

Научное приложение. Вып. ССХСІV

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Михаил Ямпольский

НЕВОЗМОЖНОСТЬ САДА

Древние греки и изобретение динамической формы

МОСКВА
НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ
2026

УДК 7.01(091)(38)
ББК 85.103(0)32-00
Я57

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Научное приложение. Вып. ССХCIV

Ямпольский, М.

Я57 Невозможность сада: Древние греки и изобретение динамической формы / Михаил Ямпольский. — М.: Новое литературное обозрение, 2026. — 464 с.: ил.

ISBN 978-5-4448-3037-6

Обыкновенно искусство и архитектура древней Греции ассоциируются с совершенной формой, отсылающей к миру неизменных идей Платона. Новая книга философа, историка и теоретика культуры Михаила Ямпольского предлагает нам гораздо более сложное понимание формы в Греции. Она начинается с анализа понятия «фюсис» ключевого для досократовой натурфилософии. Само это понятие, часто переводимое как «природа», отсылает к непрерывному росту и изменению, делающим понимание мира почти невозможным, так как сознание наше не способно схватывать непрекращающиеся метаморфозы. В книге показано, каким образом логос вводит в эту неуловимость своего рода «остановки», делающие динамику постижимой. Сходная модель обнаруживается и в греческом понимании тела и искусства, где любая динамика предполагает моменты покоя. И наконец, сходное понимание формы обнаруживается и в организации греческого полиса — первой политической модели демократии, понимаемой как борьба, приостановленная на грани разрушения и хаоса и обретающая форму. Книга Ямпольского предлагает широкую картину греческой цивилизации, рассматриваемой сквозь призму во многом новаторского понимания формы, как момента постижимости, включенного в динамику мира.

УДК 7.01(091)(38)
ББК 85.103(0)32-00

На 1-й ст. обложки: гравюра «Падение Икара». Гравер: Б. Пикар. Ок. 1730–1733. Британский музей. На 4-й ст. обложки: гравюра из кн. Дж. Брауна «Полный трактат о мышцах». 1681. Wikimedia Commons.

© М. Ямпольский, 2026
© К. Панягина дизайн обложки, 2026
© ООО «Новое литературное обозрение», 2026

СОДЕРЖАНИЕ

Вступление. К пониманию динамической формы	7
а) Kunstwollen. Алоис Ригль и Алоис Риль	7
б) Символическая форма. Кассирер	16
в) <i>Магма</i> и символическая матрица. Касториadis	22
Часть 1. Фюсис	32
Глава 1. Начало и рай	32
Глава 2. Сад	45
Глава 3. «Поле истины»	52
Глава 4. Имена и неименуемое	66
Глава 5. Логос и построение мира	76
Глава 6. Динамический поток. Логос и фюсис	88
Глава 7. Рост и бытие	99
Часть 2. Тело и искусство	114
Глава 8. Пропорции и модули	114
Глава 9. Миноийские монстры. Форма бриколажа	122
Глава 10. Теории модульности	132
Глава 11. От модульности к анатомии	143
Глава 12. По ту сторону модульности. Тело как единство	152
Глава 13. Метафизика формы. Египет	165
Глава 14. Канон Поликлета	177
Глава 15. Куросы и дедалии. Движущаяся неподвижность	190
Глава 16. Эйдолон и эйкон	205
Глава 17. Ум как соединение покоя и движения к самому себе	214
Глава 18. Движение и противодвижение животных. Аристотель	222
Часть 3. Общество	232
Глава 19. Тело и полис. Стасис	232
Глава 20. Виды греческого пространства	241
Глава 21. Организация социального пространства	249
Глава 22. Гестия и установление центра	259
Глава 23. Реформы Клисфена: изономия и единообразие	268
Глава 24. Антенор и его фронтон. Рама	278
Глава 25. Полис: форма, генерируемая краями. Границы	290

Глава 26. Границы. Сакральное и профанное.	303
Глава 27. Полисный палимпсест	313
Глава 28. Апейрон Анаксимандра. Беспредельное и предел . . .	334
Глава 29. Форма как смешение несоединимого. Континуум и резка. Гармония души в «Тимее»	344
Глава 30. Жертвоприношения и поэзия	359
Глава 31. Коллектив индивидов. Трапеза и театр	372
Глава 32. Процессии, паломничества и удаленный взгляд феора .	383
Закключение. Невозможность сада	404
Глава 33. Священная роща и установление границ	404
Глава 34. Луг между жизнью и смертью	415
Глава 35. Нисхождение и восхождение как дифференциация . .	425
Глава 36. Сад памяти и семена письма	434
Указатель имен	446

ВСТУПЛЕНИЕ

К ПОНИМАНИЮ ДИНАМИЧЕСКОЙ ФОРМЫ

а) Kunstwollen. Алоис Ригль и Алоис Риль

Эта книга о древнегреческом понимании принципов, лежащих в основе формы и формообразования. Эти принципы прослеживаются мной в разных явлениях от тела и формы классической скульптуры до организации полиса. Материал этой книги широк и включает в себя религиозные шествия и ритуалы, жертвоприношения, пифагорейскую гармонию и принципы стихосложения, теорию пропорций, принципы демократии и многое другое. Такое многообразие поприщ, на которых являет себя форма в греческой культуре, разумеется, ставит вопрос о том, что такое эта *форма*. Как ее определить? В каком-то смысле речь идет о некоем общем принципе, проступающем в различных предметных областях, которыми занимаются различные научные дисциплины. Когда-то Хайдеггер определил такой общий принцип, лежащий за многообразными проявлениями сущего, как *бытие*, а изучение этого принципа — как *философию* или *метафизику* (часто он использовал эти термины как взаимозаменяемые). Объектом же такого изучения он полагал *онтологию*, то есть область проявления бытия как самого общего принципа мироздания.

Но форма, о которой я говорю, не является принципом всего сущего, но проявляет себя с разной силой в различных сферах человеческой деятельности. Поэтому ее трудно отнести к области онтологии. Любопытно, что сам Хайдеггер эволюционировал в своем понимании метафизики. Первоначально для него это познание общих принципов бытия — такой подход хорошо виден в его главном философском труде

раннего периода — «Бытии и времени». В знаменитой лекции 1929 года «Что такое метафизика?» Хайдеггер уже определяет метафизику как своего рода томление по смыслу, по постижению сущего в целом, характерное для нашего пребывания в мире¹. Речь идет о способности человека к трансцендированию конкретной ситуации, в которую он включен. Но в 1930-е годы Хайдеггер довольно радикально переосмысливает свое понимание бытия и начинает говорить об *истории бытия*. Бытие, то есть сам принцип организации всего сущего, теперь приобретает эпохальный характер и начинает отражать исторические этапы погруженности человека в мир. Греческая метафизика (Платон) определяла понимание бытия вплоть до Нового времени, когда на первый план начинает выдвигаться субъективность. У Канта мир превращается в репрезентацию, данную субъекту. У Лейбница мир становится монадой, наделенной чертами субъекта: «Благодаря Лейбницу всякое сущее становится „субъектовидным“, то есть в себе устремленным-к-представлению и потому действительным»². Постепенно субъективность стала основанием для существования мира и его представления как наличествующего. Это позволило Хайдеггеру провозгласить ницшевскую *волю к власти* принципом бытия современности. Речь идет о том, что отныне все сущее начинает зависеть от нашей субъектной воли³.

¹ «Наше настроение не только приоткрывает нам, всякий раз по-своему, сущее в целом, но такое приоткрытие — в принципиальном отличии от того, что просто случается с нами, — есть в то же время и фундаментальное событие нашего бытия» (Хайдеггер М. Что такое метафизика? // Хайдеггер М. Что такое метафизика? М.: Академический Проект, 2013. С. 31).

² Хайдеггер М. Ницше: В 2 т. Т. 2. СПб.: Владимир Даль, 2007. С. 208.

³ «...волю к власти является основной чертой сущего как такового. Поэтому сущность воли к власти можно сделать предметом вопрошания и размышления только в перспективе сущего как такового, то есть метафизически. Истина такого проецирования сущего на бытие в смысле воли к власти имеет метафизический характер. Она не терпит никакого обоснования, которое ссылается на вид и строение какого-либо отдельного сущего, потому что само это сущее, призываемое для такого обоснования, как таковое можно засвидетельствовать только в том случае, если сущее уже спроецировано на основную особенность воли к власти как бытия» (Там же. С. 231).

Понимаемая так онтология как будто может быть инструментом для понимания форм конструирования культуры, ведь такое конструирование всецело зависит от субъектности и воли творца. Но Хайдеггер относит ее исключительно к современной эпохе в широком смысле слова. Сам же Ницше¹, из которого Хайдеггер выводит современный исторический этап метафизики, мыслил шире и говорил о самой насущной онтологической необходимости понять, «как одна определенная воля отливается в ряде различных форм...»². Без такого понимания само понятие воли утрачивает всякий смысл. Воля в данном случае выступает как *принцип генерации форм*, а не как принцип субъектного представления всего сущего, как это происходит у Хайдеггера.

Примерно в то же время, когда Ницше размышлял над волей власти, австрийский искусствовед Алоис Ригль предложил назвать формообразующий принцип определенной исторической эпохи Kunstwollen (то есть «художественной волей»). И этот принцип, по его мнению, действует сегодня и действовал в древности. Термин этот получил множество толкований и до сих пор вызывает споры. Отто Пехт, указывая на постоянное непонимание этого понятия, писал:

Как сказать: художественная воля, форма-воля или, как предлагает Гомбрих, воля-к-форме? Все эти переводы не принимают во внимание то, что Ригль сказал не Kunstwille, но Kunstwollen, что в буквальном переводе значит: то, что желает искусства³.

Но что значит воля, требующая искусства и определяющая формы и стиль эпохи?

Ригль придумал это понятие в противовес искусствоведческому позитивизму и материализму, прежде всего доктрине стиля Готфрида Земпера, который считал, что стиль

¹ Ницше прямо говорит: «...глубочайшая сущность бытия есть воля к власти...» (Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. М.: Культурная революция, 2005. С. 382).

² Там же (692). С. 381–382.

³ Pächt O. Art Historians and Art Critics — VI: Alois Riegl // The Burlington Magazine. May, 1963. Vol. 105. № 722. P. 190.

детерминирована материалами и технологиями их обработки. «Воля» Ригля как будто переносит акцент с материальности на психологию¹, к тому же она напрямую связана с восприятием. Но при этом сам Ригль полагал, что *Kunstwollen* выходит далеко за рамки субъективного. Наиболее полный обзор ее действия дан в книге «Позднеримская художественная промышленность», а до нее в «Вопросах стиля». Художественная воля — это некая сила, придающая практически всем областям художественного производства эпохи некоторые общие черты. Ригль описал эволюцию этой воли от древнего Египта до начала Нового времени. По его мнению, изначально в Египте фигуры не были способны отделиться от фона и тяготели к двумерности. В такого рода изображениях тактильное превалировало над оптическим. В классическом греческом искусстве происходит постепенное освобождение фигуры от фона, и восприятие приобретает «оптический характер». Между индивидуальными фигурами возникают значимые интервалы:

Полная изоляция индивидуальной формы привела к одновременной эмансипации интервалов, то есть к возвышению до этого нейтрального и бесформенного фона до художественности, то есть до его превращения в индивидуальную единицу с законченными и мощными очертаниями. <...> Как только интервалы как индивидуальные формы оказались частью трехмерного пространства, они начали генерировать пространственные ниши определенной глубины².

Эмансипация интервала между фигурами ведет к образованию независимого глубокого пространства, открывающего возможности для изобретения перспективы и возникновения чисто иллюзионистского оптического режима искусства.

Если внимательней присмотреться к описанным Риглем историческим манифестациям *Kunstwollen*, то мы заметим,

¹ Ригль писал о том, что «функция, материал и техника» не имеют позитивного значения в творчестве, но отмечены «скорее ограничивающей, негативной ролью: они, так сказать, являются коэффициентами трения внутри всего продукта» (*Riegl A. Late Roman Art Industry. Roma: Giorgio Bretschneider Editore, 1985. P. 9*).

² Ibid. P. 224.

что речь идет о неких пространственных структурах, обращенных к разным органам чувств (от тактильности к оптическому). И в этом смысле речь идет о некой смене пространственных моделей, относимых Кантом к первичным трансцендентальным интуициям, лежащим в основе нашего восприятия мира, к тому, что Кант называл «трансцендентальной эстетикой». Напомню, как Кант вводит в горизонт рассмотрения само понятие пространства:

Пространство не есть эмпирическое понятие, выводимое из внешнего опыта. В самом деле, представление о пространстве должно уже заранее быть дано для того, чтобы те или иные ощущения были относимы к чему-то вне меня (т.е. к чему-то в другом месте пространства, а не в том, где я нахожусь), а также для того, чтобы я мог представлять себе их как находящиеся вне и подле друг друга, стало быть, не только как различные, но и как находящиеся в различных местах. Представление о пространстве не может быть поэтому заимствовано из отношений внешних явлений посредством опыта: сам этот внешний опыт становится возможным прежде всего благодаря представлению о пространстве. Пространство есть необходимое априорное представление, лежащее в основе всех внешних созерцаний¹.

Представления о пространстве даны человеку до всякого опыта, они трансцендентальны и именно они позволяют говорить о фоне, фигуре, интервале и т.д., то есть обо всем том, что лежит в основе риглевской *Kunstwollen*. Но при чем тут воля? Скорее всего, тут следует принять в расчет поправки к кантовской трансцендентальной эстетике, внесенные некоторыми философами-неокантианцами, современниками Ригля. Одним из немецких неокантианцев, вероятно, оказавших влияние на Ригля, был Алоиз Риль, который называл себя «реалистом». Риль не отвергал кантовскую идею пространства и времени как трансцендентальных априори — данных нам до всякого опыта, но считал их недостаточными для

¹ Кант И. Критика чистого разума // Кант И. Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. М.: ЧеРо, 1994. С. 65.

понимания восприятия мира и вещей. Он утверждал, что мир в нашем представлении является синтезом априори и эмпирически данного. С его точки зрения, пространство и время как трансцендентальные интуиции позволяют установить единство мира и создать общую базу для передачи знания. Но эти интуиции не исчерпывают мир и относятся к субъективной стороне его восприятия. Однако есть и некая объективная сторона, связанная с влиянием вещей на наши чувства. Пространство не может сводиться к простой геометрической гомогенности и трехмерности, хотя эти качества необходимы для восприятия мира. Риль писал:

Очевидно, что опыт возможен, только если постоянство и однородность действительно существуют и мыслятся как существующие и со стороны объекта, и со стороны субъекта. Опыт был бы невозможен не только в случае нашего ощущения распада постоянства и единства объектов, но и в случае, если субъект перестает осознавать свое собственное постоянство, заключенное в идее объектов; но необходимо, чтобы объективные постоянство и однородность познавались через идентичность субъекта, чьим коррелятом они являются¹.

Перефразируя Рилья, можно сказать, что кантовские априори (принадлежащие субъекту, являющиеся фундаментом его конституции) порождают устойчивые формы объективного мира, но само предметное содержание этих форм ими не детерминируется. Эти универсальные формы относятся к логическому или метафизическому слою, в то время как существуют и «психологические формы», с которыми они соотносятся. Трансцендентальная интуиция времени позволяет переживать изменения и развитие, но конкретность исторических форм она не может объяснить. Риль считал, что кантовские априори — это метафизический базис, на котором из ощущений, производимых вещами, строятся устойчивые формы. Таким образом, данный нам в опыте мир имеет две

¹ *Riehl A. Introduction to the Theory of Science and Metaphysics. London: Kegan Paul, Trench, Trübner, 1894. P. 80.*

стороны: субъективную и объективную, которые встречаются в опыте форм. Субъект конструирует мир пространства и времени — этих идеальных схем, — но наполнение этих абстракций множеством разнообразных вещей немислимо без эмпирического компонента.

Мне кажется, Риль может помочь нам разобраться в существе риглевской Kunstwollen¹. *Воля тут связана с проекцией пространственной абстракции на конкретность материала*, которому эта проекция придает некоторую форму. Если посмотреть на эволюцию искусства от плоскости и тактильности к глубине и оптической иллюзии, то мы по существу увидим постепенное освоение кантовского трансцендентального и идеального пространства в материале. Первоначально связи между фигурами, которые создает такое пространство, проявляются в наличии фона и ритмической организации фигур на нем. Но постепенно геометрия пространства расширяется, сначала благодаря внедрению и эмансипации интервала, а затем и освоению глубины. Можно сказать, что эволюция искусства — это результат некой коллективной воли освоить эмпирически данный материал в категориях априорных схем, которые изначально чрезвычайно трудно в полной мере воплотить в материале, оказывающем, по мнению Ригля, сопротивление этой воле. Все выглядит так, как если бы трансценденции Канта были нам даны изначально, но воплотить их в материале мы с самого начала не способны. Эволюция искусства — это история освоения присущих нам априори с помощью овладения техникой формовки материала. Kunstwollen — это порыв создавать произведения искусства, в которых с максимальной выразительностью метафизическое основание нашего зрения и восприятия осваивает мир. Формы — это пространственные образчики нашей субъективности, но не в том смысле, конечно, который субъектности приписывал Ницше. Это формы субъективности, которая организует объективность, называемую нами искусством.

¹ На близость доктрины Ригля теориям Ригля указал Ади Эфаль: *Efal A. Reality as the Cause of Art: Riegl and Neo-Kantian Realism // Journal of Art Historiography. Issue 3. December 2010. P. 1–22.*

Сегодня, конечно, невозможно основывать понимание формы на смешении кантовских априори с эмпирикой психологического восприятия. Точно так же вряд ли сегодня можно описывать конфигурацию формы через риглевские типы пространства — тактильное (*nahsichtig*), тактильно-оптическое (*haptisch-optisch* или *normalsichtig*) и иллюзионно-оптическое (*fernsichtig*). Три эти «идеальных типа» (если использовать выражение Макса Вебера) не следуют друг за другом, а чаще всего смешиваются и создают гибриды. В 1920 году Эрвин Панофский опубликовал важное размышление о риглевской *Kunstwollen*, в котором совершенно справедливо увидел отличие подхода Ригля от иных в том, что он ориентирован на трансцендентально-философский аспект проблемы и «отсылает не столько к самому феномену, но к условиям его существования, его бытия „таким“»¹. В такой перспективе «тактильное» и «оптическое» перестают, по мнению Панофского, быть психологическими характеристиками и позволяют связать объективное и субъективное в произведении искусства. Но в той же статье Панофский замечает, что линия «объективизм — субъективизм» «порождает лишь одномерную ось, на которой не могут расположиться все точки на плоскости. Другие могут быть определены лишь отрицательно по отношению к этой оси...»². Эта недостаточность риглевской оси обнаруживается прежде всего, когда мы говорим об историческом развитии и исторических феноменах.

В 1927 году Панофский опубликовал текст «Размышления об историческом времени», который, на мой взгляд, явился прямым продолжением его размышлений над *Kunstwollen*. В этом эссе, в частности, говорилось о том, что в исторической перспективе искусство являет собой

неисчерпаемое разнообразие систем отсчета, в которых пространство и время не только детерминируют друг друга, но и порождают

¹ *Panofsky E. The Concept of Artistic Volition // Critical Inquiry. Vol. 8. № 1. Autumn, 1981. P. 28.*

² *Ibid. P. 30.*

друг друга. <...> Каждая из этих систем отсчета существует внутри ограниченного, но отмеченного возрастающей сложностью, пространственно-временного континуума, сплетающего между собой пространственные и временные компоненты и порождающего по существу неделимую и унифицированную структуру, определяемую ее индивидуальными компонентами¹.

Возникновение такого рода континуумов даже толкает Панофского к утверждению, что «пространство и время должны рассматриваться не только как конкретные объекты (*quantum*), но также и как качества (*quale*)»².

С моей точки зрения и глядя из сегодняшнего дня, я бы сказал, что пространство и время тут настолько тесно вплетаются в материальность объектов, что приобретают почти предметную устойчивость формы. В том же 1927 году развернутую рецензию-эссе о «Позднеримской художественной промышленности» Ригля опубликовал венский искусствовед Гвидо Кашниц-Вайнберг — поклонник Ригля и один из наиболее последовательных его продолжателей, о котором в этой книге еще пойдет речь. Отдавая должное Риглю, Кашниц, как и Панофский, отметил крайнюю сложность трактовки истории сквозь призму трансцендентальных априори. Приведу цитату из Кашница:

Приложение парных концептуальных терминов к развитию истории искусств ставит две основные проблемы, связанные с их неотвратимо априори функциями. Сдвоенные термины выражают нечто определенное, вневременное и относящееся к плоскости, в той мере, в какой они принадлежат к определенному типу видения вещей, то есть к одному и тому же *Weltanschauung*. Развитие, однако, предполагает постоянное движение, то есть нечто временное, постоянно меняющее свою сферу. Из этого контраста между динамическим развитием и стазисом следует, что парные термины не могут обладать значимостью, кроме как в очень общем формальном

¹ *Panofsky E. Reflections on Historical Time // Critical Inquiry. Vol. 30. № 4. Summer, 2004. P. 696.*

² *Ibid. P. 697.*

смысле. Они совершенно не в состоянии прояснить фактический ход художественного развития. Вместо этого они подменяют его лишенной пластичности структурой. Ясно, что парные термины «тактильное — оптическое» расположены в одной плоскости, что означает, что они порождены одним и тем же способом видения. Это делает зрительское знание объекта зависимым от чисто чувственного акта видения и тактильного восприятия, сведенного к зрению. В природе самих этих парных терминов, или, точнее, в их отношении друг с другом, заключена статичность и неподвижность. Напротив, идея мобильного развития необходимо связана с многонаправленным движением. А потому развитие происходит не в плоскости, но скорее в [трехмерном] пространстве¹.

Кашниц во многом перекликается с Панофским. Историческая динамика не может вписаться в плоскость и выходит в трехмерность, образуя некие сложные многомерные тела, в которых метафизические компоненты восприятия (трансцендентальные априори) уже невозможно отличить от эмпирически данных. Кашниц пишет о пространстве скульптуры, которое никак не может быть сведено к субъектным априори, но пронизано особым пластическим характером, обеспечивающим скульптуре «пространство существования». Речь у Кашница, однако, идет не о радикальной динамизации пространства произведения, но лишь о значительном его усложнении, о схватывании *формы и метафизического основания* тех безостановочных изменений, которые происходят в искусстве. Как бы там ни было, проблема соединения метафизической неподвижности, позволяющей форме возникнуть и состояться, и динамики развития и изменений оказывается центральной и, в сущности, неразрешимой.

б) Символическая форма. Кассирер

В начале 1920-х годов Эрнст Кассирер стал разрабатывать свой амбициозный проект философии «символических

¹ Kaschnitz-Weinberg G. Review of Alois Riegl. *Die Spätromische Kunstindustrie*, 1927 // Art History. Vol. 39. № 1. February 2016. P. 89–90.

форм». Само обращение к понятию *символического* было существенным шагом вперед. Кассирер ясно осознал, что кантовских априори недостаточно для того, чтобы мыслить форму как нечто соединяющее наше сознание и внешний мир. С его точки зрения, мы в состоянии мыслить мир потому, что обладаем набором понятий, которые фиксируются в языке, и только эти понятия отвечают за образование форм. Он писал об ученом-физике:

Понятия, которыми он оперирует, — пространства и времени, массы и силы, материальной точки и энергии, атома или эфира — это свободные «призрачные образы», конструируемые познанием, чтобы овладеть чувственным опытом и обозреть его как закономерный упорядоченный мир, однако в непосредственных чувственных данных нет ничего, что бы им соответствовало¹.

Иначе говоря, само пространство не дано нам чувственно, но является порождением неких «призрачных образов», конструируемых сознанием. И образы эти могут быть названы *знаками* или *символами* реальности. Они не отражают эмпирически данной нам реальности, но символически ее конструируют. Логика вещей, как замечает Кассирер, неотделима от логики знаков. Но, конечно, эта конструктивная деятельность знаков и понятий не может быть полностью оторвана от того материального комплекса, который осваивают наши ощущения.

Связь действительности со знаками хорошо видна у Кассирера на примере того, как мы, по его мнению, мыслим время и пространство. С его точки зрения, мы получаем лишь совокупность разрозненных ощущений, которые не позволяют нам вообще говорить о пространстве как о некой целостности и форме:

Если предположить, что чувственная основа для формирования представления о пространстве дана в конкретных зрительных,

¹ Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 1. Язык. М.; СПб.: Университетская книга, 2002. С. 21.

двигательных и осязательных ощущениях, то ведь сумма этих ощущений не содержит в себе ничего из характерной единой формы, называемой нами «пространством». Последняя выражается в таком упорядочении, посредством которого возможен переход от любого из этих отдельных качеств к их совокупности как целому. Так что мы уже мысленно полагаем в каждом элементе, поскольку он рассматривается как элемент пространства, целую бесконечность потенциальных направлений, и только совокупность этих направлений составляет целостность пространственного созерцания¹.

Это рассуждение интересно и тем, что ставит под сомнение кантовские априори. Пространство не дается нам как трехмерная гомогенная протяженность, но возникает в результате сложного синтеза понятия нашего сознания с опытом внешнего мира. То же самое происходит с временем. Приведу длинную, но важную цитату из Кассирера:

Казалось бы, нет ничего более достоверного, чем то, что непосредственно дано в сознании, относится к отдельному моменту времени, к определенному «сейчас» и заключено в нем. Прошлое в сознании «уже не» имеется в наличности, будущее «еще не» имеется в наличности; создается впечатление, будто они лишены конкретной реальности, собственной актуальности и растворяются в чисто мыслительных абстракциях. Но верно и то, что содержание, обозначаемое нами словом «сейчас», есть не что иное, как вечно текущая граница между прошлым и будущим. Эта граница не может полагаться вне связи с тем, что она разграничивает: она существует лишь в самом акте разграничения и не может мыслиться до этого акта как нечто от него независимое. Отдельный момент, поскольку он определяется именно как момент времени, — это не застывшее субстанциональное бытие, а текущий переход от прошлого к будущему, от «уже-не» к «еще-не». Там, где «сейчас» рассматривается иначе — как нечто абсолютное, — это уже не момент времени, а его отрицание. В этом случае движение времени оказывается остановленным и тем самым уничтоженным. Для мышления, которое, подобно мышлению элеатов, ориентируется исключительно на абсолютное бытие,

¹ Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 1. Язык. С. 35.

стремясь в нем застыть, летящая стрела покоится, ибо ей в каждое неделимое «сейчас» всегда соответствует одно-единственное, однозначно определенное и неделимое «место». Но если исходить из того, что момент времени включен в движение времени, то он не будет из него вырываться и ему противопоставляться, он будет с ним совместим: это возможно только потому, что в отдельном моменте времени одновременно мыслится и процесс как целое, потому что и момент, и процесс сводятся сознанием в единство. Сама форма времени может быть нам «дана» только благодаря тому, что в моменте времени представлен временной ряд в направлениях «вперед» и «назад»¹.

Кассирер исходит из того, что мыслить момент «сейчас» можно только внутри некоего абстрактного понятийного единства, которое мы называем временем и которое есть синтез несуществующих в нашем восприятии прошлого и будущего. Только их умозрительное наличие позволяет мыслить сейчас как подвижную границу между ними. Но что такое «прошлое» и «будущее»? Это некие пространственные образы, некие химеры нашего воображения, которые, в сущности, поэтому сами не наделены движением. Движение задается подвижной границей между этими неподвижными химерами. Граница между этими конструктами нашего сознания и культуры в момент ее умопостижения сама утрачивает подвижность и становится метафизической точкой «сейчас», стремящейся застыть и обрести место, то есть некую пространственную фиксацию. Таким образом, неподвижная точка, находящаяся в непрерывном движении, задается умозрительной мобильной границей между двумя другими меняющимися неподвижностями. Кассирер пишет о том, что момент и процесс сводятся нашим сознанием в некое единстве. Но если вдуматься в этот странный синтез, то мы столкнемся с чем-то почти непостижимым, немислимым без парадоксального синтеза противоречий.

Более того, Кассирер утверждает, что само пространство, синтезирующее многообразие отдельных «мест» в некое

¹ Там же. С. 33–34.

умозрительное целое, опирается на наличие синтезированных сознанием временных рядов:

...восприятие пространственного «целого» предполагает образование общих временных рядов: хотя синтез сознания в «одновременности» и является подлинно первичной функцией сознания, тем не менее он может быть осуществлен и представлен всегда лишь на основе синтеза в «последовательности». Если определенные элементы надо соединить в одно пространственное целое, то сначала они должны пробежать в последовательности сознания и соотнестись друг с другом, согласно определенному правилу¹.

Но это значит, что всякая форма — как некий устойчивый пространственный синтез — заключает в себе время, разворачивание цепочек, то есть движение. Движение позволяет синтезировать форму, которая может мыслиться, но которая постоянно разрушается заключенным в ней движением. Возникающие из этого движения формы, то есть неподвижные пространственные образования, и могут пониматься как кассиреровские знаки или символы.

В эссе 1923 года «Понятие символической формы в построении гуманитарных наук» Кассирер формулирует принципы генезиса символа и соотнесенной с ним формы в особенно важных для меня категориях:

Все духовное содержание необходимо связано для нас с формой сознания, а следовательно, и с формой *времени*. Оно существует лишь постольку, поскольку оно производит себя во времени, и не способно производить себя иным образом; тогда оно немедленно исчезает, чтобы уступить место производству другого нового пространства. Таким образом, всякое сознание подчинено гераклитову закону становления. Вещи природы в их объективно реальном существовании способны, если необходимо, показать фиксированную «устойчивость», относительную длительность: сознанию, по самой его природе, такое состояние недоступно. Оно не обладает иным бытием, кроме бытия свободной деятельности, кроме

¹ Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 1. Язык. С. 34.

бытия процесса. И в этом процессе компоненты никогда не возвращаются как истинно тождественные. Здесь мы имеем дело только с непрекращающимся течением, живым потоком, в котором каждая фиксированная конфигурация должна, еще даже не будучи достигнутой, вновь исчезнуть. И это обозначает характерную антиномию, имманентное противоречие самого сознания. Он не может освободить себя от формы времени, поскольку его собственная сущность в ней существует и на ней основана. И все же, содержание — фигура, «эйдос» — не только *возникает* [entstehen], но и *разворачивается* [erstehen] вырывается на свободу исключительно из становления, формирования [Gebilde]¹.

Это понимание формы, на мой взгляд, не получило полного выражения в фундаментальном труде Кассирера. В нем мне особенно созвучна идея, что фиксированная конфигурация начинает распадаться на самом гребне своего восхождения к форме. Форма дается нам в сознании. Сознание, как считал Кант, — это феномен, вписанный во время, то есть движение. Форма, таким образом, возникает из времени в пространственных конфигурациях (связанных с временными цепочками собственного разворачивания). Смысл мерцает в этой возникающей форме, позволяет предвосхитить себя и сейчас же распадается в динамике. В этой книге речь пойдет о Греции, где такого рода интуиции формы постоянно дают о себе знать. Разумеется, они не формулируются в кассиеровских терминах, хотя философы — Платон, Аристотель и иные — часто подходят к самой грани сходных формулировок. В первой части книги я, например, привожу рассуждения Платона из диалога «Теэтет», где речь идет о двойном процессе генезиса языка (то есть носителя имен и понятий) и фюсис (мы довольно неточно переводим это понятие как «природа»). Язык точно так же формируется из *элементов*, как и явления природы, и в процессе этого формирования делает потенциально мыслимым движение жизни в природных комплексах. Элементы — протоформы, протослова — непосредственно

¹ Cassirer E. The Concept of Symbolic Form in the Construction of the Human Sciences // Cassirer E. The Warburg Years (1919–1933). Essays on Language, Art, Myth, and Technology. New Haven, 2013. P. 77–78.

участвуют в «природном» генезисе смысла и поглощаются, растворяются в языковой форме.

Но в этой книге меня интересуют не столько язык и связанные с ним понятия, сколько сама форма, гештальт, которая несет в себе смысл даже без непосредственной связи с языком. Я пытаюсь нащупать некоторые ситуации, когда такая форма возникает, но, не достигая окончательной фиксации, начинает разлагаться, создавая парадоксальное соединение несоединимого — прежде всего покоя и движения, жизни и смерти, единства сообщества и индивидов и т. д.

в) Мagma и символическая матрица. Касториадис

Книга состоит из трех частей. Первая посвящена проблематике фюсис как стихии рождения и роста — генезиса. Вторая часть в основном касается понимания тела и тесно связанного с ним греческого искусства. Эта часть, пожалуй, в наибольшей степени соответствует нашему расхожему пониманию проблематики формы. Третья часть в основном касается организации общества — полиса и демократии. Социум, однако, является настолько сложным объектом, что делает почти невозможным применение не только риглевской, но и кассиеровской теории. Большим подспорьем тут может быть комплекс идей, разработанных Корнелиусом Касториадисом, который был мне полезен и как знаток и аналитик древнегреческого общества.

Социум — это совокупность каким-то образом соединенных воедино индивидов. И как таковой он не может быть нам дан в качестве внятного объекта. Касториадис так определяет эту неуловимость:

Социальное — это и все, и никто, оно никогда не отсутствует и никогда не присутствует как таковое, это небытие, более реальное, чем любое бытие, и мы все от начала до конца погружены в него, но не можем постичь его «как конкретную личность» и посмотреть ему в глаза. Социальное — это неопределенное измерение, даже если оно заключено в каждом мгновении; это бесконечная и в то же время изменчивая структура, поддающееся

объективации взаимодействие категорий индивидов и то, что, поверх всякого взаимодействия, поддерживает их единство. Социальное предстает как структура — форма и неразложимое содержание — человеческих единств, но одновременно оно превосходит любую данную структуру; это неуловимая производящая сила, бесформенная форма, всегда нечто большее, чем она есть, и всегда одна и та же¹.

Касториадис предлагает рассматривать бесформенную форму социума сквозь призму математической теории множеств. Он приводит «наивное» определение множества, данное Георгом Кантором:

Множество — это соединение в единое целое вполне определенных и вполне различных объектов нашей интуиции или нашей мысли. Эти объекты называются элементами множества².

Элементы множества могут объединяться в группы и входить в отношения детерминации и причинности. Они принадлежат своего рода «упорядоченному» универсуму. Но социум явно не подпадает под это определение, так как не состоит из определенных и различимых объектов. Для его определения философ заимствует в «Алгебре» Николя Бурбаки термин «магма» (*agma*), которым он определяет некую туманность, наделенную неистощимой потенциальностью и состоящую из бесконечного множества неопределенных элементов. Вот определение магмы, данное Касториадисом:

Некая магма есть то, из чего мы можем извлечь (или: из чего мы можем создать) множественные, бесконечные числом способы организации, но что никогда не может само быть (идеально) воссоздано посредством сложения этих способов в (конечное или бесконечное) множество³.

¹ Касториадис К. Воображаемое установление общества. М.: Гнозис; Логос, 2003. С. 127–128.

² Там же. С. 281.

³ Там же. С. 422.

Магма — это то, из чего с помощью целого набора операций различения и определения (в том числе и языкового), которые он обозначает глаголом *legein*¹, могут бесконечно извлекаться множества в канторовском смысле. Касториадис объясняет, что внутри магмы мы не можем отделить то, что относится к «моей семье», от того, что относится к «другим»:

Иными словами, в репрезентации, которая на первый взгляд «не отсылает к моей семье», всегда возникает одна ассоциативная цепочка, которая к ней ведет. А это значит, что репрезентация не является «отдельной и ясно определенной сущностью, но заключает в себе все, что она с собой несет»².

Магма, однако, имеет тенденцию к производству форм, без появления которых наша коллективная жизнь была бы невозможна. Она постоянно генерирует *формы человеческих единств*, которые Касториадис называет *институциями*. Только институции превращают неопределенность магмы в социальную реальность. Институции позволяют нам участвовать в обществе, производить обмены и вещи, то есть экономику, вступать в политические отношения. Но магма обладает удивительным свойством производить институции, которые никогда не достигают абсолютной зафиксированности и ясности:

Всегда будет существовать дистанция между создающим институтом обществом и во всякий момент институционализированной

¹ «*Legein*: различать-выбирать-устанавливать-объединять-считать-высказывать, — это одновременно и условие существования общества, и его творчество — условие, созданное тем, что оно само обуславливает. Чтобы общество могло существовать, чтобы был сформирован язык и он мог функционировать, чтобы осуществлялось развертывание осмысленной практики, чтобы люди имели возможность общаться друг с другом не только посредством фантазмов — для этого необходимо, чтобы так или иначе, на определенном уровне, в определенном слое или страте социального действия или представления все могло бы быть конгруэнтным в соответствии с определением Кантора» (Там же. С. 281).

² *Castoriadis C. The Logic of Magmas and the Question of Autonomy // The Castoriadis Reader. Oxford: Blackwell, 1997. P. 298.*

данностью — и эта дистанция не есть негатив или дефицит, но одно из выражений творящей силы истории, не дающей ей зафиксироваться в «наконец-то обретенной форме» социальных отношений и человеческой деятельности. Благодаря этому общество заключает в себе нечто большее, чем оно является в данный момент¹.

Поскольку эти институты являются обретенными реальностью фикциями, они относятся к области *социального воображаемого*, наделенного сильным творческим импульсом, а их смысл и бытие относятся к сфере *символического*². Как видим, Касториадис мыслит символическое иначе, чем Кассирер. Первоначально в институтах преобладает чисто символический аспект, но их эволюция ведет ко все большей их функционализации. Касториадис, например, пишет о том, что в римском праве ритуал сделки, произнесение определенных слов клятв и т. д. первоначально имели больший вес, чем само содержание сделки. Постепенно, однако, содержание стало преобладать, и закон приобрел куда более функциональный характер.

Одной из фундаментальных социальных институций Касториадис называет *время*, которое конструируется тем или иным обществом. В этом смысле он как бы следует за Риглем и Кассирером, но и тут он мыслит иначе. Время располагает предметами, событиями, отношениями в определенном порядке и позволяет мыслить причины и следствия как форму их связи. В такой форме время никак не соответствует магне, а скорее канторовскому множеству. Но такое время позволяет мыслить *историю* и вписать нас в составляющее ее движение событий

¹ Касториадис К. Воображаемое установление общества. С. 130.

² «Институты не сводятся к символическому, но их существование возможно только в рамках символического, они невозможны вне символического второго уровня, и каждый из них создает свою символическую сеть. Организация экономики, система права, институт власти, религия существуют социально лишь как санкционированная система символов. Их роль заключается в том, чтобы связать означаемое (представления, распоряжения, предписания сделать или не делать что-либо, последствия — то есть значения в широком смысле слова) с символами (означающее) и узаконить эту зависимость, то есть в принудительном порядке навязать ее всему обществу или рассматриваемой группе» (Там же. С. 133).

и фактов. В его основе лежит принцип *преемственности*. В рамках такой институции времени, как пишет Касториадис, «причины идут в ногу со следствиями, средства — с целью»¹. Такое представление вытекает из характерного для «множества» принципа *сосуществования*. Но магма, которая непрерывно генерирует формы, не признает этого принципа.

Касториадис пишет:

Но если общество не может быть осмыслено с помощью традиционной схемы сосуществования, то история в той же мере не может быть проанализирована с помощью схемы последовательности или преемственности. Все, что проявляется в истории и через историю, не является определенной последовательностью определенного. Это скорее обнаружение радикальной инаковости, имманентное творчество, нетривиальная новизна. Именно об этом говорит нам как существование истории *in toto*, так и возникновение новых обществ (новых типов обществ), а также непрекращающееся самоизменение каждого отдельного общества².

Неопределенность социальной магмы как будто отсылает к неопределенности философского *бытия*. Но Касториадис довольно решительно отделяет продуктивность социума от онтологии. В своем первом семинаре о греческом воображаемом он прямо говорил о том, что для понимания греческого социума Геродот или Фукидид являются куда лучшими проводниками, чем Платон и Аристотель, так как они гораздо ближе подходили к точному описанию институций, то есть символических форм:

Роль Платона в истории философии была подобна огромной каменной преграде, которая не позволяла приблизиться к идее творения в истории, творчества сообщества, устанавливающего свою институцию, свой *nomos*³.

¹ Касториадис К. Воображаемое установление общества. С. 237.

² Там же. С. 238.

³ Castoriadis C. The Greek Imaginary. From Homer to Heraclitus, Seminars 1982–1983. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2023. P. 7.

Но, пожалуй, наиболее важным для меня был тот подход, который Касториадис сформулировал относительно самого процесса формообразования (то есть смыслообразования). Он цитирует высказывание Гераклита о дельфийском оракуле, который «и не говорит, и не утаивает, а подает знаки»¹. А что такое «подать знак» и при этом не говорить и не умалчивать? Я думаю, что речь тут идет об указании, выделении значимого из хаоса возможного, прочерчивание зон. Такое указание не требует речи, то есть языка и связанных с ним понятий. В каком-то смысле можно сказать, что возникновение формы — это выделение через жест символизации чего-то значимого из неохватной стихии возможного, из бесконечного неопределенного множества. Это жест короткой остановки, разделения и выделения, обозначения границ и центра, установления соотношений внутри выделенного. Но ни границы, ни центр, ни сама остановка в момент символизации не длятся и в каком-то смысле обречены на исчезновение и порождение новых «институций» — то есть преходящей и воображаемой реальности. Такое понимание формы исключает хронологические нарративы и взывает скорее к воспроизводству практики «подачи знаков», выделения некой формы как неустойчиво значимой, маркировки магмы через жест *legein*. Для автора такого рода конструкция — сложная задача. Я пытался решить ее через движение от одной формы («институции») к другой, не постулируя между ними ни хронологии, ни причинно-следственных связей.

Приведу важное для меня высказывание Касториадиса, где он размышляет над самым жестом гераклитовской «подачи знаков»:

Мы не в состоянии ухватить это означивание — или вернее магму значений — иначе как постулируя воображаемую схему, или хотя бы матрицу такой схемы, которая придаст тому или иному историческому объекту невообразимое полифоническое единство,

¹ Гераклит (14-ДК93) // Фрагменты ранних греческих философов / Изд. подгот. А.В. Лебедев. М.: Наука, 1989. Ч. 1. С. 193.

которое в свою очередь придаст смысл бесконечному множеству манифестаций и которое сделает вещи (без него невидимые) видимыми. И эта операция никогда не является воспроизведением или отслеживанием объекта, но его со-творением, которое, хотя и сохраняет связь с историческим объектом, позволяет ему явиться нам вновь, то есть предъявляя его нам в полноте (неисчерпаемой и строго не доказуемой) мира значений¹.

* * *

Автор этой книги не антиковед. Я не претендую на открытие новых фактов и вынужден полагаться на работы специалистов в своих интерпретациях. Читатель заметит, что я, возможно, злоупотребляю длинными цитатами, особенно из древнегреческих авторов. Это вызвано желанием дать голос тем, о ком я пишу, не вмешиваясь в течение текста. Я также исходил из того, что и читателем этой книги (если таковой найдется) по преимуществу будет не специалист, отдавший годы изучению древних культур. А потому короткой отсылки к первоисточнику вряд ли было бы достаточно. В меньшей мере это же касается и вторичных источников.

Я позволил себе взяться за написание этого труда по нескольким причинам. Одна из них — эгоистическая. В наши мрачные и почти беспроглядные времена такого рода авантюра позволяла погрузиться в культуру, всегда вызывавшую мое беспредельное восхищение, и тем самым скрасить себе жизнь. Другая причина (или, вернее, оправдание моей дерзости) заключалась в том, что моя невольная позиция стороннего наблюдателя, как мне казалось, может иметь и некоторые преимущества панорамного взгляда со стороны. Поскольку речь в книге идет о постоянном проступании формы и ее внутренней дестабилизации, то мне казалось, что именно сторонний паломник в Грецию может видеть ту «подачу знаков», о которой говорил Гераклит. В конце книги есть небольшой раздел о *феории* и *феоре*. Феор — это человек, выпадающий из полиса, чтобы лучше почувствовать смысл того порядка-закона, который в нем установлен.

¹ Castoriadis C. The Greek Imaginary. P. 22.

То, что греки, абсолютно нетерпимые ко всякому самоустра-
нению из полисной жизни, создали институцию *феора*, мне
представляется чрезвычайно значимым. Прежде всего это
ясное осознание того, что социум является таким неулови-
мым образованием, которое безусловно невозможно мыс-
лить изнутри.

Но, вероятно, главной причиной, побудившей меня об-
ратиться к грекам (в основном к Афинской культуре), было
мое глубокое убеждение, что они были чувствительны к не-
которым аспектам культуры, которые стали для нас все ме-
нее и менее очевидными. Греция была выбрана мной по не-
скольким причинам. Одной из главных загадок греческой
культуры для меня была способность греков породить ци-
вилизацию, наделенную больше, чем иные, неиссякающим
динамическим импульсом. В то время как могучие восточ-
ные империи и царства достигали кульминации и начина-
ли клониться к закату, не производя импульса к дальней-
шему развитию, греки оставляли динамическую печать на
тех культурах, которые им наследовали. Мишель Жаннере
опубликовал влиятельную книгу «Постоянное движение. Из-
менение форм в эпоху Ренессанса от да Винчи до Монтеня»,
в которой показал, каким образом динамизм новоевропей-
ской культуры укоренен в греческом наследии¹. Между тем
в сознании многих Греция является создателем вечных и не-
зыблемых форм, воплощающих платоновские идеи. Такая
точка зрения, сформулированная еще в эпоху Возрождения
и окончательно утвержденная Винкельманом², должна быть,
конечно, радикально пересмотрена.

¹ Jeanneret M. Perpetuum mobile: Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne. Paris: Éditions Macula, 1997.

² Винкельман отделял искусство классической эпохи от природы и связывал его с неподвижностью умозрительной идеи красоты: «Красота эта подобна идее, не воспринятой с помощью чувств, а порожденной великим умом и счастливым воображением, словно бы нашедшим в себе силу возвыситься до созерцания божественной красоты; цельность форм и очертаний столь велика, будто они не порождены трудом, а возникли словно мысль, в одно мгновение ока» (Винкельман И. И. История искусства древности. Малые сочинения. СПб.: Алетейя; Государственный Эрмитаж, 2000. С. 166).

Но самым непосредственным импульсом для написания этой книги была моя работа над образом рая в культуре. Рай в христианской культуре, при всей его невообразимости, чаще всего принимал обличие обнесенного стеной и недоступного сада, в котором движение времени остановлено, а природа замерла в некоем образе совершенства. Этот воображаемый сад — прототип множества европейских садов — был образом природы, замершей в искусственной и идеальной форме. По существу, греческая фюсис тут останавливала безостановочное движение к смерти и возрождению.

Когда я обратился к истории садов, то сразу обнаружил восточные «райские» сады; в Европе им в какой-то момент начали соответствовать сады римских вилл. Но в Греции ничего подобного не оказалось. Мария Луиза Готхайн, автор классической многотомной истории садов, например, писала: «В лучшие времена, когда искусства в Греции быстро шли к кульминации своего развития, мы ничего не слышим о культуре садов»¹. В Греции речь постоянно шла о полях, лугах и рощах, но никогда о саде как искусственной форме природы. Книга начинается с поиска садов и темы фюсис, которая связана с их отсутствием, и кончается эпилогом, где я вновь обращаюсь к тематике «природы», которая выступает не как место успокоения и покоя, но как место *перехода* от цивилизации к дикости, от человеческого к божественному, от жизни к смерти. В итоге я прихожу к убеждению, что сад и рай невозможны в Греции, так как предполагают не динамическую, но завершенную форму. Все искусственно созданное тяготеет к статике, но не в Греции. Отсюда такое пристальное внимание греков к истории. Для нас же история постепенно перестала быть генератором бесконечно нового. Институты окаменели и, как показывают нынешние события, кажутся людям все менее и менее способными к обновлению. Мир в значительной степени утратил ту пластичность, которая еще была столь значимой для греков.

¹ Gothein M. L. A History of Garden Art, v. 1. New York: Hacker Art Books, 1979. P. 53.

Фукидид рассказывает, как мегарцы обсуждали в собрании своих союзников спартанцев и афинян. Вот что они говорили спартанцам:

Вероятно, вам еще никогда не приходилось задумываться о том, что за люди афиняне, с которыми вам предстоит борьба, и до какой степени они во всем несхожи с вами. Ведь они сторонники новшеств, скоры на выдумки и умеют быстро осуществить свои планы. Вы же, напротив, держитесь за старое, не признаете перемен, и даже необходимых. <...> Они подвижны, вы — медлительны. Они странники, вы — домоседы. Они рассчитывают в отъезде что-то приобрести, вы же опасаетесь потерять и то, что у вас есть¹.

Этот динамизм жителей Афин оставил неизгладимый след на всей их культуре и может служить нам уроком. Конечно, вернуться в древний мир невозможно, да вряд ли кто-либо этого и пожелал бы. Но принять на вооружение ощущение мира, который бесконечно творит себя и отчуждает в формах, полных смысла, было бы весьма желательным.

* * *

И наконец хочу выразить благодарность Григорию Стариковскому, который взял на себя труд прочесть рукопись этой книги и сделал ряд ценных замечаний, которые я учел. Я также очень благодарен моему старинному другу и издателью Ирине Прохоровой, в который раз приютившей в своем издательстве мою книгу.

¹ Фукидид. История (I, 70, 1–4) / Пер. Г.А. Стратановского. Л.: Наука, 1981. С. 32.