н. Макиавелли, считающий, что тирания приводит к хаосу в государственных делах, но одновременно указывающий на эффективные стратегии поддержания тиранического правления, для чего особенно важно использование масок — инсценирование единоличной власти в качестве справедливой и пользующейся всеобщей поддержкой.

Если у Аристотеля и Макиавелли отношение к тирану остается двойственным, то Т. Гоббс, продолжает Ничман, лишает тиранию диффамирующего значения, отождествляя ее с полнотой суверенности. По Гоббсу, насилие, характерное для естественного состояния человека, настолько ужасно, что для его предотвращения допустимы любые злоупотребления властью. У более поздних авторов тирания перестает отождествляться с единоличным правлением и может трактоваться как узурпация власти социальным классом, как у Ф. Энгельса, или же профессиональной группой, как у Х. Арендт, писавшей о тирании бюрократии. Такая тирания особенно плоха потому, что не позволяет привлечь к ответственности конкретного человека: никто ни за что не отвечает в полной мере, власть распределена, и потому

1 Исключение составляют обобщающие работы о древнегреческой тирании, а также книга М. Гампера о «великом человеке» в культуре XIX века: *Gamper M. Der «große» Mann: Geschichte eines politischen Phantasmas*. Göttingen: Wallstein, 2016. Среди более частных исследований Ничман выделяет работы А. Гольца, С. Гринблатта, Р. Бёше: *Goltz A. Barbar — König — Tyrann: Das Bild Theodorichs des Großen in der Überlieferung des 5. bis 9. Jahrhunderts*. Berlin: De Gruyter, 2008; *Greenblatt S. Tyrant: Shakespeare on Politics*. New York; London: W.W. Norton, 2019; *Boesche R. Theories of Tyranny: From Plato to Arendt*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1996.

против нее трудно бороться. В современном обществе, как замечает Ничман, ситуация меняется: многие функции бюрократии переходят к автоматизированным электронным системам, в том числе основанным на использовании искусственного интеллекта, и необходимость в прежних механизмах опосредования и распределения власти отпадает, что способствует появлению новых форм единоличного правления.

От общего обзора концепций тирании автор переходит к более подробному рассмотрению теоретических произведений некоторых других авторов, а затем уже к собственно эстетическим теориям. Сначала он обращается к работам Фрейда, где Оно и Сверх-Я в равной мере могут выступать как тиранические инстанции, по отношению к которым Я оказывается балансирующим принципом. Так, в книге «Totem und Tabu» (1913) Фрейд создает образ тиранического отца, воплощающего собой безграничные возможности реализации желаний, однако со временем становящегося жертвой заговора сыновей. Раскаявшись, они превращают убитого отца в идеализированную инстанцию Сверх-Я, воплощение моральных принципов, которые воздействуют на них так же тиранически, как некогда живой отец. Ключевую роль здесь играет создание нарратива об отце, то есть его эстетизация художественными средствами в качестве возвышенного объекта поклонения. Позднее Фрейд возвращается к теме тирании в работе «Психология масс и анализ человеческого Я» (1921), где пишет о вожде/фюрере, которого все любят, но который сам не нуждается в том, чтобы кого-то любить. Тиран абсолютно нарциссен, но при этом испытывает потребность в восторженном окружении для стимулирования своего (направленного на него самого) либидо. По мысли Фрейда, такие формы поддержания нарциссизма позволяют вождю компенсировать ощущаемый им в себе дефицит положительных качеств. Таким образом, и здесь эстетизация оказывается ключевым механизмом становления тирании. Ничман обращает внимание также на то, что инстанция Я у Фрейда балансирует еще и между эросом и танатосом, при этом садизм оказывается способом нарциссической личности отводить стремление к разрушению от себя самого. У тиранов для этого есть все возможности, что делает положение насильтственного единоличного правителя особенно привлекательным.

От Фрейда автор переходит к «мужским исследованиям» второй половины XX века — как к разновидности изучения гендерной проблематики. Он подчеркивает, что что тиран у Фрейда и других теоретиков определяется обычно как мужчина, и даже если это слово применяют к женщине, то наделяют его мужскими коннотациями. Ничман обращается к работам Р. Коннелл, писавшей о том, что в XIX веке гендерные различия в значительной мере стабилизируются и в этих условиях тиранический правитель выступает наивысшим воплощением маскулинности². Он становится «политико-эстетической гипермаскулинностью» (с. 117), опровергающей любые сомнения в легитимности патриархата. При этом у Коннелл и других исследователей, работающих над этой проблематикой, тиран в конечном счете является не самостоятельной фигурой, а продуктом трансформации социальных и ментальных структур³. Причем маскулинность не обязательно должна пониматься как гегемониальная, и именно ее критическое переосмысление должно устраниТЬ возможность тирании. Ничман вспоминает также о книге

² Connell R.W. Masculinities. Berkley; Los Angeles: University of California Press, 1995; *Eadem. Gender*. Cambridge: Polity Press, 2000. См. также: Здравомыслова О. «Гендер и власть»: читая книгу Рейвин Коннелл в России // Социологическое обозрение. 2016. Т. 15. № 3. С. 213–222.

³ См.: Martschukat J., Stieglitz O. «Es ist ein Junge!»: Einführung in die Geschichte der Männlichkeiten in der Neuzeit. Tübingen: edition discord, 2005.

Э. Канторовича «Два тела короля» (1957) и указывает, что в Новое время само государство мыслилось как мужское тело, которое в своем поведении должно следовать принципам мужественности в их наиболее полном проявлении⁴.

О проблеме гендерных стереотипов, создающих соответствующий поведенческий габитус, писал и П. Бурдье, отмечавший символическое значение мужественности, конструируемой в противоположность пейоративно понимаемой женственности⁵. По Бурдье, недостаток мужественности пытаются компенсировать тиранией. В ситуации, когда мужчина, согласно социальным нормам, должен доминировать в семье, хорошо зарабатывать и обеспечивать жену с детьми, мужчину преследуют страхи утраты этого положения и необходимость заставлять себя больше трудиться для его сохранения. Возрастающая нестабильность на современном рынке труда, сложности с выстраиванием стабильной, прогнозируемой карьеры ведут к тому, что мужчины все больше полагаются на иные способы поддержания своего статуса, превращаясь в домашних тиранов, не чуждающихся физического насилия. Эти явления не являются пережитками неких архаичных форм культуры, — напротив, сами постиндустриальные трансформации общества способствуют появлению тиранических форм маскулинности. Роль семьи в становлении авторитарной личности отмечалась также в коллективном исследовании М. Хоркхаймера, Э. Фромма, Э. Маркузе и др.⁶.

Следующая рассматриваемая Ничманом трактовка тиранического правления изложена в «Истоке немецкой барочной драмы» (1928) В. Беньямина. Полемизируя с К. Шмиттом, видевшим проявление суперенности в способности правителя приостановить действие права, ввести чрезвычайное положение, Беньямин отмечает сближение в барочной драме фигур суперена и мученика. Становясь тираном, монарх оказывается не в силах вынести всю тяжесть власти и терпит крах, как Карл Стюарт у А. Грифиуса и многие другие. В отличие от Шмитта, размышляющего о юридических фикциях, Беньямин сосредоточивается на правителе как живом человеке, на его телесности. Если для Шмитта вера в бога — это крайняя форма веры в тирана, то для Беньямина тиран — слабое и несчастное земное существо, и именно таким предстает он в барочной драме. Если у Шмитта суперен смело принимает решения, то у Беньямина он путем издания множества постановлений пытается прикрыть свое бессилие. Неспособность тирана быть гарантом порядка, якобы созданного чрезвычайным положением, чревата крахом, причем не только правителя, но и центрированной на человеке истории, и потому сильно волнует зрителей-подданных. По мнению Ничмана, размышления Беньямина проникнуты шопенгауэрским пессимизмом: у истории нет хорошего конца, как нет в ней возрастания разумности, она движется все теми же путями, не приводящими к спасе-

4 См.: Канторович Э.Х. Два тела короля: исследование по средневековой политическая теологии / Пер. с англ. М.А. Бойцова и А.Ю. Серегиной. Изд. 2-е, испр. М.: Изд-во Института Гайдара, 2015. Ничман упускает, однако, что по крайней мере с XVIII века государства с весьма разным политическим строем персонализировались в виде женских фигур: Британии со щитом и трезубцем, французской Марианны, Гельвеции, Германии и пр. Не были исключением аллегорические изображения России и Родины-матери. Это придавало специфическую гендерную окраску культурам патриотизма, а также представлениям о легитимности обладания властью в стране тем или иным правителем. См. об этом, например: Колоницкий Б. Трагическая эротика: образ императорской семьи в годы Первой мировой войны. М.: Новое литературное обозрение, 2010.

5 Bourdieu P. La domination masculine. Paris: Seuil, 2002.

6 Horkheimer M., Fromm E., Marcuse E. u.a. Studien über Autorität und Familie: Forschungsberichte aus dem Institut für Sozialforschung. 2. Auf. Lüneburg: Klampen, 1987.

нию. Поэтому и не может быть абсолютной суверенности, тиран неизбежно падет, превратится в жалкую тварь. Неспособный справиться с властью тиран в безумии уничтожает не только свое окружение, но и самого себя.

От Беньямина Ничман переходит к «Процессу цивилизации» (1939, 1969) Н. Элиаса, где тиран оказывается элементом «фигурации», в которой определенные люди связаны друг с другом и соответственно этому действуют. Вводя понятие фигурации, Элиас пытался уйти от дилеммы индивида и общества, внешних и внутренних факторов, указывая на сложное переплетение взаимозависимостей; тем самым самостоятельная роль тирана в его трактовке релятивировалась. Как и у Беньямина, тиран у Элиаса сам по себе слаб, однако способен поддерживать равновесие сил в своем окружении, и пока это удается, он сохраняет власть. С этим связана необходимость надзора за тем, чтобы ни одна из придворных группировок не могла чрезмерно усилиться. Ослаблению противоречий, угрожающих единству окружения тирана, способствует и внешняя агрессия. Наконец, у М. Фуко, на котором завершается обзор теоретических концепций, тирания выступает монструозной гетеротопией, созданием пространств, где не действуют обычные правила жизни, а сам тиран — чудовищем, присваивающим себе права общественного тела и потому заслуживающим быть убитым.

Далее Ничман обращается к собственно эстетическим теориям и осмыслению фигуры тирана в них. Эстетику он понимает в узком смысле — как интеллектуальный проект, возникший в середине XVIII века в связи с попытками уйти от картезианской тирании разума⁷ и исчерпавший себя в постромантических дискуссиях середины XIX века. Прежде всего Ничман обращается к «Эстетике» (1750) А.Г. Баумгартина, придумавшего само понятие «эстетика» и понимавшего под ним теорию чувственного познания. По его мнению, создаваемый Баумгартеном образ «счастливого эстетика» (*felix aestheticus*) является антитираническим, поскольку исключает принятие античеловечных решений, основанных лишь на холодном суждении рассудка, то есть заставляет соотносить политические замыслы с чувством, а следовательно, в теории Баумгартина можно увидеть предпосылки того, что будут писать о телесности тирана и его вовлеченности в межчеловеческие связи Беньямин и Элиас. Кроме того, здесь — еще до И. Канта — субъективизируется понятие прекрасного: оно связывается не с объективными свойствами вещей, их красотой или уродливостью, а с тем, как человек способен их воспринять. Красота возникает не из внешнего величия, а из внутренних качеств человека, возвышенности его образа мысли и чувствования. В этом отношении для Баумгартина особенно важны размышления античного автора, известного как псевдо-Лонгин, писавшего, что к возвышенному не способны те, кто вырос в условиях несвободы⁸. Эстетика же, подразумевающая свободную игру

7 «По отношению к низшим способностям требуется власть, а не тирания» (Баумгартен А.Г. Эстетика / Пер. с лат. Г.С. Беликова, А.В. Белоусова и др. М.: Ун-т Дмитрия Пожарского, 2021. С. 44).

8 Ничман весьма односторонне трактует псевдо-Лонгина, что сказывается и на его понимании прусского профессора Баумгартина. Античный ритор хотя и пишет, что «никогда не смогут создать что-либо поразительное и внушительное те люди, которые в течение всей своей жизни жили рабскими мыслями, вниз устремляли взор, помыслы чьи были низки и обыденны», но в дальнейшем решительно выступает против мнения, будто «только одна демократия порождала великие натуры, что с ней они достигали своего расцвета». По мнению псевдо-Лонгина, писавшего во времена Тиберия, при котором в Риме даже формально перестали созываться народные собрания, подлинным рабством является именно демократия, при которой люди во всем потакают своим желаниям и некому направить их к более высоким целям. См.: О возвышенном / Пер. с древнегреч., ст. и примеч. Н.А. Чистяковой. М.; Л.: Наука, 1966. С. 18, 78–82.

чувственных и интеллектуальных способностей человека, как раз и создает пространство свободы (на что позднее указывал и Кант). Она создает равновесие устремлений, тирану чуждое. Не находя себе покоя, он одержим не реализуемыми до конца желаниями доминировать, богатеть, принимать почести и т.п.

В этом теория Баумгартена созвучна учению Шопенгауэра, в котором тиран выступает как манифестация гнетущей его воли, а эстетика позволяет избавиться от тирании. В «Мире как воле и представлении» (1819) воля, то есть действующая во всем живом неразумная сила, предстает эгоистичной, готовой ломать чужие жизни ради достижения своих целей. Следуя ей и порождаемым ею бесконечным желаниям, делающим счастье удовлетворения лишь мимолетным состоянием, тиран глубоко несчастен и одержим завистью к гениям, способным устранивать свою (создаваемую волей) индивидуальность и становиться безвольным всеобщим существом вне места и времени, созерцающим идеи и воплощающим их в произведениях искусства⁹. Иными словами, подлинное искусство антитиранично, поскольку погружение в него освобождает от тирании воли, а тиран — это неудачливый художник-дилетант, ограничивающийся лишь внешней стороной явлений, не способный выйти за рамки принципа индивидуации. Тиран всегда правит недолго, а искусство оставляет вечные произведения. Как и у Беньямина, насильственный правитель оказывается в конечном счете жалким существом, неспособным к созерцательности, измученным постоянно подгоняющей его волей, не находящим удовлетворения даже в крайних формах садизма.

Таким образом, тиран балансирует на грани великого и ничтожного, возвышенного и комического, и именно о карикатурности тирана пишет в «Эстетике отвратительного» (1853) К. Розенкрэнц. Будучи гегельянцем, он первым включил отвратительное в поле рассмотрения эстетики, считая его необходимой диалектической парой к прекрасному. При этом комическое предстает результатом преодоления противоречия между прекрасным и отвратительным — в нем восстанавливается частичное сходство с прекрасным при сохранении неадекватности. Отвратительное трактуется Розенкрэнцем как прежде всего несоразмерное, не-пропорциональное, и в этом смысле чрезмерная власть тирана не может быть привлекательной. Однако она то и дело оказывается таковой, поскольку захват и удержание власти требует смелости, хитрости, ума, силы, выносливости, причем в большей степени, чем у рядового человека, вот почему тиран способен вызывать восхищение (на подобное очарование тиранов обращал внимание уже Ф. Шиллер в драме «Фиеско», о которой еще будет сказано ниже). Вслед за И.В. Гёте Розенкрэнц признавал и привлекательность катаринской свободы, разрушающей бо-

9 Как раз в духе Шопенгауэра перетолковывает якобы тианическую фигуру Нарцисса в качестве контркультурной и субверсивной Б. Грайс: погруженный в созерцание Нарцисс забывает о времени и месте, для него перестает существовать смерть. Она то, что заставляет нас рассчитывать время жизни, становится дисциплинированными субъектами, действовать pragmatically как в политике, так и в коммерции; нарциссическое же забвение смерти позволяет выйти за рамки «нормальной разумности». Ссылаясь на «Феноменологию духа» Г.Ф.В. Гегеля, Грайс пишет, что после Французской революции «люди признали смерть как единственного и абсолютного Господина», «занявши накоплением капитала и построением административных карьер». Нарциссизм же оспаривает тианическую власть смерти, он «иррационален, потому что противоречит рациональным стратегиям самосохранения и достижения успеха» (Грайс Б. Апология Нарцисса. М.: Ad Marginem, 2024. С. 16–17). Об эстетическом опыте и бессмертии см. также: Hoffmann P. Les paradoxes de la postérité. Paris: Minuit, 2019 (рец.: Савицкий Е. Литература и политика бессмертия // Новое литературное обозрение. 2020. № 164. С. 345–353).

жественный порядок, претендующей на радикальную трансформацию мира. Он признавал, что отвратительное может освобождаться от диалектической подчиненности прекрасному, становясь чем-то самостоятельно значимым, и это происходит обычно в обществах, переживающих упадок. При всем своем гегельянстве Розенкранц, по наблюдению Ничмана, во многом разделял пессимизм Шопенгауэра, видя вокруг себя, в своей современности постоянное возрастание отвратительного, отнюдь не компенсируемое ростом разумности. Однако именно тогда, когда отвратительное возводится в норму, идеализируется, лишается черт случайности, претендует на равнозначность с прекрасным, оно оказывается комичным. Тиран с его преувеличенной индивидуальностью превращается в карикатуру, свобода его решений и действий — лишь видимость. При этом из-за фигуры тиранического правителя, какие бы маски он ни надевал, всегда проглядывает фигура настоящего справедливого государя, и этим создается неизбытный комический зазор.

Последним в этом разделе книги рассматривается Ницше, отношение которого к тирании было двояким: ницшеанский сверхчеловек разрывает всякие цепи, противостоит тирании толпы, не способен создать какой-либо организации, для него невозможна никакая завершенность, но в то же время он и сам оказывается тираном, воплощением опьяняюще-дионисийской воли к власти.

Обобщая сказанное, в восьмой главе Ничман приводит целый каталог признаков тирании, к числу которых относятся: перформативная мужественность как тиранический гендерный ролевой конструкт; насилие, жестокость и садизм, о которых пишут почти все рассмотренные авторы; господство как стремление к максимальному контролю; эгоизм и нарциссизм; произвол; высокомерие и еще дюжина других признаков, включая притворство, отвратительность и комичность. Сведенные в один список, все эти признаки показывают, что о тиране невозможно говорить в каком-то едином смысле, однако Ничман никаких выводов здесь не делает. В девятой же главе, предваряющей рассмотрение отдельных типов тиранов на примере литературных произведений, он выделяет античного тирана, тиранатворца, домашнего тирана, тирана-учителя и дистопического тирана в смысле Фуко. Вторая часть книги посвящена исследованию того, как эти разновидности тирании могут совмещаться или проявляться обособленно.

«Божественная комедия» Данте рассматривается Ничманом как энциклопедия социального порядка Средневековья, в которой значимое место отводится разнообразным фигурам тиранов, при этом Данте легко переходит от античных правителей к современникам, помещая в один ряд сиракузского тирана Дионисия и новейших грабителей и убийц. Характерно, что все тираны в аду — мужчины. Поэма выступает важным посредствующим звеном между античными и новоевропейскими образами насильтвенного правления. От Данте Ничман переходит сразу к К.Ф. Геллерту, его «Дамоклу» из первого тома «Сказок и басен» (1746), где используется античный сюжет о том же самом тиране Дионисии, который, видя, как придворные завидуют его положению, предложил одному из них поменяться местами, и тот наслаждался своей ролью, пока не заметил висящий прямо над ним на тонком волосе острый меч. Здесь тиран выступает как мудрый учитель, что позднее будет подчеркнуто и в картине Р. Уэстолла «Дамоклов меч» (1812), где Дионисий изображен познавшим жизнь человеком в окружении легкомысленных придворных. По мнению Ничмана, сюжет с дамокловым мечом может быть трактован по-разному. Возможно, Дионисий на самом деле стремился продемонстрировать всем легитимность своей власти, ибо он не так пуглив, как Дамокл, и потому по праву занимает место на троне. Быть может, одновременно он показывал, что знает о существующих угрозах его жизни, запугивал возможных заговорщиков. При этом показные мудрость и смелость Дионисия оказываются всего лишь трюком, поскольку на самом деле тиран в повседневной

жизни окружен массой телохранителей и отнюдь не ощущает себя постоянно подверженным опасности. Впрочем, обо всем этом Геллерт не пишет, его мораль истории проста: нет ничего хорошего в том, чтобы быть тираном.

Дионисий появляется и в романе К.М. Виланда «История Агафона» (1766), где сначала рассказывается о том, как этого тирана пытались перевоспитать Платон и Дион, а затем — как в Сиракузы с той же целью прибывает Агафон и что из этого получилось. У Виланда важное место в истории Дионисия занимает рассказ о его детстве, когда отец, тоже тиран, почти не занимался его воспитанием; юноша был подвержен разного рода дурным влияниям и даже умертвил собственного отца, чтобы поскорее занять его место. Подразумевается, что если бы юноша воспитывался должным образом, то из него вырос бы, наоборот, добный просвещенный правитель, отец своим подданным. Но этого не случилось, поэтому жизнь при дворе Дионисия выглядит как непрерывная вакханалия: окружающие тирана молодые люди придумывают все новые развлечения, чтобы правитель не приходил в себя и не замечал, что его режим балансирует на грани краха. Тирания Дионисия описана здесь как существующая не только по воле одного человека, но и оттого, что она позволяет многим другим людям реализовывать свои низменные устремления. По мнению Ничмана, образ тирании у Виланда близок к тому, что Элиас описывал как фигурации власти.

Дион использует момент переутомления Дионисия, его пресыщения вином и танцовщицами, чтобы пригласить ко двору Платона, обратить правителя к более высоким помыслам, убедить в необходимости разделения власти. Платон и его покровитель при дворе не понимают, однако, что увлечение философией — просто еще одно временное развлечение для Дионисия, который умеет надевать на себя разные маски, нисколько не меняясь внутренне. В итоге tandem Дион и Платона терпит крах. Агафон пытается действовать более тонко: не поучать тирана напрямую, а развивать в нем тонкий художественный вкус, который должен отвратить Дионисия от всего низменного. Поначалу все идет хорошо, но Агафон слишком честен и недостаточно способен к тактическим маневрам, чтобы не пасть жертвой придворных интриг, и все заканчивается так же, как у Платона и Диона, — высылкой из страны.

В следующем произведении, «Заговоре Фиеско в Генуе» (1783) Ф. Шиллера, главный герой не просто использует демократические протесты в попытке установления тирании, а планирует свой приход к власти подобно театральному актеру и режиссеру, действует как художник — творец политического режима, умело манипулирующий людьми. Переплетение эстетики и тирании у Шиллера делается особенно явным, и его драма представляет собой рефлексию над этой опасной взаимосвязью. Отдельная глава посвящена шиллеровским балладам «Поликратов перстень» (1798) и «Порука» (1799), в которых указывается на невозможность гармонизации социальных отношений в условиях тирании.

Далее Ничман обращается к произведениям Б. фон Арним — полемическому сочинению «Эта книга принадлежит королю» (1843) и написанному после революции 1848 года его продолжению «Беседа с демонами: второй том книги короля» (1852), где в духе идей романтизма тирану противопоставлен справедливый народный monarch. Вслед за Гегелем Арним представляет свободное развитие духа как силу, ниспровергающую всякую тиранию. Затем автор переносится сразу в конец XIX века, к циклу стихов С. Георге «Алгабал» (1892): в нем поэт, согласно трактовке Ничмана, пытается представить тиранию не столько как изображаемый объект, сколько как определенный способ говорения, выстраивания монологической речи. Цикл Георге сопоставляется с картиной Л. Альма-Тадемы «Розы Гелиогабала» (1888). Следующие три главы посвящены тиранам-учителям в «Будденброках» (1901) Т. Манна, «Образцовом ученике» (1901) М. фон Эбнер-Эшенбаха и «Учителе Гнусе» (1919) Г. Манна, при этом Ничман вслед за Фуко уделяет особое внимание

тому, как организуются пространства тиранической власти. Близкая проблематика рассматривается и в главе о «Письме к отцу» (1919) Ф. Кафки: с одной стороны, в нем изображен деспотический глава семьи, а с другой — и пишущий письмо сын также все больше проявляет себя как тиран. О том же идет речь и в экспрессионистской трагедии А. Броннена «Отцеубийство» (1922), написанной под влиянием фрейдовского психоанализа: теснота пролетарского жилья, где домашний тиран Игнац Фессель (его имя означает «кандалы») держит в неволе своего сына Вальтера, разрушается инцестуальной связью с матерью и убийством отца, и при этом Вальтер оказывается новым тираном, постоянно повторяющим опыт своих отношений с отцом. Таким образом, если в случае с Кафкой противостояние отца и сына развивается подспудно (что характерно для буржуазной семьи, в которой вырос писатель), то у Броннена борьба, разворачивающаяся в пролетарской среде, обирачивается открытым насилием. При всех различиях, однако, тирания оказывается характерной для самых разных социальных слоев.

Еще в двух главах — о новелле Т. Манна «Марио и волшебник» (1930) и драме А. Камю «Калигула» (1945) — исследуется роль завораживающей словесной эстетики в становлении тирании¹⁰ и ее абсурдность в контексте опыта фашизма и нацизма. В качестве художника-манипулятора предстает и главный герой романа П. Зюскинда «Парфюмер» (1985) — вторая половина XX века представлена в книге только этим произведением. Наконец, в последней главе, посвященной фильму «Безумный Макс: дорога ярости» (2015, реж. Дж. Миллер), исследуется сопротивление маскулинной тирании военачальницы Фуриосы и связанного с ней матриархального сообщества.

Таким образом, Ничману удается выявить весьма разнообразные аспекты эстетико-политического воображения, связанного с фигурой тирана. Правда, порой его рассуждения не вполне убедительны, особенно когда он пробует увидеть у тех или иных авторов предвосхищение более поздних теорий. Строгости исследования вредит и то, что в одних случаях Ничман ориентируется на использование слова «тиран» (например, разбирая все фрагменты у Ницше, где оно встречается), хотя в каждом отдельном контексте оно может иметь разные и даже едва ли сопоставимые значения, а в других случаях трактует как повествующие о тирании тексты, где это слово вообще не употребляется (как, например, в докладе Фуко «Иные пространства» (1967), где речь идет о репрессивном характере всякой власти). Далее, именно из-за ориентации на слово «тирания» остаются неучтенными важные современные исследования, такие как «Трагедия и революция» М. Мругальского¹¹ или «Драма в политическом» Л. Хантер¹² — во второй книге речь идет о гегелевской «Эстетике», и особенно о теории комедии, как о политическом учении. Этими своими лакунами книга Ничмана указывает на необходимость дальнейшего изучения ее предмета.

- 10 Образ Муссолини как завораживающего фокусника-иллюзиониста или зачаровывающего своими песнями Орфея подвергался критике в современной историографии как обеспечивающий итальянцам роль невинных и наивных жертв режима. См.: Савицкий Е. Орфей Муссолини? Слова и образы диктатора в культурно-исторической контексте (Рец. на кн.: Schumacher F. Benito Mussolini — Konsens durch Mythen. Paderborn, 2022; Swan A.A. Photographing Mussolini. Cham, 2020) // Новое литературное обозрение. 2024. № 185. С. 323–334; Белоусов Л.С. Режим Муссолини: концепция консенсуса в современной историографии // Новая и новейшая история. 2024. № 6. С. 5–20.
- 11 Mrugalski M. Tragödie und Revolution: Die kritischen Tragödientheorien als Ästhetiken des Praxis in Deutschland, Polen und Russland. 1789 — 1848 — 1917. Paderborn: Brill; Fink, 2021 (реп.: Савицкий Е. Критическая теория трагедии какprotoавангардная школа революции // Новое литературное обозрение. 2022. № 173. С. 327–336).
- 12 Hunter L. Das Drama im Politischen: Hegels Ästhetik als demokratietheoretischer Traktat. Konstanz: Konstanz University Press, 2023.