

**ВАЛЬТЕР БЕНЬЯМИН**

**ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА  
В ЭПОХУ  
ЕГО ТЕХНИЧЕСКОЙ  
ВОСПРОИЗВОДИМОСТИ**

*Избранные эссе*

Немецкий культурный центр  
имени Гете

---

«МЕДИУМ»  
Москва 1996

Книга издана при содействии "Интер Национес"

Предисловие, составление, перевод  
и примечания С.А.Ромашко

Редактор Ю.А. Здоровов  
Художник Е.А. Михельсон

ISBN 5-85691-049-4

© Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main  
1972 - 1992

© Составление, перевод на русский язык,  
художественное оформление и примечания  
издательство «МЕДИУМ», 1996 г.

## МЕЖДУ МОСКВОЙ И ПАРИЖЕМ: Вальтер Беньямин в поисках новой реальности

Невезучесть Вальтера Беньямина давно уже стала общим местом литературы о нем. Многое из того, что написал, увидело свет лишь спустя годы после его смерти, а то, что было опубликовано, не всегда сразу находило понимание. Это у него на родине, в Германии. Путь к русскому читателю оказался сложным вдвойне. И это при том, что сам Беньямин хотел такой встречи и даже приехал для этого в Москву. Напрасно.

Впрочем, возможно, что это и не так уж плохо. Сейчас, когда запретов, мешавших выходу работ Беньямина по-русски, больше нет, а на Западе он уже перестал быть, как некоторое время назад, модным автором, настало, наконец, время просто спокойно его прочитать. Потому что то, что было для него современностью, у нас на глазах удаляется в историю, однако историю, еще не совсем потерявшую связь с нашим временем и потому не лишённую для нас непосредственного интереса.

Начало жизни Вальтера Беньямина не было ничем примечательно. Он родился в 1892 году в Берлине, в семье удачливого финансиста, поэтому его детство прошло во вполне благополучной обстановке (годы спустя он напишет о нем книгу "Берлинское детство на пороге века"). Родители его были евреями, но из тех, кого правоверные иудеи называли евреями, справляющими рождество, поэтому еврейская традиция стала для него реальностью довольно поздно, он не столько вырос

в ней, сколько пришел к ней потом, как приходят к явлениям культурной истории.

В 1912 году Вальтер Беньямин начинает студенческую жизнь, перемещаясь из университета в университет: из Фрайбурга в Берлин, оттуда в Мюнхен и, наконец, в Берн, где он и завершил свою учебу защитой докторской диссертации “Понятие художественной критики в немецком романтизме”. Первая мировая война вроде бы пощадил его - он был признан совершенно негодным к службе - но оставила в его душе тяжелый след от потерь близких, от разрыва с дорогими ему людьми, поддавшимися в начале войны милитаристской эйфории, которая всегда была ему чужда. И война все же зацепила его своими последствиями: послевоенная разруха и инфляция в Германии обесценили денежные средства семьи и заставили Бенямина покинуть дорогую и благополучную Швейцарию, где ему было предложено продолжить научную работу. Он вернулся домой. Это решило его судьбу.

В Германии следует несколько неудачных попыток найти свое место в жизни: журнал, который он хотел издавать, так никогда и не вышел, вторая диссертация (необходимая для университетской карьеры и получения профессорского звания), посвященная немецкой трагедии эпохи Барокко, не получила положительной оценки во Франкфуртском университете. Правда, время, проведенное во Франкфурте, оказалось далеко не бесполезным: там Беньямин познакомился с тогда еще совсем молодыми философами Зигфридом Кракауэром и Теодором Адорно. Эти отношения сыграли немаловажную роль в становлении того явления, которое позднее получило название Франкфуртской школы.

Неудача второй защиты (содержание диссертации осталось просто непонятым, о чем рецензент добросовестно сообщил в своем отзыве) означала конец попыткам найти свое место в академической среде, которая и так не слишком привлекала Бенямина. Немецкие университеты переживали не лучшее свое время; Беньямин уже в студенческие годы достаточно критично относился к университетской жизни, участвуя в движении за обновление студенчества. Однако для того, чтобы его критический настрой оформился в определенную позицию, не хватало еще какого-то импульса. Им стала встреча с Асей Лацис.

Знакомство с “латышской большевичкой”, как кратко охарактеризовал ее Беньямин в письме своему старому другу Гершому Шолему, произошло в 1924 году на Капри. Уже через несколько недель он называет ее “одной из наиболее замечательных женщин, каких я когда-либо знал”. Для Бенямина стала реальностью не только иная политическая позиция - для него неожиданно открылся целый мир, о котором он имел до того самые смутные представления. Этот мир не ограничивался географическими координатами Восточной Европы, откуда пришла в его жизнь эта женщина. Оказалось, что другой мир можно открыть и там, где он уже бывал. Просто надо иначе посмотреть, скажем, на ту же Италию, не глазами туриста, а так, чтобы ощутить напряженную повседневную жизнь обитателей большого южного города (результатом этого маленького географического открытия стал подписанный Бенямином и Лацис очерк “Неаполь”). Даже в Германии Лацис, хорошо знакомая с искусством русского авангарда,

прежде всего театрального, жила словно в другом измерении: она сотрудничала с тогда еще только начинавшим свою театральную деятельность Брехтом. Позднее Брехт станет для Беньямина одной из наиболее значимых личностей, не только как автор, но и как человек, обладающий несомненной, даже вызывающей способностью к нетрадиционному мышлению.

В 1925 году Беньямин отправляется в Ригу, где Лайсис руководила подпольным театром, зимой 1926-27 он приезжает в Москву, куда она в то время перебралась. Для визита в Россию у него был и вполне деловой повод: заказ от редакции "Большой советской энциклопедии" на статью о Гете. Беньямин, еще совсем недавно написавший об "Избирательном сродстве" Гете исследование во вполне "имманентном" духе, вдохновляется задачей дать материалистическую интерпретацию личности и творчества поэта. Он явно ощущал это как вызов - себе как автору и немецкой литературоведческой традиции. Результатом стало достаточно странное эссе (трудно не согласиться с редакцией, репившей, что в качестве энциклопедической статьи оно явно не подходит), лишь частично использованное для публикации в энциклопедии. Дело было не в особой смелости (или "дерзости", как говорил сам Беньямин) работы, в ней было слишком много прямолинейных, упрощенных интерпретационных ходов, были и явно невнятные, еще не до конца проработанные места. Но были и находки, которые предвещали последующее направление работы Беньямина. Это была его способность увидеть в небольших, порой просто мельчайших деталях нечто, неожиданно открывающее

понимание самых серьезных проблем. Таким было, например, его брошенное как бы вскользь замечание о том, что Гете всю свою жизнь явно избегал больших городов и никогда не был в Берлине. Для Беньямина, жителя большого города, это был важный водораздел жизни и мысли; сам он попытался нащупать в дальнейшем всю историю европейской культуры XIX-XX веков именно через жизнеощущение этих городов-гигантов.

Москва его оттолкнула. Она оказалась "городом лозунгов", и написанный чрезвычайно острожно очерк "Москва" (сравнение с дневниковыми записями, посвященными московской поездке, показывают, насколько последовательно Беньямин обходил в своей публикации чрезвычайно щекотливые вопросы политической борьбы того времени) скорее скрывает многие его впечатления. Несмотря на изысканность изложения очерк все же выдает растерянность автора, явно почувствовавшего, что ему нет места в этом городе - а ведь он отправлялся в поездку, не исключая возможности переселиться в страну, заявившую о намерении построить новый мир.

Вернувшись в Западную Европу, Беньямин продолжает жизнь свободного литератора: он пишет статьи для прессы, продолжает переводить (уже в 1923 году были опубликованы его переводы Бодлера, затем последовала работа над романами Пруста), с большим увлечением выступает на радио (он был одним из первых серьезных авторов, по-настоящему оценивших возможности этой новой информационной техники). С академической карьерой он распрощался окончательно, и призывы Г.Шолема, который уже несколько

лет находился в Палестине, присоединиться к нему в земле обетованной, где у него были шансы снова попытаться начать университетскую карьеру, оказываются все-таки (хотя какое-то недолгое время Беньямин колебался) бездейственными. В 1928 году берлинское издательство Ровольт выпускает сразу две книги Беньямина: "Происхождение немецкой трагедии" (отвергнутую диссертацию) и "Улицу с односторонним движением". Это сочетание наглядно продемонстрировало перелом, происшедший в его жизни за несколько лет. "Улица", свободное собрание фрагментов, заметок, размышлений, в которых даже мельчайшие детали повседневной жизни были схвачены в широкой перспективе истории и теории культуры, еще не написанной (а может и не могущей быть написанной в какой-либо завершенной форме), была свободным поиском форм мысли, которые могли бы стать наиболее непосредственной реакцией сознания на насущные вопросы времени. Посвящение гласит: "Эта улица называется улицей Аси Лацис, по имени инженера, пробившего ее в авто-ре". Вскоре после выхода книги из печати стало ясно, что идти по новой дороге Беньямину придется все же одному, без спутницы, чье влияние он так высоко оценил. Их отношения так и остались загадкой для его друзей и знакомых - слишком разными они были людьми.

Гораздо более гостеприимным для Беньямина оказался другой город - Париж. Он бывал там не раз, впервые еще в студенческие годы, а с конца 20-х годов Париж становится одним из основных мест его деятельности. Он начинает писать работу, получившую рабочее название "Труда о пасса-

жах": Беньямин решил проследить развитие этой "столицы XIX столетия" через некоторые детали быта и культурного обихода, вскрывая таким образом порой не слишком очевидные истоки социокультурной ситуации нашего столетия. Он собирает материалы для этого исследования до конца жизни, постепенно оно становится его основным занятием.

Именно Париж оказывается его прибежищем в 1933 году, когда Беньямин был вынужден покинуть родину. Нельзя сказать, чтобы любимый им город принял его очень радушно: положение эмигранта-интеллектуала было достаточно отчаянным, и он снова подумывает о возможности отправиться в Москву, но и в этот раз не находит там никакой поддержки. В 1935 году он становится сотрудником парижского отделения продолжавшего свою деятельность в эмиграции Франкфуртского института социальных исследований, в котором работали видные представители левой интеллигенции: М.Хоркхаймер, Т.Адорно, Г.Маркузе, Р.Арон и др. Это несколько улучшило его материальную ситуацию; кроме того, журнал института начал публикацию его работ, в том числе и знаменитого эссе "Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости".

Жизнь Беньямина 30-х годов - это гонка со временем. Он пытался сделать то, что в тех условиях совершить было просто невозможно. И потому, что это было время, в которое одиночки - а он был именно одиночкой, которому не было дано прикнуть к кому бы то ни было, даже когда он очень старался этого добиться - были почти обречены. И потому, что события, с которыми он пытался

справиться как автор и мыслитель, раскручивались слишком стремительно, так что его анализ, рассчитанный на неспешное, несколько отстраненное рассмотрение, явно не поспевал за ними. Он очень точно чувствовал происходящее, но ему постоянно не хватало совсем немного времени, чтобы замкнуть цепь анализа, и только позднее стали очевидными многие следствия его напряженных поисков.

События того времени все больше заставляли Беньямина обращаться к актуальным проблемам. От литературы прошлого его интересы смещаются к новым и новейшим явлениям культуры, к массовой коммуникации и ее технике: к иллюстрированным изданиям, к фотографии и, наконец, к кино. Здесь ему удастся соединить свой давний интерес к проблемам эстетики, философии знака со стремлением уловить характерные черты современности, понять то новое, что появляется в человеческой жизни.

С не меньшей неумолчивостью ход событий заставлял Беньямина смещаться в левую часть политического спектра. При этом трудно не согласиться с Ханной Арендт, полагавшей, что он был “самым странным марксистом в этом щедром на странности движении”. Даже неортодоксальные марксисты Института социальных исследований были недовольны его недостаточной диалектичностью (и в наше время Франкфуртская школа характеризовала его как автора “застывшей диалектики”, используя его собственное выражение). Вряд ли кто другой в марксизме того времени мог так виртуозно переплести Маркса и Бодлера, как это сделал Беньямин в опубликованной накануне

гибели статье о своем любимом поэте. Беньямина трудно делить на периоды: до марксизма и марксистский. Хотя бы потому, что и в самых “марксистских”, по его серьезному убеждению, работах вдруг центральными оказываются понятия из совсем других областей, например религиозной. Таковы “озарение” или “аура”. Это последнее понятие чрезвычайно важно для эстетики позднего Беньямина, и именно оно вызвало сильнейшее раздражение его левых союзников (мистицизм!), а ведь оно появляется уже в самый ранний период его творчества: в статье об “Идиоте” Достоевского, одной из первых своих публикаций, он говорит об “ауре русского духа”.

Не стоит в то же время и “спасать” Беньямина, доказывая, что марксистом он не был. В некоторых случаях марксистские пассажи в его работах можно вполне опустить без каких бы то ни было потерь для основного содержания, как, например, предисловие и заключение в эссе “Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости”. В то же время Беньямин вполне серьезно относился к “боевому” характеру своих тезисов, и для этого существовала вполне конкретная и очень серьезная причина, о которой никак нельзя забывать: фашизм. Сначала его угроза, а затем разразившаяся в Германии политическая катастрофа очень жестко задавали параметры, в которых Беньямин мог позволить себе работать.

Вальтер Беньямин был одним из первых философов двадцатого века, который ощущал свое состояние как состояние “после”. После первой мировой войны и мирового экономического кризиса, после слома традиционных форм самовыра-

жения и общения, после психоанализа, философии Ницше и феноменологии, после прозы Кафки и Пруста, после дадаизма и политического плаката, после первых серьезных достижений киноискусства и после превращения радио в инструмент политической борьбы. Ему было совершенно ясно, что в существовании человечества произошел серьезнейший перелом, обесценивший значительную часть того, что составляло его многовековой опыт. Несмотря на неизмеримо возросшую техническую мощь человек вдруг почувствовал себя удивительно беззащитным, лишившись привычного уютного, освященного традицией окружения: "Поколение, которое еще добиралось в школу на конке, очутилось под открытым небом в мире, в котором неизменными остались разве что облака, а под ними, в силовом поле разрушительных токов и детонаций, крошечное, хрупкое человеческое тело" (фраза из эссе "Рассказчик", посвященного Лескову).

Творчество Беньямина никак не укладывается в рамки академической философии. И далеко не все - и не только его противники - готовы признать его философом. В то же время именно в наше время стало ясно, насколько трудно определить реальные границы философствования, если, разумеется, не ограничиваться чисто формальными параметрами. Беньямин пытался найти такую форму осмысления реальности, которая отвечала бы этой новой реальности, не отказываясь от заимствований у искусства: его тексты, как уже отмечали исследователи, напоминают коллажные работы художников раннего авангарда, а принцип сочетания отдельных частей этих текстов сравним с техникой монтажа в кино. В то же время, при всем

своим модернизме, он совершенно явно продолжал традицию неортодоксального, неакадемического мышления, которая как раз в немецкой культуре была так сильна; это традиция афористики и свободного эссе, философской поэзии и прозы, к этой достаточно разнородной и богатой традиции принадлежали Лихтенберг и Гаман, Гете и романтики, затем в нее вошел Ницше. Эта "подпольная" философия в конечном итоге оказывалась не менее значимой, чем философия, освященная титулами и званиями. А в более широкой перспективе поиски Беньямина связаны с обширным (начиная со Средневековья) и разноконфессиональным наследием европейского религиозно-мистического мирозерцания.

Не следует обманываться воинственностью некоторых политических заявлений Беньямина. Это был человек чрезвычайно мягкий и терпимый, не даром он смог объединить и в своем творчестве, и в своей личной жизни столь противоположное, порой совершенно несовместимое. Была у него слабость: он любил игрушки. Самый ценным, что он увозил из Москвы, были не впечатления от встреч с деятелями культуры, а собранная им коллекция традиционных русских игрушек. Они несли в себе именно то, что стремительно исчезало из жизни, тепло непосредственности, соразмерность человеческому восприятию, характерную для изделий доиндустриального времени.

Гонку со временем выиграть конечно же не удалось. Беньямин труслив не был. Из Германии он уехал в последний момент, когда над ним нависла прямая угроза ареста. Когда ему говорили, что следовало бы перебраться из Франции в более без-

опасную Америку, он отвечал, что в Европе “еще еще, что защищать”. Об отъезде он стал думать только тогда, когда фашистское вторжение стало реальностью. Это оказалось не так просто: в британской визе ему было отказано. Когда Хоркхаймеру удалось получить для него американскую визу, Франция уже была разгромлена. Вместе с группой других беженцев в сентябре 1940 года он попытался перейти через горы в Испанию. Испанские пограничники, ссылаясь на формальные проблемы, отказались пропустить их (скорее всего, они рассчитывали на взятку) и пригрозили выдать немцам. В этой отчаянной ситуации Бенъямин принимает яд. Его смерть так потрясла всех, что беженцы смогли на следующий день беспрепятственно продолжить свой путь. А беспокойный мыслитель нашел последнее пристанище на маленьком кладбище в Пиренеях.

## ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА В ЭПОХУ ЕГО ТЕХНИЧЕСКОЙ ВОСПРОИЗВОДИМОСТИ

*Становление искусств и практическая фиксация их видов происходили в эпоху, существенно отличающуюся от нашей, и осуществлялись людьми, чья власть над вещами была незначительна в сравнении с той, которой обладаем мы. Однако удивительный рост наших технических возможностей, приобретенные ими гибкость и точность позволяют утверждать, что в скором будущем в древней индустрии прекрасного произойдут глубочайшие изменения. Во всех искусствах есть физическая часть, которую уже нельзя больше рассматривать и которой нельзя больше пользоваться так, как раньше; она больше не может находиться вне влияния современной теоретической и практической деятельности. Ни вещь-ство, ни пространство, ни время в последние двадцать лет не остались тем, чем они были всегда. Нужно быть готовым к тому, что столь значительные новшества преобразят всю технику искусств, оказывая тем самым влияние на сам процесс творчества и, возможно, даже изменят чудесным образом само понятие искусства.*

Paul Valéry. Pièces sur l'art, p.103-104 (“La conquête de l'ubiquité”).

### Предисловие

Когда Маркс принялся за анализ капиталистического способа производства, этот способ производства переживал свою начальную стадию. Маркс организовал свою работу так, что она приобрела прогностическое значение. Он обратился к основным условиям капиталистического произ-



водства и представил их таким образом, что по ним можно было увидеть, на что будет способен капитализм в дальнейшем. Оказалось, что он не только породит все более жесткую эксплуатацию пролетариев, но и в конце концов создаст условия, благодаря которым окажется возможной ликвидация его самого.

Преобразование надстройки происходит гораздо медленнее, чем преобразование базиса, поэтому потребовалось более полувека, чтобы изменения в структуре производства нашли отражение во всех областях культуры. О том, каким образом это происходило, можно судить только сейчас. Этот анализ должен отвечать определенным прогностическим требованиям. Но этим требованиям соответствуют не столько тезисы о том, каким будет пролетарское искусство после того, как пролетариат придет к власти, не говоря уже о бесклассовом обществе, сколько положения, касающиеся тенденций развития искусства в условиях существующих производственных отношений. Их диалектика проявляется в надстройке не менее ясно, чем в экономике. Поэтому было бы ошибкой недооценивать значение этих тезисов для политической борьбы. Они отбрасывают ряд устаревших понятий - таких как творчество и гениальность, вечная ценность и таинство, - неконтролируемое использование которых (а в настоящее время контроль осуществим с трудом) ведет к интерпретации фактов в фашистском духе. *Вводимые далее в теорию искусства новые понятия отличаются от более привычных тем, что использовать их для фашистских целей совершенно невозможно. Однако они пригодны для формулирования революционных требований в культурной политике.*

Произведение искусства в принципе всегда подавалось воспроизведению. То, что было создано людьми, всегда могло быть повторено другими. Подобным копированием занимались ученики для совершенствования мастерства, мастера - для более широкого распространения своих произведений, наконец третьи лица с целью наживы. По сравнению с этой деятельностью техническое репродуцирование произведения искусства представляет собой новое явление, которое, пусть и не непрерывно, а разделенными большими временными интервалами рывками, приобретает все большее историческое значение. Греки знали лишь два способа технического воспроизведения произведений искусства: литье и штамповка. Бронзовые статуи, терракотовые фигурки и монеты были единственными произведениями искусства, которые они могли тиражировать. Все прочие были уникальны и не поддавались техническому репродуцированию. С появлением гравюры на дереве впервые стала технически репродуцируема графика; прошло еще достаточно долгое время, прежде чем благодаря появлению книгопечатания то же самое стало возможно и для текстов. Те огромные изменения, которые вызвало в литературе книгопечатание, то есть техническая возможность воспроизведения текста, известны. Однако они составляют лишь один частный, хотя и особенно важный случай того явления, которое рассматривается здесь во всемирно-историческом масштабе. К гравюре на дереве в течение средних веков добавляются гравюра резцом на меди и офорт, а в начале девятнадцатого века - литография.

С появлением литографии репродукционная техника поднимается на принципиально новую ступень. Гораздо более простой способ перевода рисунка на камень, отличающий литографию от вырезания изображения на дереве или его травления на металлической пластинке, впервые дал графике возможность выходить на рынок не только достаточно большими тиражами (как до того), но и ежедневно варьируя изображение. Благодаря литографии графика смогла стать иллюстративной спутницей повседневных событий. Она начала идти в ногу с типографской техникой. В этом отношении литографию уже несколько десятилетий спустя обошла фотография. Фотография впервые освободила руку в процессе художественной репродукции от важнейших творческих обязанностей, которые отныне перешли к устремленному в объектив глазу. Поскольку глаз схватывает быстрее, чем рисует рука, процесс репродукции получил такое мощное ускорение, что уже мог поспевать за устной речью. Кинооператор фиксирует во время съемок в студии события с той же скоростью, с которой говорит актер. Если литография несла в себе потенциальную возможность иллюстрированной газеты, то появление фотографии означало возможность звукового кино. К решению задачи технического звуковоспроизведения приступили в конце прошлого века. Эти сходящиеся усилия позволили прогнозировать ситуацию, которую Валери охарактеризовал фразой: "Подобно тому как вода, газ и электричество, повинуюсь почти незаметному движению руки, приходят издалека в наш дом, чтобы служить нам, так и зрительные и звуковые образы будут доставляться

нам, появляясь и исчезая по велению незначительного движения, почти что знака"\*.

*На рубеже XIX и XX веков средства технической репродукции достигли уровня, находясь на котором они не только начали превращать в свой объект всю совокупность имеющихся произведений искусства и серьезнейшим образом изменять их воздействие на публику, но и заняли самостоятельное место среди видов художественной деятельности. Для изучения достигнутого уровня нет ничего плодотворнее анализа того, каким образом два характерных для него явления - художественная репродукция и киноискусство - оказывают обратное воздействие на искусство в его традиционной форме.*

## II

Даже в самой совершенной репродукции отсутствует *один момент*: здесь и сейчас произведения искусства - его уникальное бытие в том месте, в котором оно находится. На этой уникальности и ни на чем ином держалась история, в которую произведение было вовлечено в своем бытовании. Сюда включаются как изменения, которые с течением времени претерпевала его физическая структура, так и смена имущественных отношений, в которые оно оказывалось вовлеченным.\*\* Следы

---

\* Paul Valéry: *Pièces sur l'art*. Paris, p. 105 ("La conquête de l'ubiquité").

\*\* Разумеется, история произведения искусства включает в себя и иное: история "Моны Лизы", например, включает виды и число копий, сделанных с нее в семнадцатом, восемнадцатом и девятнадцатом веках.

физических изменений можно обнаружить только с помощью химического или физического анализа, который не может быть применен к репродукции; что же касается следов второго рода, то они являются предметом традиции, в изучении которой за исходную точку следует принимать место нахождения оригинала.

Здесь и сейчас оригинала определяют понятие его подлинности. Химический анализ патины бронзовой скульптуры может быть полезен для определения ее подлинности; соответственно свидетельство, что определенная средневековая рукопись происходит из собрания пятнадцатого века, может быть полезно для определения ее подлинности. *Все, что связано с подлинностью, недоступно технической - и, разумеется, не только технической - репродукции.* \* Но если по отношению к ручной репродукции - которая квалифицируется в этом случае как подделка - подлинность сохраняет свой авторитет, то по отношению к технической репродукции этого не происходит. Причина

---

\* Именно потому, что подлинность не поддается репродукции, интенсивное внедрение определенных способов репродукции - технических - открыло возможность для различения видов и градаций подлинности. Выработка таких различий была одной из важных функций коммерции в области искусства. У нее был вполне конкретный интерес в том, чтобы отличать различные оттиски с деревянного блока, до и после нанесения надписи, с медной пластинки и тому подобное. С изобретением гравюры на дереве такое качество как подлинность было, можно сказать, подрезано под корень, прежде чем оно достигло своего позднего расцвета. "Подлинным" средневековое изображение мадонны в момент его изготовления еще не было; оно становилось таковым в ходе последующих столетий, и более всего, по-видимому, в прошедшем.

тому двойная. Во-первых, техническая репродукция оказывается более самостоятельной по отношению к оригиналу, чем ручная. Если речь идет, например, о фотографии, то она в состоянии осветить такие оптические аспекты оригинала, которые доступны только произвольно меняющему свое положение в пространстве объективу, но не человеческому глазу, или может с помощью определенных методов, таких как увеличение или ускоренная съемка, зафиксировать изображения, просто недоступные обычному взгляду. Это первое. И, к тому же, - и это во-вторых - она может перенести подобие оригинала в ситуацию, для самого оригинала не доступную. Прежде всего она позволяет оригиналу сделать движение навстречу публике, будь то в виде фотографии, будь то в виде граммофонной пластинки. Собор покидает площадь, на которой он находится, чтобы топтать в кабинет ценителя искусства; хоровое произведение, прозвучавшее в зале или под открытым небом, можно прослушать в комнате.

Обстоятельства, в которые может быть помещена техническая репродукция произведения искусства, даже если и не затрагивают во всем остальном качеств произведения - в любом случае они обесценивают его здесь и сейчас. Хотя это касается не только произведений искусства, но и, например, пейзажа, проплывающего в кино перед глазами зрителя, однако в предмете искусства этот процесс поражает его наиболее чувствительную сердцевину, ничего похожего по уязвимости у природных предметов нет. Это его подлинность. Подлинность какой-либо вещи - это совокупность всего, что она способна нести в себе с момента воз-

никновения, от своего материального возраста до исторической ценности. Поскольку первое составляет основу второго, то в репродукции, где материальный возраст становится неуловимым, поколебленной оказывается и историческая ценность. И хотя затронута только она, поколебленным оказывается и авторитет вещи.\*

То, что при этом исчезает, может быть суммировано с помощью понятия ауры: в эпоху технической воспроизводимости произведение искусства лишается своей ауры. Этот процесс симптоматичен, его значение выходит за пределы области искусства. *Репродукционная техника, так можно было бы выразить это в общем виде, выводит репродуцируемый предмет из сферы традиции. Тиражируя репродукцию, она заменяет его уникальное проявление массовым. А позволяя репродукции приближаться к воспринимающему ее человеку, где бы он ни находился, она актуализирует репродуцируемый предмет.* Оба эти процесса вызывают глубокое потрясение традиционных ценностей - потрясение самой традиции, представляющее обратную сторону переживаемого человечеством в настоящее время кризиса и обновления. Они находятся в теснейшей связи с массовыми движениями наших дней. Их наиболее могущественным представителем является кино. Его общественное значение даже

---

\* Самая убогая провинциальная постановка "Фауста" превосходит фильм "Фауст" по крайней мере тем, что находится в идеальной конкуренции с веймарской премьерой пьесы. И те традиционные моменты содержания, которые могут быть навеяны светом рамы, - например то, что прототипом Мефистофеля был друг юности Гете Иоганн Генрих Мерк,<sup>1</sup> - теряются для сидящего перед экраном зрителя.

и в его наиболее позитивном проявлении, и именно в нем, не мыслимо без этой деструктивной, вызывающей катарсис составляющей: ликвидации традиционной ценности в составе культурного наследия. Это явление наиболее очевидно в больших исторических фильмах. Оно все больше расширяет свою сферу. И когда Абель Ганс<sup>2</sup> в 1927 году с энтузиазмом восклицал: "Шекспир, Рембрандт, Бетховен будут снимать кино... Все легенды, все мифологии, все религиозные деятели да и все религии... ждут экранного воскрешения, и герои нетепеливо толпятся у дверей",\* он - очевидно, сам того не сознавая, - приглашал к массовой ликвидации.

### III

*В течение значительных исторических временных периодов вместе с общим образом жизни человеческой общности меняется также и чувственное восприятие человека. Способ и образ организации чувственного восприятия человека - средства, которыми оно обеспечивается - обусловлены не только природными, но и историческими факторами. Эпоха великого переселения народов, в которую возникла позднеримская художественная индустрия и миниатюры венской книги Бытия, породила не только иное, нежели в античности, искусство, но и иное восприятие. Ученым венской школы Риглио и Виххофу<sup>3</sup>, сдвинувшим машину классической традиции, под которой было погребено это искусство, впервые пришла в голову мысль*

---

\* Abel Gance: Le temps de l'image est venue, in: L'art cinématographique II. Paris, 1927, p. 94-96.

воссоздать по нему структуру восприятия человека того времени. Как ни велико было значение их исследований, ограниченность их заключалась в том, что ученые посчитали достаточным выявить формальные черты, характерные для восприятия в позднеримскую эпоху. Они не пытались - и, возможно, не могли считать это возможным - показать общественные преобразования, которые нашли выражение в этом изменении восприятия. Что же касается современности, то здесь условия для подобного открытия более благоприятны. И если изменения в способах восприятия, свидетелями которых мы являемся, могут быть поняты как распад ауры, то существует возможность выявления общественных условий этого процесса.

Было бы полезно проиллюстрировать предложенное выше для исторических объектов понятие ауры с помощью понятия ауры природных объектов. Эту ауру можно определить как уникальное ощущение дали, как бы близок при этом предмет ни был. Скользить взглядом во время летнего послеполуденного отдыха по линии горной гряды на горизонте или ветви, под сенью которой проходит отдых, - это значит вдыхать ауру этих гор, этой ветви. С помощью этой картины нетрудно увидеть социальную обусловленность проходящего в наше время распада ауры. В основе его два обстоятельства, оба связанные со все возрастающим значением масс в современной жизни. А именно: *страстное стремление "приблизить" к себе вещи как в пространственном, так и человеческом отношении так же характерно для современных масс,\**

---

\* Приблизиться к массам в отношении человека может оз-

как и тенденция преодоления уникальности любой данности через принятие ее репродукции. Изо дня в день проявляется неодолимая потребность овладения предметом в непосредственной близости через его образ, точнее - отображение, репродукцию. При этом репродукция в том виде, в каком ее можно встретить в иллюстрированном журнале или кинохронике, совершенно очевидно отличается от картины. Уникальность и постоянство спаяны в картине так же тесно, как мимолетность и повторимость в репродукции. Освобождение предмета от его оболочки, разрушение ауры - характерная черта восприятия, чей "вкус к однотипному в мире" усилился настолько, что оно с помощью репродукции выжимает эту однотипность даже из уникальных явлений. Так в области наглядного восприятия находит отражение то, что в области теории проявляется как усиливающееся значение статистики. Ориентация реальности на массы и масс на реальность - процесс, влияние которого и на мышление, и на восприятие безгранично.

#### IV

Единственность произведения искусства тождественна его впаивности в непрерывность традиции. В то же время сама эта традиция - явление вполне живое и чрезвычайно подвижное. Напри-

---

начать: убрать из поля зрения свою социальную функцию. Нет никакой гарантии, что современный портретист, изображая знаменитого хирурга за завтраком или в кругу семьи, точнее отражает его социальную функцию, чем художник шестнадцатого века, изображавший своих врачей в типичной профессиональной ситуации, как, например, Рембрандт в "Анатомии".

мер, античная статуя Венеры существовала для греков, для которых она была предметом поклонения, в ином традиционном контексте, чем для средневековых клерикалов, которые видели в ней ужасного идола. Что было в равной степени значимо и для тех, и для других, так это ее единственность, иначе говоря: ее аура. Первоначальный способ помещения произведения искусства в традиционный контекст нашел выражение в культе. Древнейшие произведения искусства возникли, как известно, чтобы служить ритуалу, сначала магическому, а затем религиозному. Решающим значением обладает то обстоятельство, что этот вызывающий ауру образ существования произведения искусства никогда полностью не освобождается от ритуальной функции произведения.\* Иными словами: *уникальная ценность "подлинного" произведения искусства основывается на ритуале, в котором оно находило свое изначальное и первое применение.* Эта основа может быть многократно опосредована, однако и в самых профанных формах служения красоте она проглядывает как секуляри-

---

\* Определение ауры как "уникального ощущения дали, как бы близок при этом рассматриваемый предмет ни был" есть не что иное как выражение культовой значимости произведения искусства в категориях пространственно-временного восприятия. Удаленность - противоположность близости. Далекое по своей сути - это недоступное. И в самом деле, недоступность представляет собой главное качество культового изображения. По своей природе оно остается "отдаленным, как бы близко оно ни находилось". Приближение, которого можно добиться от его материальной части, никак не затрагивает отдаленности, которое оно сохраняет в своем явлении взору.

зованный ритуал.\* Профанный культ служения прекрасному, возникший в эпоху Возрождения и просуществовавший три столетия, со всей очевидностью открыл, испытав по истечении этого срока первые серьезные потрясения, свои ритуальные основания. А именно, когда с появлением первого действительно революционного репродуцирующего средства, фотографии (одновременно с возникновением социализма) искусство начинает ощущать приближение кризиса, который столетие спустя становится совершенно очевидным, оно в качестве ответной реакции выдвигает учение о l'art pour l'art, представляющее собой теологию искусства. Из него затем вышла прямо-таки негативная теология в образе идеи "чистого" искусства, отвергающей не только всякую социальную функцию, но и всякую зависимость от какой бы то ни было материальной основы. (В поэзии этой позиции первым достиг Малларме.)

Выявить эти связи для рассмотрения произведения искусства в эпоху его технической воспроизво-

---

\* По мере того, как культовая ценность картины подвергается секуляризации, представления о субстрате его уникальности становятся все менее определенными. Уникальность царящего в культовом изображении явления все больше замещается в представлении зрителя эмпирической уникальностью художника или его художественного достижения. Правда, это замещение никогда не бывает полным, понятие подлинности никогда не перестает быть шире понятия аутентичной атрибуции. (Это особенно ясно проявляется в фигуре коллекционера, который всегда сохраняет нечто от фетишиста и через обладание произведением искусства приближается к его культовой силе.) Независимо от этого функция понятия аутентичности в созерцании остается однозначной: с секуляризацией искусства аутентичность занимает место культовой ценности.

димости совершенно необходимо. Поскольку они подготавливают к пониманию положения, имеющего решающий характер: техническая репродуцируемость произведения искусства впервые в мировой истории освобождает его от паразитарного существования на ритуале. Репродуцированное произведение искусства во все большей мере становится репродукцией произведения, рассчитанного на репродуцируемость.\* Например, с фотонегатива можно сделать множество отпечатков; вопрос о подлинном отпечатке не имеет смысла. *Но в тот момент, когда мерило подлинности перестает работать в процессе создания произведений искусства, преобразуется вся социальная функция искусства. Место ритуального основания занимает другая практическая деятельность: политическая.*

\*В произведениях киноискусства техническая репродуцируемость продукта не является, как, например, в произведениях литературы или живописи, привходящим извне условием их массового распространения. *Техническая репродуцируемость произведений киноискусства непосредственно коренится в технике их производства. Она не только позволяет непосредственное массовое распространение кинофильмов, скорее, она прямо таки принуждает к этому.* Принуждает, потому что производство кинофильма настолько дорого, что отдельный человек, который, скажем, может позволить себе приобрести картину, приобрести кинофильм уже не в состоянии. В 1927 году было подсчитано, что полнометражный фильм, чтобы окупиться, должен собрать девять миллионов зрителей. Правда, с появлением звукового кино первоначально проявилась обратная тенденция: публика оказалась ограниченной языковыми границами, и это совпало с акцентированием национальных интересов, которое осуществил фашизм. Однако важно не столько отметить этот регресс, который, впрочем, вскоре был ослаблен возможностью дублирования, сколько обратить внимание на его связь с фашизмом. Синхронность обоих явлений обусловлена экономическим кризисом.

В восприятии произведений искусства возможны различные акценты, среди которых выделяются два полюса. Один из этих акцентов приходится на произведение искусства, другой - на его экспозиционную ценность.\* \*\* Деятельность художни-

Те же потрясения, которые в большом масштабе привели к попытке закрепить существующие имущественные отношения с помощью открытого насилия, заставили пораженный кризисом кинокапитал форсировать разработки в области звукового кино. Появление звукового кино принесло временное облегчение. И не только потому, что звуковое кино снова привлекло массы в кинотеатры, но и потому, что в результате возникла солидарность нового капитала в области электротехнической промышленности с кинокапиталом. Таким образом, внешне это стимулировало национальные интересы, однако по сути сделало кинопроизводство еще более интернациональным, чем прежде.

\* В эстетике идеализма эта поляриность не может утвердиться, поскольку его понятие прекрасного включает ее как нечто нераздельное (и, соответственно, исключает как нечто раздельное). Тем не менее у Гегеля она проявилась настолько явно, насколько это возможно в рамках идеализма. Как говорится в его лекциях по философии истории, "картины существовали уже давно: благочестие использовало их достаточно рано в богослужении, но ему не были нужны прекрасные картины, более того, такие картины даже мешали ему. В прекрасном изображении присутствует также внешнее, но поскольку оно прекрасно, дух его обращается к человеку; однако в обряде богослужения существенным является отношение к вещи, ибо она сама есть лишь лишнее духа прозябание души... Изящное искусство возникло в лоне церкви, ... хотя... искусство уже разошлось с принципами церкви." (G. W. F. Hegel: Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten. Bd. 9: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Berlin, 1837, p. 414.) Кроме того и одно место в лекциях по эстетике указывает, что Гегель чувствовал наличие этой проблемы. "Мы вышли, - говорится там, - из того периода, когда можно было обожествлять произведения искус-

ка начинается с произведений, состоящих на службе культа. Для этих произведений, как можно предположить, важнее, чтобы они имелись в наличии, чем то, чтобы их видели. Лось, которого человек каменного века изображал на стенах своей пещеры, был магическим инструментом. Хотя он и до-

---

ства и поклоняться им, как богам. Впечатление, которое они теперь производят на нас, носит скорее рассудительный характер: чувства и мысли, вызываемые ими в нас, нуждаются еще в высшей проверке." (Hegel, l.c., Bd. 10: Vorlesungen über die Aesthetik. Bd. I. Berlin, 1835, p. 14).

\*\* Переход от первого вида восприятия искусства ко второму виду определяет исторический ход восприятия искусства вообще. Тем не менее в принципе для восприятия каждого отдельного произведения искусства можно показать наличие своеобразного колебания между этими двумя полосами типов восприятия. Возьмем, например, Сикстинскую мадонну. После исследования Хуберта Гримме<sup>4</sup> известно, что картина первоначально была предназначена для экспозиции. Гримме побудил к разысканиям вопрос: откуда взялась деревянная планка на переднем плане картины, на которую опираются два ангелочка? Следующий вопрос был: каким образом получилось, что такому художнику, как Рафаэль, пришло в голову обречь небо портъерами? В результате исследования выяснилось, что заказ на Сикстинскую мадонну был дан в связи с установлением гроба для торжественного прощания с папой Сикстом. Тело папы выставлялось для прощания в определенном боковом приделе собора святого Петра. Картина Рафаэля была установлена на гробе в нише этого придела. Рафаэль изобразил, как из глубины этой обрамленной зелеными портъерами ниши мадонна в облаках приближается к гробу папы. Во время траурных торжеств реализовалась выдающаяся экспозиционная ценность картины Рафаэля. Некоторое время спустя картина оказалась на главном алтаре монастырской церкви черных монахов в Пьяченце. Основанием этой ссылки был католический ритуал. Он запрещает использовать в культовых целях на главном алтаре изображения, выставившиеся на траурных церемониях. Творение Рафаэля из-за этого запрета в какой-то степени потеряло свою цен-

стуген для взора его соплеменников, однако в первую очередь он предназначен для духов. Культурная ценность как таковая прямо-таки принуждает, как это представляется сегодня, скрывать произведение искусства: некоторые статуи античных божеств находились в святилище и были доступны только жрецу, некоторые изображения богоматери остаются почти весь год занавешенными, некоторые скульптурные изображения средневековых соборов не видны наблюдателю, находящемуся на земле. *С высвобождением отдельных видов художественной практики из лона ритуала растут возможности выставлять ее результаты на публике.* Экспозиционные возможности портретного бюста, который можно располагать в разных местах, гораздо больше, чем у статуи божества, которая должна находиться внутри храма. Экспозиционные возможности станковой живописи больше, чем у мозаики и фрески, которые ей предшествовали. И если экспозиционные возможности мессы в принципе не ниже, чем у симфонии, то все же симфония возникла в тот момент, когда ее экспозиционные возможности представлялись более перспективными, чем у мессы.

С появлением различных методов технической репродукции произведения искусства его экспозиционные возможности выросли в таком огромном объеме, что количественный сдвиг в балансе его

---

ность. Чтобы получить за картину соответствующую цену, курьер не оставалось ничего иного, как дать свое молчаливое согласие на помещение картины на главный алтарь. Чтобы не привлекать к этому нарушению внимания, картину отправили в братство далекого провинциального города.



полосов переходит, как в первобытную эпоху, в качественное изменение его природы. Подобно тому как в первобытную эпоху произведение искусства из-за абсолютного преобладания его культовой функции было в первую очередь инструментом магии, который лишь позднее был, так сказать, опознан как произведение искусства, так и сегодня произведение искусства становится, из-за абсолютного преобладания его экспозиционной ценности, новым явлением с совершенно новыми функциями, из которых воспринимаемая нашим сознанием, эстетическая, выделяется как та, что впоследствии может быть признана сопутствующей.\* Во всяком случае ясно, что в настоящее время фотография, а затем кино дают наиболее значимые сведения для понимания ситуации.

---

\* Аналогичные соображения выдвигает, на другом уровне, Брехт: "Если понятие произведения искусства больше не удастся сохранить для вещи, возникающей при превращении произведения искусства в товар, то тогда необходимо осторожно, но бесстрашно отринуть это понятие, если мы не хотим одновременно ликвидировать функцию самой этой вещи, поскольку эту фазу она должна пройти, и без задних мыслей, это не просто обязательное временное отклонение от правильного пути, все что с ней при этом происходит, изменит ее принципиальным образом, отрежет ее от ее прошлого, и настолько решительно, что если старое понятие будет восстановлено - а оно будет восстановлено, почему бы и нет? - оно не вызовет никакого воспоминания о том, что оно когда-то обозначало." (Brecht: Versuche 8-10. Н. 3. Berlin, 1931, p. 301-302; "Der Dreigroschenprozess".)

С появлением фотографии экспозиционное значение начинает теснить культовое значение по всей линии. Однако культовое значение не сдается без боя. Оно закрепляется на последнем рубеже, которым оказывается человеческое лицо. Совершенно не случайно портрет занимает центральное место в ранней фотографии. Культовая функция изображения находит свое последнее прибежище в культуре памяти об отсутствующих или умерших близких. В схваченном на лету выражении лица на ранних фотографиях аура в последний раз напоминает о себе. Именно в этом заключается их меланхоличная и ни с чем не сравнимая прелесть. Там же, где человек уходит с фотографии, экспозиционная функция впервые пересиливает культовую. Этот процесс зафиксировал Атже,<sup>5</sup> в чем и заключается уникальное значение этого фотографа, запечатлевшего на своих снимках безлюдные парижские улицы рубежа веков. С полным правом о нем говорили, что он снимал их, словно место преступления. Ведь и место преступления безлюдно. Его снимают ради улики. У Атже фотографические снимки начинают превращаться в доказательства, представляемые на процессе истории. В этом заключается их скрытое политическое значение. Они уже требуют восприятия в определенном смысле. Свободно скользящий созерцающий взгляд здесь неуместен. Они выводят зрителя из равновесия; он чувствует: к ним нужно найти определенный подход. Указатели - как его найти - тут же выставляют ему иллюстрированные газеты. Верные или ошибочные - все равно. В них впервые ста-

ли обязательными тексты к фотографиям. И ясно, что характер их совершенно иной, чем у названий картин. Директивы, которые получает от надписей к фотографиям в иллюстрированном издании тот, кто их рассматривает, принимают вскоре еще более точный и императивный характер в кино, где восприятие каждого кадра предопределяется последовательностью всех предыдущих.

## VII

Спор, который вели на протяжении девятнадцатого века живопись и фотография об эстетической ценности своих произведений, производит сегодня впечатление путанного и уводящего от сути дела. Это, однако, не отрицает его значения, скорее подчеркивает его. В действительности этот спор был выражением всемирно-исторического переворота, что, однако, не осознавала ни одна из сторон. В то время как эпоха технической воспроизводимости лишила искусство его культового основания, навсегда развеялась иллюзия его автономии. Однако изменение функции искусства, которое тем самым было задано, выпало из поля зрения столетия. Да и двадцатому столетию, пережившему развитие кино, оно долго не давалось.

*Если до того впустую потратили немало умственных сил, пытаясь решить вопрос, является ли фотография искусством - не спросив себя прежде: не изменился ли с изобретением фотографии и весь характер искусства, - то вскоре теоретики кино подхватили ту же поспешно вызванную дилемму. Однако трудности, которые создала для традиционной эстетики фотография, были детской заба-*

вой по сравнению с теми, что приготовило ей кино. Отсюда слепая насильственность, характерная для зарождающейся теории кино. Так, Абель Ганс сравнивает кино с иероглифами: "И вот мы снова оказались, в результате чрезвычайно странного возвращения к тому, что уже однажды было, на уровне самовыражения древних египтян... Язык изображений еще не достиг своей зрелости, потому что наши глаза еще не привыкли к нему. Нет еще достаточного уважения, достаточного культового почтения к тому, что он высказывает."\* Или слова Северин-Марса: "Какому из искусств была уготована мечта... которая могла бы быть так поэтична и реально одновременно! С этой точки зрения кино является ни с чем не сравнимым средством выражения, находится в атмосфере которого достойны лишь лица самого благородного образа мыслей в наиболее таинственные моменты их наивысшего совершенства."\*\* А Александр Арну<sup>6</sup> прямо завершает свою фантазию о немом кино вопросом: "Не сводятся ли все смелые описания, которыми мы воспользовались, к дефиниции молитвы?"\*\*\* Чрезвычайно поучительно наблюдать, как стремление записать кино в "искусство" вынуждает этих теоретиков с несравненной бесцеремонностью приписывать ему культовые элементы. И это при том, что в то время, когда публиковались эти рассуждения, уже существовали такие фильмы, как "Парижанка" и "Золотая лихорадка".<sup>7</sup> Это не мешает Абелью Гансу пользо-

\* Abel Gance, l.c., p. 100-101.

\*\* cit. Abel Gance, l.c., p. 100.

\*\*\* Alexandre Arnoux: Cinéma. Paris, 1929, p. 28.

ваться сравнением с иероглифами, а Северин-Марс говорит о кино так, как можно было бы говорить о картинах Фра Анжелико. Характерно, что еще и сегодня особенно реакционные авторы ведут поиски значения кино в том же направлении, и если не прямо в сакральном, то по крайней мере в сверхъестественном. Верфель констатирует по поводу экранизации "Сна в летнюю ночь" Рейнхардта,<sup>8</sup> что до сих пор стерильное копирование внешнего мира с улицами, помещениями, вокзалами, ресторанами, автомобилями и пляжами как раз и было несомненным препятствием на пути кино в царство искусства. "Кино еще не уловило своего истинного смысла, своих возможностей... Они заключаются в его уникальной способности выражать волшебное, чудесное, сверхъестественное естественными средствами и с несравненной убедительностью."\*

## VIII

Художественное мастерство сценического актера доносит до публики сам актер собственной персоной; в то же время художественное мастерство киноактера доносит до публики соответствующая аппаратура. Следствие этого двойное. Аппаратура, представляющая публике игру киноактера, не обязана фиксировать эту игру во всей ее полноте. Под руководством оператора она постоянно оценивает игру актера. Последовательность оценочных взглядов, созданная монтажером из по-

---

\* Franz Werfel: Ein Sommernachtstraum. Ein Film von Shakespeare und Reinhardt. "Neues Wiener Journal", cit. Lu, 15 novembre 1935.

лученного материала, образует готовый смонтированный фильм. Он включает определенное количество движений, которые должны быть опознаны как движения камеры - не говоря уже об особых ее положениях, как, например, крупный план. Таким образом, действия киноактера проходят через ряд оптических тестов. Это первое следствие того обстоятельства, что работа актера в кино опосредуется аппаратурой. Второе следствие обусловлено тем, что киноактер, поскольку он не сам осуществляет контакт с публикой, теряет имеющуюся у театрального актера возможность изменять игру в зависимости от реакции публики. Публика же из-за этого оказывается в положении эксперта, которому никак не мешает личный контакт с актером. *Публика вживается в актера, лишь вживаясь в кинокамеру. То есть она встает на позицию камеры: она оценивает, тестирует.* \* Это не та позиция, для которой значимы культовые ценности.

---

\* "Кино... дает (или могло бы дать) практически применимые сведения о деталях человеческих действий... Всякая мотивация, основой которой является характер, отсутствует, внутренняя жизнь никогда не составляет главную причину и редко бывает основным результатом действия" (Brecht, l. c., p. 268). Расширение тестируемого поля, создаваемое аппаратурой применительно к актеру, соответствует чрезвычайному расширению тестируемого поля, происшедшему для индивида в результате изменений в экономике. Так, постоянно растет значение квалификационных экзаменов и проверок. В таких экзаменах внимание сконцентрировано на фрагментах деятельности индивидуума. Киносъемка и квалификационный экзамен проходят перед группой экспертов. Режиссер на съемочной площадке занимает ту же позицию, что и главный экзаменатор при квалификационном экзамене.

Для кино важно не столько то, чтобы актер представлял публике другого, сколько то, чтобы он представлял камере самого себя. Одним из первых, кто почувствовал это изменение актера под воздействием технического тестирования, был Пиранделло. Замечания, которые он делает по этому поводу в романе "Снимается кино", очень мало теряют от того, что ограничиваются негативной стороной дела. И еще меньше от того, что касаются немного кино. Поскольку звуковое кино не внесло в эту ситуацию никаких принципиальных изменений. Решающий момент - то, что играют для аппарата - или, в случае звукового кино, для двух. "Киноактер, - пишет Пиранделло, - чувствует себя словно в изгнании. В изгнании, где он лишен не только сцены, но и своей собственной личности. Со смутной тревогой он ощущает необъяснимую пустоту, возникающую от того, что его тело исчезает, что, двигаясь, растворяется и теряет реальность, жизнь, голос и издаваемые звуки, чтобы превратиться в немое изображение, которое мгновение мерцает на экране, чтобы затем исчезнуть в тишине... Маленький аппарат будет играть перед публикой с его тенью, а он сам должен довольствоваться игрой перед аппаратом."\* Ту же ситуацию можно охарактеризовать следующим образом: впервые - и в этом достижение кино - человек оказывается в положении, когда он должен воздействовать всей своей живой личностью, но

\* Luigi Pirandello: *On tourne*, cit. Léon Pierre-Quint: *Signification du cinéma*, in: *L'art cinématographique II*, t. c., p. 14-15.

без ее ауры. Ведь аура привязана к его здесь и сейчас. У нее нет изображения. Аура, окружающая на сцене фигуру Макбета, неотделима от ауры, которая для сопереживающей публики существует вокруг актера, его играющего. Особенность же съемки в кинопавильоне заключается в том, что на месте публики оказывается аппарат. Поэтому пропадает аура вокруг играющего - и одновременно с этим и вокруг того, кого он играет.

Не удивительно, что именно драматург, каким является Пиранделло, характеризует кино, невольно затрагивает основание кризиса, поражающего на наших глазах театр. Для полностью охваченного репродукцией, более того, порожденного - как кино - ею произведения искусства, действительно, не может быть более резкой противоположности, чем сцена. Любой детальный анализ подтверждает это. Компетентные наблюдатели уже давно заметили, что в кино "наибольший эффект достигается тогда, когда как можно меньше >играют<... Новейшую тенденцию" Арнхайм видит в 1932 году в том, чтобы "обращаться с актером как с реkvизитом, который подбирают по надобности... и используют в нужном месте."\* С этим самым тесным обра-

\* Rudolf Arnheim: *Film als Kunst*. Berlin, 1932, p. 176-177. - Некоторые детали, в которых кинорежиссер отделяется от сценической практики и которые могут показаться несущественными, заслуживают в связи с этим повышенный интерес. Таков, например, опыт, когда актера заставляют играть без грима, как это, в частности, делал Дрейер в "Жанне д'Арк". Он потратил месяцы на то, чтобы разыскать каждого из сорока исполнителей для суда инквизиции. Поиски этих исполнителей подошли на поиски редкого реkvизита. Дрейер затратил немало усилий на то, чтобы избежать сходства в возрасте, фигуре, чертах лица. (Ср.: Maurice Schultz: *Le masquillage*, in: *L'art cinématographique VI*.)

зом связано другое обстоятельство. *Актер, играющий на сцене, погружается в роль. Для киноактера это очень часто оказывается невозможным.* Его деятельность не является единым целым, она составлена из отдельных действий. Наряду со случайными обстоятельствами, такими как аренда павильона, занятость партнеров, декорации, сами элементарные потребности техники кино требуют, чтобы актерская игра распадалась на ряд монтируемых эпизодов. Речь идет в первую очередь об освещении, установка которого требует разбивки события, представляющего на экране единым быстрым процессом, на ряд отдельных съемочных

---

Paris, 1929, p. 65-66.) Если актер превращается в реквизит, то реквизит нередко функционирует, в свою очередь, как актер. Во всяком случае нет ничего удивительного в том, что кино оказывается способным предоставить реквизиту роль. Вместо того, чтобы выбирать какие попало примеры из бесконечной череды, ограничимся одним особенно доказательным примером. Идущие часы на сцене всегда будут только раздражать. Их роль - измерение времени - не может быть предоставлена им в театре. Астрономическое время вступило бы в противоречие со сценическим даже в натуралистической пьесе. В этом смысле особенно характерно для кино то, что оно в определенных условиях вполне может использовать часы для измерения хода времени. В этом яснее, чем в некоторых других чертах, проявляется, как в определенных условиях каждый предмет реквизита может брать на себя в кино решающую функцию. Отсюда остается всего один шаг до высказывания Пудовкина, что "игра... актера, связанная с вещью, построенная на ней, всегда была и будет одним из сильнейших приемов кинематографического оформления". (W.Pudowkin: Filmregie und Filmmanuskript. [Bücher der Praxis, Bd. 5] Berlin, 1928, p. 126).<sup>9</sup> Так кино оказывается первым художественным средством, которое способно показать, как материя подыгрывает человеку. Поэтому оно может быть выдающимся инструментом материалистического изображения.

эпизодов, которые иногда могут растягиваться на часы павильонной работы. Не говоря уже о весьма ощутимых возможностях монтажа. Так, прыжок из окна может быть снят в павильоне, при этом актер в действительности прыгает с помоста, а следующее за этим бегство снимается на натуре и недели спустя. Впрочем, ничуть не трудно представить себе и более парадоксальные ситуации. Например, актер должен вздрогнуть после того, как в дверь постучат. Допустим, у него это не очень получается. В этом случае режиссер может прибегнуть к такой уловке: в то время, как актер находится в павильоне, за его спиной неожиданно раздается выстрел. Испуганного актера снимают на пленку и монтируют кадры в фильм. Ничто не показывает с большей очевидностью, что искусство рассталось с царством "прекрасной видимости",<sup>10</sup> которое до сих пор считалось единственным местом процветания искусства.

## X

Странное отчуждение актера перед кинокамерой, описанное Пиранделло, сродни странному чувству, испытываемому человеком при взгляде на свое отражение в зеркале. Только теперь это отражение может быть отделено от человека, оно стало переносным. И куда же его переносят? К публике.\* Сознание этого не покидает актера ни

---

\* Констатируемое изменение способа экспонирования репродукционной техникой проявляется и в политике. Сегодняшний кризис буржуазной демократии включает в себя и кризис условий, определяющих экспонирование носителей власти. Демократия экспонирует носителя власти непосредственно народ-

на миг. Киноактер, стоящий перед камерой, знает, что в конечном счете он имеет дело с публикой: публикой потребителей, образующих рынок. Этот рынок, на который он выносит не только свою рабочую силу, но и всего себя, с головы до ног и со всеми потрохами, оказывается для него в момент осуществления его профессиональной деятельности столь же недостижимым, как и для какого-нибудь изделия, изготавливаемого на фабрике. Не является ли это одной из причин нового страха, сковывающего, по Пиранделлю, актера перед кинокамерой? Кино отвечает на исчезновение ауры созданием искусственной "personality" за пределами съемочного павильона. Поддерживаемый кинопромышленным капиталом культ звезд консервирует это волшебство личности, уже давно заключающееся в одном только подпортившемся волшебстве ее товарного характера. До тех пор, пока тон в кино задает капитал, от современного кино в целом не стоит ожидать иных революци-

---

ным представителям. Парламент - его публика! С развитием передающей и воспроизводящей аппаратуры, благодаря которой неограниченное число людей может слушать оратора во время его выступления и видеть это выступление вскоре после этого, акцент смещается на контакт политика с этой аппаратурой. Парламенты пустеют одновременно с театрами. Радио и кино изменяют не только деятельность профессионального актера, но точно так же и того, кто, как носители власти, представляет в передачах и фильмах самого себя. Направление этих изменений, несмотря на различие их конкретных задач, одинаково для актера и для политика. Их цель - порождение контролируемых действий, более того, действий, которым можно было бы подражать в определенных социальных условиях. Возникает новый отбор, отбор перед аппаратурой, и победителями из него выходят кинозвезда и диктатор.

онных заслуг, кроме содействия революционной критике традиционных представлений об искусстве. Мы не оспариваем того, что современное кино в особых случаях может быть средством революционной критики общественных отношений, и даже господствующих имущественных отношений. Но это не находится в центре внимания настоящего исследования, так же как не является основной тенденцией западноевропейского кинопроизводства.

С техникой кино - так же как и с техникой спорта - связано то, что каждый зритель ощущает себя полупрофессионалом в оценке их достижений. Чтобы открыть для себя это обстоятельство, достаточно послушать разок, как группа мальчишек, развозящих на велосипедах газеты, обсуждает в свободную минуту результаты велогонок. Недаром газетные издательства проводят гонки для таких мальчишек. Участники относятся к ним с большим интересом. Ведь у победителя есть шансы стать профессиональным гонщиком. Точно так же и еженедельная кинохроника дает каждому шанс превратиться из прохожего в актера массовки. В определенном случае он может увидеть себя и в произведении киноискусства - можно вспомнить "Три песни о Ленине" Вертова или "Боринаж" Ивенса.<sup>11</sup> Любой из живущих в наше время может претендовать на участие в кино съемке. Это притязание станет более ясным, если взглянуть на историческую ситуацию современной литературы.

В течение многих веков положение в литературе было таково, что небольшому числу авторов противостояло превосходящее его в тысячи раз число читателей. К концу прошлого века это со-

отношение начало меняться. Поступательное развитие прессы, которая начала предлагать читающей публике все новые политические, религиозные, научные, профессиональные, местные печатные издания, привело к тому, что все больше читателей - по началу от случая к случаю - стало переходить в разряд авторов. Началось с того, что ежедневные газеты открыли для них раздел "Письма читателей", а сейчас ситуация такова, что нет, пожалуй, ни одного вовлеченного в трудовой процесс европейца, у которого в принципе не было бы возможности опубликовать где-нибудь информацию о своем профессиональном опыте, жалобу или сообщение о каком-либо событии. Тем самым разделение на авторов и читателей начинает терять свое принципиальное значение. Оно оказывается функциональным, граница может пролегать в зависимости от ситуации так или иначе. Читатель в любой момент готов превратиться в автора. Как профессионал, которым ему в большей или меньшей мере пришлось стать в чрезвычайно специализированном трудовом процессе, - пусть даже это профессионализм, касающийся совсем маленькой технологической функции, - он получает доступ к авторскому слову. В Советском Союзе сам труд получает слово. И его словесное воплощение составляет часть навыков, необходимых для работы. Возможность стать автором санкционируется не специальным, а политехническим образованием, становясь тем самым всеобщим достоянием.\*

---

\*Привилегированный характер соответствующей техники потерян. Олдос Хаксли пишет: "Технический прогресс... ведет к

Все это может быть перенесено на кино, где сдвиги, на которые в литературе потребовались века, произошли в течение десятилетия. Поскольку в практике кино - в особенности русского - эти сдвиги частично уже совершились. Часть играющих в русских фильмах людей не актеры в нашем смысле, а люди, которые представляют *самих себя*, причем в первую

---

вульгарности... техническая репродукция и ротационная машина сделали возможным неограниченное размножение сочинений и картин. Всеобщее школьное образование и относительно высокие заработки породили очень широкую публику, которая умеет читать и в состоянии приобретать чтиво и репродуцированные изображения. Чтобы снабжать их этим, была создана значительная индустрия. Однако художественный талант - явление чрезвычайно редкое; следовательно... везде и во все времена большая часть художественной продукции была невысокой ценности. Сегодня же процент отбросов в общем объеме художественной продукции выше, чем когда бы то ни было... Перед нами простая арифметическая пропорция. За прошедшее столетие население Европы увеличилось несколько больше, чем в два раза. В то же время печатная и художественная продукция возросла, насколько я могу судить, по крайней мере в 20 раз, а возможно и в 50 и даже 100 раз. Если  $x$  миллионов населения содержат  $n$  художественных талантов, то  $2x$  миллионов населения будут очевидно содержать  $2n$  художественных талантов. Ситуация может быть охарактеризована следующим образом. Если 100 лет назад публиковалась одна страница текста или рисунков, то сегодня публикуется двадцать, если не сто страниц. В то же время на месте одного таланта сегодня существуют два. Я допускаю, что благодаря всеобщему школьному образованию в наши дни может действовать большее число потенциальных талантов, которые в прежние времена не смогли бы реализовать свои способности. Итак, предположим, ... что сегодня на одного талантливого художника прошлого приходится три или даже четыре. Тем не менее не подлежит сомнению, что потребляемая печатная продукция многократно превосходит естественные возможности способных писателей и художников. В музыке ситуация та же. Экономический бум, граммофон и радио вызвали

очередь в трудовом процессе. В Западной Европе капиталистическая эксплуатация кино преграждает дорогу признанию законного права современного человека на тиражирование. В этих условиях кинопромышленность всецело заинтересована в том, чтобы дразнить желающие участия массы иллюзорными образами и сомнительными спекуляциями.

## XI

Кино, в особенности звуковое, открывает такой взгляд на мир, который прежде был просто немыслим. Оно изображает событие, для которого нельзя найти точки зрения, с которой не были бы видны не принадлежащие к разыгрываемому действию как таковому кинокамера, осветительная аппаратура, команда ассистентов и т.д. (Разве только положение его глаза точно совпадает с положением объектива кинокамеры.) Это обстоятельство - больше чем любое другое - превращает сходство между тем, что происходит на съемочной площадке, и действием на театральной сцене в по-

---

к жизни обширную публику, чьи потребности в музыкальной продукции никак не соответствуют приросту населения и соответствующему нормальному увеличению талантливых музыкантов. Следовательно, получается, что во всех искусствах, как в абсолютном, так и в относительном измерении, производство халтуры больше, чем было прежде; и эта ситуация сохранится, пока люди будут продолжать потреблять несоразмерно большое количество чтыва, картин и музыки." (Aldous Huxley: *Croisière d'hiver. Voyage en Amérique Centrale.* (1933) [Traduction de Jules Castier]. Paris, 1935, p. 273-275).<sup>12</sup> Этот подход явно не прогрессивен.

верхностное и не имеющее значения. В театре, в принципе, есть точка, с которой иллюзия сценического действия не нарушается. По отношению к съемочной площадке такой точки нет. Природа киноиллюзии - это природа второй степени; она возникает в результате монтажа. Это значит: на съемочной площадке кинотехника настолько глубоко вторгается в действительность, что ее чистый, освобожденный от чужеродного тела техники вид достигим как результат особой процедуры, а именно съемки с помощью специально установленной камеры и монтажа с другими съемками того же рода. Свободный от техники вид реальности становится здесь наиболее искусственным, а непосредственный взгляд на действительность - голубым цветом в стране техники.

То же положение дел, которое выявляется при сопоставлении с театром, может быть рассмотрено еще более продуктивно при сравнении с живописью. Вопрос при этом следует сформулировать так: каково отношение между оператором и живописцем? Для ответа на него позволительно воспользоваться вспомогательной конструкцией, которая опирается на то понятие операторской работы, которое идет от хирургической операции. Хирург представляет один полюс сложившейся системы, на другом полюсе которой находится знахарь. Позиция знахаря, врачующего наложением руки, отличается от позиции хирурга, вторгающегося в больного. Знахарь сохраняет естественную дистанцию между собой и больным; точнее сказать: он лишь незначительно сокращает ее - наложением руки - и сильно увеличивает ее - своим авторитетом. Хирург действует обратным образом:



он сильно сокращает дистанцию до больного - вторгаясь в его нутро - и лишь незначительно ее увеличивает - с той осторожностью, с которой его рука движется среди его органов. Одним словом: в отличие от знахаря (который продолжает сидеть в терапевте) хирург в решающий момент отказывается от контакта с пациентом как личностью, вместо этого он осуществляет оперативное вмешательство. Знахарь и хирург относятся друг к другу как художник и оператор. Художник соблюдает в своей работе естественную дистанцию по отношению к реальности, оператор же, напротив, глубоко вторгается в ткань реальности.\* Картины, получаемые ими, невероятно отличаются друг от друга. Картина художника целостна, картина оператора расчленена на множество фрагментов, которые затем объединяются по новому закону.

---

\*Дерзания кинооператора и вправду сравнимы с дерзаниями оперирующего хирурга. Люк Дюртен приводит в списке специфических манипуляционных ухищрений техники те, "которые бывают необходимы в хирургии при определенных тяжелых операциях. Я выбираю в качестве примера случай из отоларингологии... я имею в виду метод так называемой эндоназальной перспективы; или я мог бы указать на акробатические номера, которые производят - ориентируясь по отраженному изображению во вводимом в гортань зеркале - при операциях на гортани; я мог бы упомянуть об ушной хирургии, напоминающей высокоточную работу часовщика. Насколько богатая шкала тончайшей мускульной акробатики требуется от человека, желающего привести в порядок или спасти человеческое тело, достаточно вспомнить операцию при катаракте, во время которой происходит своего рода спор между сталью и почти жидкими тканями, или столь значимые вторжения в мягкие ткани (лапаротомия)." (Luc Durtain: La technique et l'homme, in: Vendredi, 13 mars 1936, no. 19.)

Таким образом, киноверсия реальности для современного человека несравненно более значима, потому что она предоставляет свободный от технического вмешательства аспект действительности, который он вправе требовать от произведения искусства, и предоставляет его именно потому, что она глубочайшим образом проникнута техникой.

## XII

Техническая воспроизводимость произведения искусства изменяет отношение масс к искусству. Из наиболее консервативного, например по отношению к Пикассо, оно превращается в самое прогрессивное, например по отношению к Чаплину. Для прогрессивного отношения характерно при этом тесное сплетение зрительского удовольствия, сопереживания с позицией экспертной оценки. Такое сплетение представляет собой важный социальный симптом. Чем сильнее утрата социального значения какого-либо искусства, тем больше - как это ясно на примере живописи - расходятся в публике критическая и гедонистическая установка. Привычное потребляется без всякой критики, действительно новое критикуется с отвращением. В кино критическая и гедонистическая установка совпадают. При этом решающим является следующее обстоятельство: в кино как нигде более реакция отдельного человека - сумма этих реакций составляет массовую реакцию публики - оказывается с самого начала обусловленной непосредственно предстоящим перерастанием в массовую реакцию. А проявление этой реакции оказывается одновре-

менно ее самоконтролем. И в этом случае сравнение с живописью оказывается полезным. Картина всегда несла в себе подчеркнутое требование рассмотрения одним или только несколькими зрителями. Одновременное созерцание картин массовой публикой, появляющееся в девятнадцатом веке, — ранний симптом кризиса живописи, вызванный отнюдь не только одной фотографией, а относительно независимо от нее претензией произведения искусства на массовое признание.

Дело как раз в том, что живопись не в состоянии предложить предмет одновременного коллективного восприятия, как это было с древних времен с архитектурой, как это когда-то было с эпосом, а в наше время происходит с кино. И хотя это обстоятельство в принципе не дает особых оснований для выводов относительно социальной роли живописи, однако в настоящий момент оно оказывается серьезным отягчающим обстоятельством, так как живопись в силу особых обстоятельств и в определенном смысле вопреки своей природе вынуждена к прямому взаимодействию с массами. В средневековых церквях и монастырях и при дворе монархов до конца восемнадцатого века коллективное восприятие живописи происходило не одновременно, а постепенно, оно было опосредовано иерархическими структурами. Когда ситуация меняется, выявляется особый конфликт, в который живопись оказывается вовлеченной из-за технической репродуцируемости картины. И хотя через галереи и салоны была предпринята попытка представить ее массам, однако при этом отсутствовал путь, следуя которому массы могли бы организовать и контролировать себя для такого воспри-

ятия.\* Следовательно, та же публика, которая прогрессивным образом реагирует на гротескный фильм, с необходимостью превращается в реакцию перед картинами сюрреалистов.

### XIII

Характерные черты кино заключаются не только в том, каким человек предстает перед кинокамерой, но и в том, каким представляет он себе с ее помощью окружающий мир. Взгляд на психологию актерского творчества открыл тестирующие возможности киноаппаратуры. Взгляд на психоанализ показывает ее с другой стороны. Кино действительно обогатило наш мир сознательного восприятия методами, которые могут быть проиллюстрированы методами теории Фрейда. Полвека назад оговорка в беседе оставалась скорее всего незамеченной. Возможность открыть с ее помощью глубинную перспективу в беседе, которая до того казалась одноплановой, была скорее исключением. После появления “Психопатологии обыденной жизни” положение изменилось. Эта работа выде-

---

\* Этот анализ может показаться грубоватым; однако как показал великий теоретик Леонардо, грубоватый анализ может быть в определенной ситуации вполне уместным. Леонардо сравнивает живопись и музыку в следующих словах: “Живопись потому превосходит музыку, что не обречена умирать в тот же миг, как рождается, как это происходит с несчастной музыкой... Музыка, исчезающая едва родившись, уступает живописи, ставшей с применением лака вечной.” ([Leonardo da Vinci: Frammenti letterari e filosofici] cit. Fernard Baldensperger: Le raffermissement des techniques dans la littérature occidentale de 1840, in: Revue de Littérature Comparée, XV/I, Paris, 1935, p. 79 [прим. 1].)

лила и сделала предметом анализа вещи, которые до того оставались незамеченными в общем потоке впечатлений. Кино вызвало во всем спектре оптического восприятия, а теперь и акустического, сходное углубление апперцепции. Не более как обратной стороной этого обстоятельства оказывается тот факт, что создаваемое кино изображение поддается более точному и гораздо более многоаспектному анализу, чем изображение на картине и представление на сцене. По сравнению с живописью это несравненно более точная характеристика ситуации, благодаря чему киноизображение поддается более детальному анализу. В сравнении со сценическим представлением углубление анализа обусловлено большей возможностью вычленения отдельных элементов. Это обстоятельство способствует - и в этом его главное значение - взаимному проникновению искусства и науки. И в самом деле, трудно сказать о действии, которое может быть точно - подобно мускулу на теле - вычленено из определенной ситуации, чем оно больше завораживает: артистическим блеском или же возможностью научной интерпретации. *Одна из наиболее революционных функций кино будет состоять в том, что оно позволит увидеть тождество художественного и научного использования фотографии, которые до того по большей части существовали раздельно.\**

---

\* Если попытаться найти нечто подобное этой ситуации, то в качестве поучительной аналогии предстает живопись Возрождения. И в этом случае мы имеем дело с искусством, бесподобный взлет и значение которого в немалой степени основаны на том, что оно вобрало в себя ряд новых наук или, по крайней мере, новые научные данные. Оно прибегало к помощи анатомии и

С одной стороны кино своими крупными планами, акцентированием скрытых деталей привычных нам реквизитов, исследованием банальных ситуаций под гениальным руководством объектива умножает понимание неизбежностей, управляющих нашим бытием, с другой стороны оно приходит к тому, что обеспечивает нам огромное и неожиданное свободное поле деятельности! Наши пивные и городские улицы, наши конторы и мебелированные комнаты, наши вокзалы и фабрики, казалось, безнадежно замкнули нас в своем пространстве. Но тут пришло кино и взорвало этот каземат динамитом десятых долей секунд, и вот мы спокойно отправляемся в увлекательное путешествие по грудам его обломков. Под воздействием крупного плана раздвигается пространство, ускоренной съемки - время. И подобно тому как фотоувеличение не просто делает более ясным то, что "и так" можно разглядеть, а, напротив, вскрывает совершенно новые структуры организации материи, точно так же и ускоренная съемка показывает не только известные мотивы движения, но и открывает в этих знакомых движениях совершенно незнакомые, "производящие впечатление не замедления быстрых движений, а движений, свое-

---

геометрии, математики, метеорологии и оптики цвета. "Ничто не представляется нам столь чуждым, - пишет Валери, - как странное притязание Леонардо, для которого живопись была высшей целью и наивысшим проявлением познания, так что, по его убеждению, она требовала от художника энциклопедических познаний, и он сам не останавливался перед теоретическим анализом, поражающим нас, живущих сегодня, своей глубиной и точностью." (Paul Valéry: Pièces sur l'art, l. c., p. 191, "Autour de Corot".)

образно скользящих, парящих, неземных”.\* В результате становится очевидным, что природа, открывающаяся камере - другая, чем та, что открывается глазу. Другая прежде всего потому, что место пространства, проработанного человеческим сознанием, занимает бессознательно освоенное пространство. И если вполне обычно, что в нашем сознании, пусть в самых грубых чертах, есть представление о человеческой походке, то сознанию определенно ничего не известно о позе, занимаемой людьми в какую-либо долю секунды его шага. Пусть нам в общем знакомо движение, которым мы берем зажигалку или ложку, но мы едва ли что-нибудь знаем о том, что, собственно, происходит при этом между рукой и металлом, не говоря уже о том, что действие может варьироваться в зависимости от нашего состояния. Сюда-то и вторгается камера со своими вспомогательными средствами, спусками и подъемами, способностью прерывать и изолировать, растягивать и сжимать действие, увеличивать и уменьшать изображение. Она открыла нам область визуально-бессознательного, подобно тому как психоанализ - область инстинктивно-бессознательного.

#### XIV

С древнейших времен одной из важнейших задач искусства было порождение потребности, для полного удовлетворения которой время еще не

---

\* Rudolf Arnheim, l. c., p. 138.

пришло.\* В истории каждой формы искусства есть критические моменты, когда она стремится к эффектам, которые без особых затруднений могут быть достигнуты лишь при изменении технического стандарта, т.е. в новой форме искусства. Возникающие подобным образом, в особенности в так называемые периоды декаданса, экстравагантные и неудобоваримые проявления искусства в действительности берут свое начало из его богатейшего исторического энергетического центра. Последним скопищем подобных варваризмов был дада-

---

\*"Произведение искусства, - утверждает Андре Бретон, - обладает ценностью лишь постольку, поскольку в нем проблескивают ответы будущего." И в самом деле, становление каждой формы искусства находится на пересечении трех линий развития. Во-первых, на возникновение определенной формы искусства работает техника. Еще до появления кино существовали книжечки фотографий, при быстром перелистывании которых можно было увидеть поединок боксеров или теннисистов; на ярмарках были автоматы, вращением ручки запускавшие движущееся изображение. - Во-вторых, уже существующие формы искусства на определенных стадиях своего развития напряжены работают над достижением эффектов, которые позднее без особого труда даются новым формам искусства. Прежде чем кино получило достаточное развитие, дадаисты пытались своими действиями произвести на публику воздействие, которое Чаплин затем достигал вполне естественным способом. - В-третьих, зачастую неприметные социальные процессы вызывают изменение восприятия, которое находит применение только в новых формах искусства. Прежде чем кино начало собирать свою публику, в кайзеровской панораме собиралась публика, чтобы рассматривать картины, которые уже перестали быть неподвижными. Зрители находились перед ширмой, в которой были укреплены стереоскопы, по одному на каждого. Перед стереоскопами автоматически появлялись картины, которые через некоторое время сменялись другими. Сходными средствами пользовался еще Эдисон, который представлял фильм (до появления экрана и проек-

изм. Лишь сейчас становится ясным его движущее начало: *дадаизм пытался достичь с помощью живописи (или литературы) эффекты, которые сегодня публика ищет в кино.*

Каждое принципиально новое, пионерское действие, рождающее потребность, заходит слишком далеко. Дадаизм делает это в той степени, что жертвует рыночными ценностями, которые свойственны кино в столь высокой мере, ради более значимых целеполаганий - которые он, разумеется, не осознает так, как это описано здесь. Возможности меркантильного использования своих произведений дадаисты придавали гораздо меньшее значение, чем исключению возможности использовать их как предмет благоговейного созерцания. Не в последнюю очередь они пытались достичь этого исключения за счет принципиального лишения материала искусства возвышенности. Их стихотворения - это "словесный салат", содержащий непристойные выражения и всякий словесный мусор, какой только можно вообразить. Не лучше и их картины, в которые они вставляли пуговиды и проездные билеты. Чего они достигали этими средствами, так это беспощадного уничтожения ауры творения, выжигая с помощью творческих методов на произведениях

---

тора) небольшому числу зрителей, смотревших в аппарат, в котором крутились кадры. - Между прочим, устройство кайзеровской панорамы особенно ясно выражает один диалектический момент развития. Незадолго до того как кино делает восприятие картин коллективным, перед стереоскопами этого быстро устаревшего учреждения взгляд одиночного зрителя на картину еще раз переживается с той же остротой, как некогда при взгляде жреца на изображение бога в святилище.

клеймо репродукции. Картина Арпа или стихотворение Аугуста Штрамма не дают, подобно картине Дерена<sup>13</sup> или стихотворению Рильке, времени на то, чтобы собраться и прийти к какому-то мнению. В противоположность созерцательности, ставшей при вырождении буржуазии школой асоциального поведения, возникает развлечение как разновидность социального поведения. \* Проявления дадаизма в искусстве и в самом деле были сильным развлечением, поскольку превращали произведение искусства в центр скандала. Оно должно было соответствовать прежде всего *одному* требованию: вызывать общественное раздражение.

Из маящей оптической иллюзии или убедительного звукового образа произведение искусства превратилось у дадаистов в снаряд. Оно поражает зрителя. Оно приобрело тактильные свойства. Тем самым оно способствовало возникновению потребности в кино, развлекательная стихия которого в первую очередь также носит тактильный характер, а именно основывается на смене места действия и точки съемки, которые рывками обрушиваются на зрителя. Можно сравнить полотно экрана, на котором демонстрируется фильм, с полотном живописного изображения. Живописное полотно приглашает зрителя к созерцанию; перед ним зритель может предаваться сменяющим друг друга ассоциациям.

---

\* Теологический прообраз этой созерцательности - сознание бытия наедине с богом. Это сознание питало в великие времена буржуазии свободу, стяхнувшую церковную опеку. В период ее упадка то же сознание стало ответом на скрытую тенденцию исключить из области социального те силы, которые единственный человек приводит в движение в общении с богом.

Перед кинокадром это невозможно. Едва он охватил его взглядом, как тот уже изменился. Он не поддается фиксации. Дюамель,<sup>14</sup> ненавидящий кино и ничего не понявший в его значении, но кое-что в его структуре, характеризует это обстоятельство так: "Я больше не могу думать о том, о чем хочу. Место моих мыслей заняли движущиеся образы."<sup>\*</sup> Действительно, цепь ассоциаций зрителя этих образов тут же прерывается их изменением. На этом основывается шоковое воздействие кино, которое, как и всякое шоковое воздействие, требует для преодоления еще более высокой степени присутствия духа.<sup>\*\*</sup> *В силу своей технической структуры кино высвободило физическое шоковое воздействие, которое дадаизм еще словно упаковывал в моральное, из этой обертки.*<sup>\*\*\*</sup>

<sup>\*</sup> Georges Duhamel: Scènes de la vie future. 2e éd., Paris, 1930, p. 52.

<sup>\*\*</sup> Кино - форма искусства, соответствующая возросшей угрозе жизни, с которой приходится сталкиваться живущим в наши дни людям. Потребность в шоковом воздействии - адаптационная реакция человека на подстерегающие его опасности. Кино отвечает глубинному изменению апперцепционных механизмов - изменениям, которые в масштабе частной жизни ощущает каждый прохожий в толпе большого города, а в масштабе историческом - каждый гражданин современного государства.

<sup>\*\*\*</sup> Как и в случае с дадаизмом, от кино можно получить важные комментарии также к кубизму и футуризму. Оба течения оказываются несовершенными попытками искусства ответить на преобразование действительности под воздействием аппаратуры. Эти школы попытались, в отличие от кино, сделать это не через использование аппаратуры для художественного представления реальности, а через своего рода сплавление изображаемой действительности с аппаратурой. При этом в кубизме основную роль играет предвосхищение конструкции оптической аппаратуры; в футуризме - предвосхищение эффектов этой аппаратуры, проявляющихся при быстром движении киноленты.

Массы - это матрица, из которой в настоящий момент всякое привычное отношение к произведениям искусства выходит перерожденным. Количество перешло в качество: *очень значительное приращение массы участников привело к изменению способа участия.* Не следует смущаться тем, что первоначально это участие предстает в несколько дискредитированном образе. Однако было немало тех, кто страстно следовал именно этой внешней стороне предмета. Наиболее радикальным среди них был Дюамель. В чем он прежде всего упрекает кино, так это в форме участия, которое оно пробуждает в массах. Он называет кино "временепровождением для шлютов, развлечением для необразованных, жалких, изнуренных трудом созданий, снедаемых заботами... зрелищем, не требующим никакой концентрации, не предполагающим никаких умственных способностей..., не зажигающим в сердцах никакого света и не пробуждающим никаких других надежд кроме смешной надежды однажды стать "звездой" в Лос Анджелесе."<sup>\*</sup> Как видно, это в сущности старая жалоба, что массы ищут развлечения, в то время как искусство требует от зрителя концентрации. Это общее место. Следует однако проверить, можно ли на него опираться в изучении кино. - Тут требуется более пристальный взгляд. Развлечение и концентрация составляют противоположность, позволяющую сформулировать следующее положение: тот, кто концентрируется на произведении искусства, погружается в него; он входит в это произведение,

<sup>\*</sup> Duhamel, l. c., p. 58.

подобно художнику-герою китайской легенды, созерцающему свое законченное произведение. В свою очередь развлекающиеся массы, напротив, погружают произведение искусства в себя. Наиболее очевидно в этом отношении архитектура. Она с давних времен представляла прототип произведения искусства, восприятие которого не требует концентрации и происходит в коллективных формах. Законы ее восприятия наиболее поучительны.

Архитектура сопровождает человечество с древнейших времен. Многие формы искусства возникли и ушли в небытие. Трагедия возникает у греков и исчезает вместе с ними, возрождаясь столетия спустя только в своих "правилах". Эпос, истоки которого находятся в юности народов, угасает в Европе с концом Ренессанса. Станковая живопись была порождением Средневековья, и ничто не гарантирует ей постоянного существования. Однако потребность человека в помещении непрестанна. Зодчество никогда не прерывалось. Его история продолжительнее любого другого искусства, и осознание его воздействия значимо для каждой попытки понять отношение масс к производству искусства. Архитектура воспринимается двояким образом: через использование и восприятие. Или, точнее говоря: тактильно и оптически. Для такого восприятия не существует понятия, если представлять его себе по образцу концентрированного, собранного восприятия, которое характерно, например, для туристов, рассматривающих знаменитые сооружения. Дело в том, что в тактильной области отсутствует эквивалент того, чем в области оптической является созерцание. Тактильное восприятие проходит не столько через внима-

ние, сколько через привычку. По отношению к архитектуре она в значительной степени определяет даже оптическое восприятие. Ведь и оно в своей основе осуществляется гораздо больше походя, а не как напряженное всматривание. Однако это выработанное архитектурой восприятие в определенных условиях приобретает каноническое значение. *Ибо задачи, которые ставят перед человеческим восприятием переломные исторические эпохи, вообще не могут быть решены на пути чистой оптики, то есть созерцания. С ними можно справиться постепенно, опираясь на тактильное восприятие, через привыкание.*

Привыкнуть может и несобранный. Более того: способность решения некоторых задач в расслабленном состоянии как раз и доказывает, что их решение стало привычкой. Развлекательное, расслабляющее искусство незаметно проверяет, какова способность решения новых задач восприятия. Поскольку единичный человек вообще-то испытывает искушение избегать подобных задач, искусство будет выхватывать сложнейшие и важнейшие из них там, где оно может мобилизовать массы. Сегодня оно делает это в кино. *Прямым инструментом тренировки рассеянного восприятия, становящегося все более заметным во всех областях искусства и являющегося симптомом глубокого преобразования восприятия, является кино.* Своим шоковым воздействием кино отвечает этой форме восприятия. Кино вытесняет культовое значение не только тем, что помещает публику в оценивающую позицию, но тем, что эта оценивающая позиция в кино не требует внимания. Публика оказывается экзаменатором, но рассеянным.

## Послесловие

Все возрастающая пролетаризация современного человека и все возрастающая организация масс представляют собой две стороны одного и того же процесса. Фашизм пытается организовать возникающие пролетаризированные массы, не затрагивая имущественных отношений, к устранению которых они стремятся. Он видит свой шанс в том, чтобы дать массам возможность выразиться (но ни в коем случае не реализовать свои права).<sup>\*</sup> Массы обладают правом на изменение имущественных отношений; фашизм стремится дать им возможность самовыражения при сохранении этих отношений. Фашизм вполне последовательно приходит к эстетизации политической жизни. Насилию над массами, которые он в культе фюрера

---

<sup>\*</sup> При этом важен - в особенности в отношении еженедельной кинохроники, пропагандистское значение которой трудно переоценить, - один технический момент. *Массовая репродукция оказывается особо созвучной репродукции масс.* В больших праздничных шествиях, грандиозных съездах, массовых спортивных мероприятиях и военных действиях - во всем, на что направлен в наши дни киноаппарат, массы получают возможность взглянуть самим себе в лицо. Этот процесс, на значимости которого не требуется особо останавливаться, теснейшим образом связан с развитием записывающей и воспроизводящей техники. Вообще движения масс четче воспринимаются аппаратурой, чем глазом. Сотни тысяч людей лучше всего охватывать с высоты птичьего полета. И хотя эта точка зрения доступна глазу так же, как и объективу, все же картина, полученная глазом, не поддается, в отличие от снимка, увеличению. Это значит, что массовые действия, а также война представляют собой форму человеческой деятельности, особенно отвечающую возможностям аппаратуры.

распластывается по земле, соответствует насилью над киноаппаратурой, которую он использует для создания культовых символов.

*Все усилия по эстетизации политики достигают высшей степени в одной точке. И этой точкой является война.* Война, и только война дает возможность направлять к единой цели массовые движения величайшего масштаба при сохранении существующих имущественных отношений. Так выглядит ситуация с точки зрения политики. С точки зрения техники ее можно охарактеризовать следующим образом: только война позволяет мобилизовать все технические средства современности при сохранении имущественных отношений. Само собой разумеется, что фашизм не пользуется в своем прославлении войны этими аргументами. Тем не менее стоит взглянуть на них. В манифесте Мариетти по поводу колониальной войны в Эфиопии говорится: "Двадцать семь лет противимся мы, футуристы, тому, что война признается антиэстетичной... Соответственно мы констатируем: ...война прекрасна, потому что обосновывает, благодаря противогазам, возбуждающим ужас мегафонам, огнеметам и легким танкам господство человека над порабощенной машиной. Война прекрасна, потому что начинает превращать в реальность металлизацию человеческого тела, бывшую до того предметом мечты. Война прекрасна, потому что делает более пышной цветущий луг вокруг огненных орхидей митральез. Война прекрасна, потому что соединяет в одну симфонию ружейную стрельбу, канонаду, временное затишье, аромат духов и запах мертвечины. Война прекрасна, потому что создает новую архитектуру, такую как



архитектура тяжелых танков, геометрических фигур авиационных эскадрилий, столбов дыма, поднимающихся над горящими деревьями, и многое другое... Поэты и художники футуризма, вспомните об этих принципах эстетики войны, чтобы они осветили... вашу борьбу за новую поэзию и новую пластику!"\*

Преимущество этого манифеста - его ясность. Поставленные в нем вопросы вполне заслуживают диалектического рассмотрения. Тогда диалектика современной войны приобретает следующий вид: если естественное использование производительных сил сдерживается имущественными отношениями, то нарастание технических возможностей, темпа, энергетических мощностей вынуждает к их неестественному использованию. Они находят его в войне, которая своими разрушениями доказывает, что общество еще не созрело для того, чтобы превратить технику в свой инструмент, что техника еще недостаточно развита для того, чтобы справиться со стихийными силами общества. Империалистическая война в своих наиболее ужасающих чертах определяется несоответствием между огромными производительными силами и их неполным использованием в производственном процессе (иначе говоря, безработицей и недостатком рынков сбыта). *Империалистическая война - это мятеж техники, предъявляющей к "человеческому материалу" те требования, для реализации которых общество не дает естественного материала.* Вместо того, чтобы строить водные каналы, она

направляет людской поток в русла траншей, вместо того, чтобы использовать аэропланы для полевых работ, она осыпает города зажигательными бомбами, а в газовой войне она нашла новое средство уничтожения ауры.

"Fiat ars - pereat mundus",<sup>15</sup> - провозглашает фашизм и ожидает художественного удовлетворения преобразованных техникой чувств восприятия, как это открывает Маринетти, от войны. Это очевидное доведение принципа *l'art pour l'art* до его логического завершения. Человечество, которое некогда у Гомера было предметом увеселения для наблюдавших за ним богов, стало таковым для самого себя. Его самоотчуждение достигло той степени, которая позволяет переживать свое собственное уничтожение как эстетическое наслаждение высшего ранга. *Вот что означает эстетизация политики, которую проводит фашизм. Коммунизм отвечает на это политизацией искусства.*

---

\* cit. La Stampa, Torino.

## КРАТКАЯ ИСТОРИЯ ФОТОГРАФИИ

Туман, окутывающий истоки фотографии, все же не такой густой, как тот, что скрывает начало книгопечатания; более ясно проявляется в этом случае, что в момент, когда пробил час открытия, это почувствовало сразу несколько человек; независимо друг от друга они стремились к одной цели: сохранить изображения, получаемые в самага obscura, известные по крайней мере со времени Леонардо. Когда после примерно пятилетних поисков это одновременно удалось сделать Ньепсу и Дагерру, государство, воспользовавшись патентными сложностями, с которыми столкнулись изобретатели, вмешалось в это дело и произвело его, выплатив им компенсацию, в ранг общественной деятельности. Таким образом были созданы предпосылки для длительного ускоренного развития, что не давало возможности оглянуться назад. Вот и получилось, что исторические или, если угодно, философские вопросы, поднятые взлетом и падением фотографии, десятилетиями оставались без внимания. И если сегодня они начинают осознаваться, то тому есть ясная причина. Новейшая литература указывает на то обстоятельство, что расцвет фотографии связан с деятельностью Хилла и Камерон, Гюго и Надара<sup>1</sup> - то есть приходится на ее первое десятилетие. Но это и десятилетие, которое предшествовало ее индустриализации. Это не значит, будто в это раннее время рыночные торговцы и шарлатаны не старались использовать новую технику как источник наживы; это делалось, и даже часто. Но это было гораздо ближе к ярмарочным искусствам - на ярмарке же фо-

тография до наших дней была как дома - чем к индустрии. Наступление индустрии в этой области началось с использования фотографии для изготовления визитных карточек; характерно, что человек, впервые воспользовавшийся фотографией в этих целях, стал миллионером. Было бы неудивительно, если бы особенности фотографической практики, сегодня впервые обращающие наше внимание на этот доиндустриальный расцвет фотографии, скрытым образом были бы связаны с кризисом капиталистической индустрии. Это однако никак не облегчает задачу использовать прелесть снимков, содержащихся в недавно появившихся замечательных публикациях по старой фотографии,\* для действительного проникновения в ее сущность. Попытки теоретического осмысления проблемы совершенно рудиментарны. И сколько продолжительны ни были дебаты по этому поводу в прошлом веке, они по сути не отошли от той комичной схемы, с помощью которой в свое время шовинистский листок, "Лейпцигер анцайгер", намеревался остановить распространение французской заразы. "Стремление сохранить мимолетные отражения, - писала газета, - дело не только невозможное, как выяснилось после проведения основательного немецкого расследования, но и одно только желание сделать это есть богохульство. Человек создан по подобию Божию, а образ

---

\* Н.Т. Bossert, H. Guttman. Aus der Frühzeit der Photographie. 1840-1870. Ein Bildbuch nach 200 Originalen. Frankfurt a. M., 1930. - Н. Schwarz. David Octavius Hill. Der Meister der Photographie. Mit 80 Bildtafeln. Leipzig, 1931.

Божий не может быть запечатлен никакой человеческой машиной. Разве что божественный художник может дерзнуть, вдохновленный небесами, воспроизвести богочеловеческие черты безо всякой машинной помощи в минуты наивысшего вдохновения и повинуюсь высшему приказу своего гения.” Это проявление обывательского понятия “искусства” во всей его тяжеловесной неуклюжести, понятия, которому чуждо какое бы то ни было участие техники и которое чувствует с вызывающим появлением новой техники приближение своего конца. Тем не менее именно на этом фетишистском, изначально антитехническом понятии искусства теоретики фотографии почти столетие пробовали строить дискуссию, разумеется без малейшего результата. Ведь они пытались получить признание фотографа именно от той инстанции, которую он отменял. Совсем другим духом веет от речи, с которой физик Араго выступил 3 июля 1839 года в палате депутатов как защитник изобретения Дагерра. Замечательно в этой речи то, как она находит связь изобретения со всеми сторонами человеческой деятельности. Развернутая в ней панорама достаточно широка, чтобы сомнительное благословение фотографии живописью - без которого и здесь не обошлось - оказалось несущественным, зато предвидение действительной значимости открытия раскрылось вполне. “Когда изобретатели нового инструмента, - говорит Араго, - используют его для изучения природы, то всегда оказывается, что ожидаемое ими всего лишь малая часть в сравнении с рядом последующих открытий, начало которым положил этот инструмент.” Широким взглядом охватывает эта речь

область применения новой техники от астрофизики до филологии: рядом с перспективой звездной фотографии оказывается идея создания корпуса египетских иероглифов. Снимки Дагерра представляли собой йодированные серебряные пластинки, экспонированные в camera obscura; их приходилось поворачивать, пока под определенным углом не удавалось увидеть нежно-серую картинку. Они были уникалами; в среднем одна пластинка стоила в 1839 году 25 золотых франков. Нередко их хранили, как драгоценность, в роскошных футлярах. Однако в руках некоторых художников они превращались в техническое вспомогательное средство. Подобно тому как семьдесят лет спустя Утрилло<sup>2</sup> будет рисовать свои обворожительные изображения домов в парижских пригородах не с натуры, а с открыток, так и признанный английский портретист Дэвид Октавиус Хилл использовал для своего настенного изображения первого генерального синода шотландской церкви 1843 года целую серию портретных фотоснимков. Однако эти снимки он делал сам. И именно эти простые технические вспомогательные средства, не предназначенные для чужих глаз, обеспечили его имени место в истории, в то время как его живописные работы преданы забвению. И все же глубже, чем эти серии фотопортретов, вводят в новую технику некоторые документальные снимки: это изображения безымянных людей, а не портреты. Такие изображения уже давно существовали в живописной форме. Если картины сохранялись в доме, то время от времени кто-нибудь еще спрашивал о том, кто на них изображен. Два, три поколения спустя этот интерес исчезал: картины, если

они сохраняют значение, сохраняют его лишь как свидетельство искусства того, кто их нарисовал. Однако с появлением фотографии возникает нечто новое и необычайное: в фотографии рыбацки из Нью-Хейвена, опускающей взор с такой неспешной и соблазнительной стыдливостью, остается еще кое-что помимо того, что могло бы исчерпываться искусством фотографа Хилла, кое-что, не умолкающее, упрямо вопрошающее об имени той, которая жила тогда и продолжает присутствовать здесь и никогда не согласится полностью раствориться в “искусстве”.

Спрошу я: каким был глаз этих блеск,  
как эти локоны вились, лицо оттеня,  
как целовали уста, сладострастия всплеск,  
словно без пламени дым, возгоняя.<sup>3</sup>

Или если посмотреть на снимок фотографа Даунтенда, отца поэта,<sup>4</sup> изображающий его в то время, когда он был женихом женщины, которую он годы спустя, после рождения шестого ребенка, нашел в их московской квартире с перерезанными венами. На фото они стоят рядом, он словно держит ее, однако взгляд ее направлен мимо него, впившись в роковую даль. Если достаточно долго быть погруженным в созерцание такого снимка, становится понятным, насколько тесно и здесь соприкасаются противоположности: точнейшая техника в состоянии придать ее произведениям магическую силу, какой для нас уже никогда больше не будет обладать нарисованная картина. Вопреки всякому искусству фотографа и послушности его модели зритель ощущает неудержимое влече-

ние, принуждающее его искать в таком изображении мельчайшую искорку случая, здесь и сейчас, которым действительность словно прожгла характер изображения, найти то неприметное место, в котором, в так-бытии той давно прошедшей минуты будущее продолжает таиться и сейчас, и притом так красноречиво, что мы, оглядываясь назад, можем его обнаружить. Ведь природа, обращенная к камере - это не та природа, что обращена к глазу; различие прежде всего в том, что место пространства, освоенного человеческим сознанием, занимает пространство, освоенное бессознательным. Например, достаточно привычно, что мы, пусть в самом грубом виде представляем себе, как ходят люди, однако наверняка ничего не знаем о том, каково их положение в ту долю секунды, когда они начинают шаг. Фотография своими вспомогательными средствами: короткой выдержкой, увеличением - открывает ему это положение. Об этом оптически-бессознательном он узнает только с ее помощью, так же как о бессознательном в сфере своих побуждений он узнает с помощью психоанализа. Организованные структуры, ячейки и клетки, с которыми обычно имеют дело техника и медицина, - все это изначально гораздо ближе фотокамере, чем пейзаж с настроением или проникновенный портрет. В то же время фотография открывает в этом материале физиогномические аспекты, изобразительные миры, обитающие в мельчайших уголках, понятно и укромно в той степени, чтобы находить прибежище в видениях, однако теперь, став большими и явно формулируемыми, они оказываются способными открыть различие техники и магии как исторические пере-

менные. Так например, Блосфельдт\* своими удивительными фотографиями растений смог обнаружить в полых стебельках формы древнейших колонн, в папоротнике - епископский жезл, в десятикратно увеличенном ростке каштана и клена - тотемные столбы, в листьях ворсянки - ажурный готический орнамент.<sup>5</sup> Потому вполне можно сказать, что модели фотографов вроде Хилла были не так далеки от правды, когда "феномен фотографии" представлялся им еще "большим таинственным приключением"; даже если для них это было не больше чем сознание того, что ты "стоишь перед аппаратом, который в кратчайшее время способен создать изображение видимого мира, изображение, кажущееся таким же живым и подлинным, как и сама природа". О камере Хилла говорили, что она проявляет тактичную сдержанность. Его модели, в свою очередь, не менее сдержанны; они сохраняют некоторую робость перед аппаратом, и принцип одного из более поздних фотографов периода расцвета: "никогда не смотри в камеру", - мог бы быть выведен из их поведения. Однако при этом не имелось в виду то самое "посмотреть на *тебя*" у зверей, людей и маленьких детей, в которое таким нечестивым образом примешивается покупатель, и которому нет лучшего противопоставления, чем манера описания, в которой старик Даутендай повествует о первых дагерротипах: "Поначалу... люди не отваживались, - сообщает он, - долго рассматривать пер-

---

\* Bloßfeldt K. Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder. Hrsg. mit einer Einleitung von K. Nierendorf. 120 Bildtafeln. Berlin, o.J. [1928].

вые изготовленные им снимки. Они робели перед четкостью изображенных и были готовы поверить, что крошечные лица на снимках способны сами смотреть на зрителя, таково было ошеломляющее воздействие непривычной четкости и жизненности первых дагерротипов на каждого".

Эти первые репродуцированные люди вступали в поле зрения фотографии незапятнанными, или, сказать вернее, без подписи. Газеты еще были большой роскошью, их редко покупали и чаще всего просматривали в кафе, фотография еще не стала частью газетного дела, еще очень немногие могли прочесть свое имя на газетных страницах. Человеческое лицо было обрамлено молчанием, в котором покоился взгляд. Короче говоря, все возможности этого искусства портрета основывались на том, что фотография еще не вступила в контакт с актуальностью. Многие фотографии Хилла были сделаны на эдинбургском кладбище францисканцев - это чрезвычайно характерно для начала фотографии, еще более примечательно разве то, что модели чувствуют себя там как дома. Это кладбище и в самом деле выглядит на одном из снимков Хилла как интерьер, как уединенное, отгороженное пространство, где, прислонясь к брандмауэрам, из травы вырастают надгробия, полые, словно каминные, открывающие в своем чреве вместо языков пламени строки надписей. Однако это место никогда не оказывало бы такого воздействия, если бы его выбор не был обоснован технически. Слабая светочувствительность ранних пластинок требовала длительной выдержки при натуральных съемках. По той же причине казалось предпочтительным помещать снимаемых людей по

возможности в уединении, в месте, где ничто не мешало бы их сосредоточению. "Синтез выражения, вынужденно возникающий от того, что модель должна долгое время быть неподвижной, - говорит Орлик о ранней фотографии, - является основной причиной того, что эти изображения при всей их простоте подобно хорошим рисункам и живописным портретам оказывают на зрителя более глубокое и долгое воздействие, чем более поздние фотографии." Сама техника побуждала модели жить не от мгновения к мгновению, а жить в каждый миг; во время длинной выдержки этих снимков модели словно вращались в изображение и тем самым вступали в самый решительный контраст с явлениями на моментальном снимке, отвечающем тому изменившемуся окружению, в котором, как точно заметил Кракауэр, от той же самой доли секунды, которую продолжается фотосъемка, зависит, "станет ли спортсмен таким знаменитым, что фотографы будут снимать его по заданию иллюстрированных еженедельников". Все в этих ранних снимках было ориентировано на длительное время; не только несравненные группы, которые собирались для съемки - а их исчезновение было одним из вернейших симптомов того, что произошло в обществе во второй половине столетия - даже складки, в которые собирается на этих изображениях одежда, держатся дольше. Достаточно лишь взглянуть на сюртук Шеллинга<sup>6</sup>; он совершенно определенно готов отправиться в вечность вместе с его хозяином, его складки не менее значимы, чем морщины на лице философа. Короче говоря, все подтверждает правоту Бернарда фон Brentano, предположившего, "что

в 1850 году фотограф находился на той же высоте, что и его инструмент" - в первый и на долгое время в последний раз.

Впрочем, чтобы полностью ощутить мощное воздействие дагерротипии в эпоху ее открытия, следует учитывать, что пленерная живопись начала в то время открывать наиболее продвинутым из художников совершенно новые перспективы. Сознавая, что именно в этом отношении фотография должна подхватить эстафету у живописи, Араго со всей определенностью и говорит в историческом очерке, посвященном ранним опытам Джованни Баттиста Порты: "Что касается эффекта, возникающего от не полной прозрачности нашей атмосферы (и который обозначают не совсем точным выражением "воздушная перспектива"), то даже мастера живописи не надеются, что camera obscura" - речь идет о копировании получаемых в ней изображений - "могла бы помочь в воспроизведении этого эффекта". В тот момент, когда Дагерру удалось запечатлеть изображения, получаемые в camera obscura, художник был смещен с этого поста техником. Все же истинной жертвой фотографии стала не пейзажная живопись, а портретная миниатюра. События развивались так быстро, что уже около 1840 года большинство бесчисленных портретистов-миниатюристов стало фотографами, сначала наряду с живописной работой, а скоро исключительно. Опыт их первоначальной профессии оказался полезен, причем не художественная, а именно ремесленная выучка обеспечила высокий уровень их фоторабот. Лишь постепенно сошло со сцены это поколение переходного периода; кажется, будто эти первые фотографы - Надар,

Штельцнер, Пирсон, Баяр - получили благословение библейских патриархов: все они приблизились к девяноста или ста годам. Но в конце концов в сословие профессиональных фотографов хлынули со всех сторон деловые люди, а когда затем получила повсеместное распространение ретушь негативов - месья плохих художников фотографии - начался быстрый упадок вкуса. Это было время, когда начали наполняться фотоальбомы. Располагались они чаще всего в самых неудобных местах квартиры, на консоли или маленьком столике в гостиной: кожаные фолианты с отвратительной металлической окантовкой и толстенными листами с золотым обрезаем, на которых размещались фигуры в дурацких драпировках и затянутых одеяниях - дядя Алекс и тетя Рикхен, Трудхен, когда она еще была маленькой, папочка на первом курсе, и, наконец, в довершение позора, мы сами: в образе салонного тирольца, распевającego тирольские песни и размахивающего шляпой на фоне намалеванных горных вершин, или в образе бравого матроса, ноги, как полагается морскому волку, враскорячку, прислонившись к полированному поручню. Аксессуары таких портретов - плашманы, балюстрады и овальные столики - еще напоминают о том времени, когда из-за длительной выдержки приходилось создавать для моделей точки опоры, чтобы они могли оставаться долгое время неподвижными. Если поначалу было достаточно приспособлений для фиксации головы и коленей, то вскоре "последовали прочие приспособления, подобные тем, что использовались в знаменитых живописных изображениях и потому представлялись "художественными". Прежде всего это были

колонна и занавес". Против этого безобразия более способные мастера были вынуждены выступить уже в шестидесятые годы. Вот что тогда писали в одном специальном английском издании: "Если на живописных картинах колонна выглядит правдоподобной, то способ ее применения в фотографии абсурден, ибо ее обычно устанавливают на ковре. Между тем каждому ясно, что ковер не может служить фундаментом для мраморной или каменной колонны". Тогда-то и появились эти фотостудии с драпировками и пальмами, гобеленами и мольбертами, про которые трудно сказать - то ли они были для мучения, то ли для возвеличивания; то ли это была камера пыток, то ли тронный зал - потрясающим свидетельством их деятельности служит ранняя фотография Кафки. На ней мальчик лет шести, одетый в узкий, словно смиренный костюм со множеством позументов, изображен в обстановке, напоминающей зимний сад. В глубине торчат пальмовые ветви. И словно для того, чтобы сделать эти плюшевые тропики еще более душными и тяжелыми, в левой руке он держит невероятно большую шляпу с широкими полями, на испанский манер. Конечно, мальчик бы исчез в этом антураже, если бы непомерно печальные глаза не одолели навязанную им обстановку.

Своей безбрежной печалью этот снимок контрастирует с ранними фотографиями, на которых люди еще не получили такого выражения потерянности и отрешенности, как этот мальчик. Их окружала аура, среда, которая придавала их взгляду, проходящему сквозь нее, полноту и уверенность. И снова очевиден технический эквивалент

этой особенности; он заключается в абсолютной непрерывности перехода от самого яркого света до самой темной тени. Между прочим, закон предвосхищения новых достижений силами старой техники проявляется и в этом случае, а именно в том, что прежняя портретная живопись накануне своего падения породила уникальный расцвет гуммиарабиковой печати. Речь шла о репродукционной технике, которая соединилась с фотографической репродукцией лишь позднее. Как на графических листах, выполненных этой печатью, на снимках такого фотографа, как Хилл, свет с усилием прорывается сквозь темноту: Орлик говорит о вызванной долгой выдержкой “обобщающей световой позиции”, придающей “этим ранним фотоснимкам свойственное им величие”. А среди современников открытия уже Деларош отметил ранее “не достижимое, великолепное, ничем не нарушающее спокойствие масс” общее впечатление. Это о технической основе, порождающей ауру. В особенности некоторые групповые снимки фиксируют мимолетное единение, на короткое время появляющееся на пластинке, перед тем как оно будет разрушено “оригинальным снимком”. Именно эта атмосфера изящно и символично очерчивается ставшей уже старомодной овальной формой паспарту для фотографий. Поэтому о полном непонимании этих фотографических инкунабул говорит стремление подчеркнуть в них “художественное совершенство” или “вкус”. Эти снимки возникали в помещениях, в которых каждый клиент встречался в лице фотографа прежде всего с техником нового поколения, а каждый фотограф в лице клиента - с представителем восходящего со-

циального класса со свойственной ему аурой, которая проглядывала даже в складках сюртука и шейном платке. Ведь эта аура не была прямым продуктом примитивной камеры. Дело в том, что в этот ранний период объект и техника его воспроизведения так точно совпадали друг с другом, в то время как в последующий период декаданса они разошлись. Вскоре развитие оптики создало возможность преодоления тени и создания зеркальных изображений. Однако фотографы в период после 1880 года видели свою задачу в основном в том, чтобы симулировать ауру, исчезнувшую со снимков вместе с вытеснением тени светосильными объективами, точно так же, как аура исчезла из жизни с вырождением империалистической буржуазии, - симулировать всеми ухищрениями ретуши, в особенности же так называемой гуммиарабиковой печатью. Так стал модным, особенно в стиле модерн, сумеречный тон, перебиваемый искусственными отражениями; однако вопреки сумеречному освещению все яснее обозначалась поза, неподвижность которой выдает бессилие этого поколения перед лицом технического прогресса.

И все же решающим в фотографии оказывается отношение фотографа к своей технике. Камиль Рехт выразил это в изящном сравнении. “Скрипач, - говорит он, - должен сначала создать звук, мгновенно поймать ноту; пианист же нажимает на клавишу - нота звучит. И у художника, и у фотографа есть свои инструменты. Рисунок и колорит художника сродни извлечению звука скрипачом, у фотографа общее с пианистом состоит в том, что его действия в значительной степени - не сравнимой с условиями скрипача - предопределены тех-



ником, налагающей свои ограничения. Ни один пианист-виртуоз, будь то сам Падеревский, не достигнет той славы, не добьется того почти сказочного очарования публики, каких достигал и добивался Паганини.” Однако у фотографии, если уж продолжать это сравнение, есть свой Бузони, это Атже.<sup>7</sup> Оба были виртуозами, в то же время и предтечами. Их объединяет беспримерная способность растворяться в своем ремесле, соединенная с величайшей точностью. Даже в их чертах есть нечто родственное. Атже был актером, которому опротивело его ремесло, который снял грим, а затем принялся делать то же самое с действительностью, показывая ее неприкрашенное лицо. Он жил в Париже бедным и безвестным, свои фотографии сбывал за бесценок любителям, которые едва ли были менее эксцентричными, чем он сам, а не так давно он распрощался с жизнью, оставив после себя гигантский опус в более чем четыре тысячи снимков. Беренис Эббот из Нью-Йорка собрала эти карточки, избранные работы только что вышли в необычайно красивой книге\*, подготовленной Камилем Рехтом. Современная ему пресса “ничего не знала об этом человеке, который ходил со своими снимками по художественным мастерским, отдавая их почти даром, за несколько монет, часто по цене тех открыток, которые в начале века изображали такие красивенькие сцены ночного города с нарисованной луной. Он достиг полуса высочайшего мастерства; но из упрямой

---

\* E.Atget. Lichtbilder. Eingeleitet von C.Recht. Paris, Leipzig, 1930.

скромности великого мастера, который всегда держится в тени, он не захотел установить там свой флаг. Так что кое-кто может считать себя открывателем полуса, на котором Атже уже побывал.” В самом деле: парижские фото Атже - предвосхищение сюрреалистической фотографии, авангард одной-единственно действительно мощной колонны, которую смог двинуть вперед сюрреализм. Он первым продезинфицировал удушающую атмосферу, которую распространил вокруг себя фотопортрет эпохи упадка. Он очищал эту атмосферу, он очистил ее: он начал освобождение объекта от ауры, которая составляла несомненное достоинство наиболее ранней фотографической школы. Когда журналы авангардистов “Bifur” или “Variété” публикуют с подписями “Вестминстер”, “Лиль”, “Антверпен” или “Вроцлав” лишь снимки деталей: то кусок балюстрады, то голую верхушку дерева, сквозь ветви которой просвечивает уличный фонарь, то брандмауэр или крюк с висающим на нем спасательным кругом, на котором написано название города, - то это не более чем литературное обыгрывание мотивов, открытых Атже. Его интересовало забытое и брошенное, и потому эти снимки также обращаются против экзотического, помпезного, романтического звучания названий городов; они высасывают ауру из действительности, как вода из тонущего корабля. Что такое, собственно говоря, аура? Странное сплетение места и времени: уникальное ощущение дали, как бы близок при этом рассматриваемый предмет ни был. Скользить взглядом во время летнего полуденного отдыха по линии горной гряды на горизонте или ветви, в тени которой располо-

жился отдыхающий, пока мгновение или час сопричастны их явлению - значит вдыхать ауру этих гор, этой ветви. Стремление же "приблизить" вещи к себе, точнее - массам - это такое же страстное желание современного людей, как и преодоление уникального в любой ситуации через его репродукцию. Изюм дня в день все более неодолимо проявляется потребность владеть предметом в непосредственной близости в его изображении, скорее в репродукции. А репродукция, как показывают иллюстрированный еженедельник или кинохроника, несомненно отличается от изображения. В изображении уникальность и длительность так же тесно соединены, как мимолетность и повторяемость в репродукции. Очищение предмета от его оболочки, разрушение ауры представляя собой характерный признак того восприятия, у которого чувство однотипного относительно ко всему в этом мире настолько выросло, что оно с помощью репродукции добывается однотипности даже от уникальных явлений. А также почти всегда проходил мимо "величественных видов и так называемых символов", но не пропускал длинный ряд сапожных колодок, не проходил мимо парижских дворов, где с вечера до утра стоят рядами ручные тележки, мимо не убранных после еды столов или скопившейся в огромном количестве грязной посуды, мимо борделя на незнамо какой улице в доме № 5, о чем свидетельствует огромная пятерка, которая красуется на четырех разных местах фасада. Как ни странно, на этих снимках почти нет людей. Пусты ворота Порт д'Аркей у бастионов, пусты роскошные лестницы, пусты дворы, пусты террасы кафе, пуста, как обычно, площадь Плас дю

Тертр. Они не пустынные, а лишены настроения; город на этих снимках очищен, словно квартира, в которую еще не въехали новые жильцы. Таковы результаты, которые позволили сюрреалистической фотографии подготовить целительное отчуждение между человеком и его окружением. Она освобождает поле для политически наметанного глаза, который опускает все интимные связи ради точности отражения деталей.

Совершенно ясно, что этот новый взгляд менее всего мог развиваться там, где раньше фотография чувствовала себя наиболее уверенно: в платных, репрезентативных портретных съемках. С другой стороны, отказ от человека оказывается для фотографии делом почти невозможным. Кто этого еще не знал, того научили этому лучшие русские фильмы, показавшие, что и окружающая человека среда и пейзаж открываются только тому из фотографов, кто может постигнуть их в безмянном отражении, возникающем в человеческом лице. Однако возможность этого опять-таки в значительной степени зависит от того, кого снимают. Поколение, которое не было одержимо идеей запечатлеть себя на фотографиях для потомков и, сталкиваясь с такой необходимостью, скорее было склонно несколько робко вжиматься в свою привычную, обжитую обстановку - как Шопенгауэр на своей франкфуртской фотографии 1850 года в глубь кресла - именно поэтому, однако, запечатлело вместе с собой на пластинке и этот мир: этому поколению его достоинства достались не по наследству. Русское игровое кино впервые за несколько десятилетий дало возможность показать перед камерой людям, у которых нет надобнос-

ти в своих фотографиях. И сразу же человеческое лицо приобрело в съемке новое, огромное значение. Но это был уже не портрет. Что это было? Выдающейся заслугой одного немецкого фотографа было то, что он дал ответ на этот вопрос. Август Зандер\*<sup>8</sup> собрал серию портретов, которые ни в чем не уступают мощной физиономической галерее, открытой такими мастерами, как Эйзенштейн или Пудовкин, и сделал он это в научном аспекте. "Созданная им коллекция складывается из семи групп, соответствующих существующему общественному укладу, и должна быть опубликована в 45 папках по 12 снимков в каждой". До сих пор опубликована лишь книга с избранными 60 фотографиями, дающими неисчерпаемый материал для наблюдений. "Зандер начинает с крестьянина, человека, привязанного к земле, ведет зрителя через все слои и профессиональные группы, поднимаясь до представителей высшей цивилизации и опускаясь до идиота". Автор приступил к этой колоссальной задаче не как ученый, не как человек, следующий советам антропологов или социологов, а, как говорится в предисловии, "опираясь на непосредственные наблюдения". Наблюдения эти были несомненно чрезвычайно непредвзятыми, более того, смелыми, в то же время, однако, и деликатными, а именно в духе сказанного Гёте: "есть деликатная эмпирия, которая самым интимным образом отождествляет себя с предме-

---

\* A.Sander. Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts. Mit einer Einleitung von Alfred Döblin. München, o.J. [1929].

том и тем самым становится настоящей теорией". В соответствии с этим вполне законно, что такой наблюдатель как Дёблин<sup>9</sup> обратил внимание как раз на научные моменты этого труда и замечает: "Подобно сравнительной анатомии, благодаря которой только и можно познать природу и историю органов, этот фотограф занялся сравнительной фотографией и тем самым занял научную позицию, поднимающую его над теми, кто занимается частными видами фотографии". Будет чрезвычайно жаль, если экономические условия не позволят продолжить публикацию этого корпуса. Издательству же можно было бы помимо этого общего указать еще на один более конкретный мотив публикации. Произведения, подобные созданному Зандером, могут мгновенно приобрести неожиданную актуальность. Изменения во властных структурах, ставшие у нас привычными, делают жизненной необходимостью развитие, обострение физиогномических способностей. Представляет человек правых или левых - он должен привыкнуть к тому, что его будут распознавать с этой точки зрения. В свою очередь он сам будет распознавать таким образом других. Творение Зандера не просто иллюстрированное издание: это учебный атлас.

"В нашу эпоху нет произведения искусства, которое созерцали бы так внимательно, как свою собственную фотографию, фотографии ближайших родственников и друзей, возлюбленной", - писал уже в 1907 году Лихтварк, переводя тем самым исследование из области эстетических признаков в область социальных функций. Только из этой позиции оно может продвигаться дальше.

Показательно в этом отношении, что дискуссия менее всего продвигалась в тех случаях, когда разговор шел об эстетике “фотографии как искусства”, в то время как, например, гораздо менее спорный социальный факт “искусство как фотография” не устаивают даже беглого рассмотрения. И все же воздействие фотографических репродукций произведений искусства на функции искусства гораздо важнее, чем более или менее художественная композиция фотографии, “схватывающей” какой-либо жизненный момент. В самом деле, возвращающийся домой фотолобитель со множеством сделанных художественных снимков представляет собой не более отрадное явление, чем охотник, возвращающийся из засады с таким количеством дичи, которое имело бы смысл, только если бы он нес ее на продажу. Похоже, что и в самом деле иллюстрированных изданий скоро станет больше, чем лавок, торгующих дичью и птицей. Это о том, как “щелкают”, снимая все подряд. Однако акценты полностью меняются, когда от фотографии как искусства переходят к искусству как фотографии. Каждый имел возможность убедиться, насколько легче взять в объектив картину, а еще более того скульптуру или тем более архитектурное сооружение, чем явления действительности. Тут же возникает искушение списать это на упадок художественного чутья, на неумелость современников. Однако ему противоречит понимание того, насколько примерно в то же время с развитием репродукционной техники изменилось восприятие великих произведений искусства. На них уже нельзя смотреть как на произведения отдельных людей; они стали коллективными творе-

ниями, настолько мощными, что для того, чтобы их усвоить, их необходимо уменьшить. В конечном итоге репродукционная техника представляет собой уменьшающую технику и делает человеку доступной ту степень господства над произведениями искусства, без которой они не могут найти применения.

Если что и определяет сегодняшние отношения между искусством и фотографией, то это не снятое напряжение, возникшее между ними из-за фотографирования произведений искусства. Многие из тех, кто как фотограф определяет сегодняшнее лицо этой техники, пришли из изобразительного искусства. Они отвернулись от него после попыток установить живую, ясную связь его выразительных средств с современной жизнью. Чем острее было их ощущение духа времени, тем все более сомнительной становилась для них их исходная точка. Так же как и восемьдесят лет назад фотография приняла эстафету у живописи. “Творческие возможности нового, - говорит Мохой-Надь,<sup>10</sup> - по большей части медленно открываются такими старыми формами, инструментами и областями искусства, которые в принципе уничтожаются с появлением нового, однако под давлением готовящегося нового они оказываются вовлеченными в эйфорическую активизацию. Так, например, футуристическая (статическая) живопись ввела в искусство позднее уничтожившую ее, четко очерченную проблематику синхронности движения, изображения мгновенного состояния; и это в то время, когда кино было известно, но еще далеко не понято... Точно так же можно - с известной осторожностью - рассматривать некоторых из

работающих сегодня с изобразительно-предметными средствами художников (неоклассицистов и веристов) как предтеч новой изобразительной оптической техники, которая скоро будет пользоваться только механическими техническими средствами." А Тристан Цара<sup>11</sup> писал в 1922 году: "Когда все, что называлось искусством, стало страдать подагрой, фотограф зажег свою тысячесвечовую лампу и светочувствительная бумага постепенно впитала в себя черный цвет некоторых предметов обихода. Он открыл значимость нежного, девственного бы строго взгляда, который был важнее, чем все композиции, которые нам представляют для восхищенного созерцания". Фотографы, которые пришли из изобразительного искусства в фотографию не из оппортунистических соображений, не случайно, не ради удобств, образуют сегодня авангард среди своих коллег, поскольку они своей творческой биографией в определенной степени застрахованы от самой серьезной опасности современной фотографии, ремесленно-художественного привкуса. "Фотография как искусство, - говорит Саша Стоун, - это очень опасная область."

Покинув те отношения, в которых ею занимались такие люди как Зандер, Жермена Круль, Блосфельдт, эмансипируясь от физиогномических, политических, научных интересов, фотография становится "творческой". Делом объектива становится "обзор событий", появляется бульварный фоторепортер. "Дух, одолевая механику, преобразует ее точные результаты в жизненные притчи." Чем дальше развивается кризис современного социального устройства, чем крепче его отдельные моменты застывают, образуя мертвые противоречия, тем больше

творческое - по своей глубинной сути вариант, контраст его отец, а имитация его мать - становится фетишем, черты которого обязаны своей жизнью лишь смене модного освещения. Творческое в фотографии - следование моде. "Мир прекрасен" - именно таков ее девиз. В нем разоблачает себя та фотография, которая готова вмонтировать во вселенную любую консервную банку, но не способна понять ни одного из тех человеческих отношений, в которые она вступает, и которая в своих сомнамбулических сюжетах оказывается скорее предтечей ее продажности, чем познания. Поскольку же истинным лицом этого фотографического творчества является реклама и ассоциация, то ее законной противоположностью выступают разоблачение и конструкция. Ведь положение, отмечает Брехт, "столь сложно потому, что менее чем когда-либо простое >воспроизведение реальности< что-либо говорит о реальности. Фотография заводов Круппа или концерна AEG почти ничего не сообщает об этих организациях. Истинная реальность ускользнула в сферу функционального. Определенность человеческих отношений, например на фабрике, больше не выдает этих отношений. Потому действительно необходимо >нечто строить<, нечто >искусственное<, нечто >заданное<".<sup>12</sup> Подготовка первопроходцев этого фотографического конструирования - заслуга сюрреалистов. Следующий этап в этом диспуте отмечен появлением русского кино. Это не преувеличение: великие достижения его режиссеров были возможны только в стране, где фотография ориентирована не на очарование и внушение, а на эксперимент и обучение. В этом, и только в этом смысле в импозантном приветствии, которое неуклюжий со-

здатель многозначительных полотен, художник Антуан Вирц<sup>13</sup> адресовал фотографии в 1855 году, еще может быть обнаружен какой-то смысл. “Несколько лет назад была рождена - во славу нашего столетия - машина, изо дня в день изумляющая нашу мысль и устрашающая наш взгляд. Прежде чем пройдет век, эта машина заменит для художника кисть, палитру, краски, мастерство, опыт, терпение, беглость, точность воспроизведения, колорит, лессировку, образец, и совершенство, станет экстрактом живописи... Неправда, будто дагерротипия убивает искусство... Когда дагерротипия, этот огромный ребенок, подрастет, когда все ее искусство и сила разовьются, тогда гений схватит ее за шкирку и громко воскликнет: Сюда! Теперь ты моя! Мы будем работать вместе.” Насколько по сравнению с этим трезво, даже пессимистично звучат слова, которыми четыре года спустя, в “Салоне 1859 года”, представил новую технику своим читателям Бодлер. Сегодня их уже вряд ли можно, как и только что процитированные, читать без легкого смещения акцента. Однако хотя они контрастируют с последней цитатой, они вполне сохранили смысл как наиболее резкая отповедь всем попыткам узурпации художественной фотографии. “В это жалкое время возникла новая индустрия, которая в немалой степени способствовала укреплению пошлой глупости в своей вере,.. будто искусство - не что иное как точное воспроизведение природы, и не может быть ничем иным... Мстительный бог услышал голос этой толпы. Дагерр был его мессией.” И дальше: “Если фотографии будет позволено дополнить искусство в одной из его функций, то оно вскоре будет полностью вытеснено и разрушено ею благодаря есте-

ственной союзнической помощи, которая будет исходить из толпы. Поэтому она должна вернуться к своей прямой обязанности, заключающейся в том, чтобы быть служанкой наук и искусств”.

Одно только тогда оба, Вирц и Бодлер, не уловили - указаний, идущих от аутентичности фотографии. Не всегда будет удаваться обойти их с помощью репортажа, клише которого нужны только для того, чтобы вызывать у зрителя словесные ассоциации. Все меньше становится камера, возрастает ее способность создавать изображения мимолетного и тайного, шок от этих снимков застопоривает ассоциативный механизм зрителя. В этот момент включается подпись, втягивающая фотографию в процесс олитературивания всех областей жизни, без ее помощи любая фотографическая конструкция останется незавершенной. Недаром снимки Атже сравнивали с фотографией места происшествия. Но разве каждый уголок наших городов - не место происшествия? А каждый из прохожих - не участник происшествия? Разве фотограф - потомок Огюрна и Харуспекса - не должен определить вину и найти виновных? Говорят, что “неграмотным в будущем будет не тот, кто не владеет алфавитом, а тот, кто не владеет фотографией”. Но разве не следует считать неграмотным фотографа, который не может прочесть свои собственные фотографии? Не станет ли подпись существенным моментом создания фотографии? Это вопросы, в которых находит разрядку историческое напряжение, дистанция в девяносто лет, отделяющая живущих сейчас от дагерротипии. В свете возникающих при этом искр первые фотографии возникают из тьмы прадедовских времен, такие прекрасные и недоступные.

## ГЁТЕ

Когда Иоганн Вольфганг Гете появился на свет 28 августа 1749 года во Франкфурте-на-Майне, город насчитывал 30 000 жителей. Число жителей Берлина, крупнейшего немецкого города, составляло тогда 126 000, а в Париже и Лондоне в то же время проживало уже в каждом более 500 000. Эти цифры характерны для политической ситуации Германии того времени, поскольку во всей Европе буржуазная революция была делом крупных городов. В то же время симптоматично, что Гете на протяжении всей жизни испытывал стойкую антипатию к жизни в крупных городах. Так, он никогда не был в Берлине, лишь дважды - и против своей воли - посетил в поздний период жизни свой родной город Франкфурт, провел большую часть своей жизни в маленьком, хотя и столичном, городе с 6 000 жителей и относительно близко знал лишь итальянские центры Рим и Неаполь.

Становление новой буржуазии, чьим культурным представителем, а вначале и политическим агентом был поэт, хорошо прослеживается в его родословной. По мужской линии среди его предков были выходцы из ремесленной среды, которые женились на женщинах из семей потомственных ученых или семей более высокого социального ранга. Прадед по отцовской линии был кузнецом, дед сначала портным, а затем трактирщиком, отец, Иоганн Каспар Гете, начинал простым адвокатом. Вскоре ему удалось достичь титула имперского советника, а после того как он добился руки дочери старейшины Текстора, Катарины Элизабет, он

окончательно вошел в круг самых влиятельных семей города.

Юность, проведенная в доме патриция вольного имперского города, укрепила в поэте прирожденную рейнско-франкскую черту: стремление избегать вовлеченности в политику и тем большую сосредоточенность на том, что соответствует личности и способствует ее развитию. Узкий семейный круг - у Гете была всего одна сестра, Корнелия - позволял поэту достаточно рано сосредоточиться на самом себе. Тем не менее господствовавшие в родительском доме взгляды естественно исключали для него возможность профессионального занятия искусством. По настоянию отца Гете изучал юриспруденцию. Шестнадцать лет он поступил в Лейпцигский университет, а в двадцать один год, летом 1770 года, переехал в Страсбург.

В Страсбурге впервые обозначается тот круг, который определил раннюю поэзию Гете. Гете и Клингер из Франкфурта, Бюргер и Ляйзевиц из Средней Германии, Фосс и Клаудиус из Хольштейна, Ленц из Лифляндии; Гете как патриций, Клаудиус как бюргер, Холтгай, Шубарт и Ленц как дети учителей и проповедников, художник Мюллер, Клингер и Шиллер как дети из мелкобуржуазных семей, Фосс как внук крепостного, наконец графы Кристиан и Фриц фон Штольберги - все они действовали вместе, чтобы через идеологию способствовать возникновению в Германии "нового". Однако трагическая слабость этого специфически немецкого революционного движения заключалась в том, что оно не смогло примириться с исконными лозунгами буржуазной эмансипации, просвещения. Бюргерская масса, "просвещенные",

оставалась отделенной глубочайшей пропастью от своего авангарда. Немецкие революционеры не были просвещенными, немецкие просветители не были революционны. Одни сосредотачивали свои идеи на откровении, языке, обществе; другие - на разуме и государственности. Позднее Гете усвоил негативные позиции обоих движений: вместе с просветителями он был против потрясений, вместе с "бурей и натиском" он был против государства. Эта раздвоенность была причиной того, что немецкая буржуазия не смогла найти идеологического контакта с Западом, и никогда Гете, который позднее основательно занимался Вольтером и Дидро, не был так далек от понимания французов, как в Страсбурге. Особенно характерно его заявление по поводу знаменитого манифеста французского материализма, "Системы природы" Гольбаха, в котором уже сквозит пронзительный ветер французской революции. Книга показалась ему "до такой степени мрачной, киммерийской, мертвенной", что он в ужасе отшатнулся, словно от призрака. Она показалась ему "настоящей квинт-эссенцией старчества, невкусной, более того - безвкусной". Ему было тоскливо и одиноко в "этом печальном атеистическом полумраке".<sup>1</sup> Таково было восприятие творящего художника, но вместе с тем и сына франкфуртского патриция. Позднее Гете подарил движению "Бури и натиска" оба наиболее выразительных манифеста, "Гетца фон Берлихингена" и "Вертера". Однако своим универсальным образом, в котором оно оформилось в мировоззрение, оно обязано Иоганну Готфриду Гердеру. Он сформулировал в своих письмах и беседах с Гете, Гаманом, Мерком лозунги движения:

"природный гений", "язык - выражения народного духа", "поэзия - первый язык природы", "единство истории Земли и человечества". В эти годы Гердер подготовил объемистую антологию народных песен, озаглавленную "Голоса народов в песнях" и охватывающую земной шар от Лапландии до Мадагаскара; она оказала на Гете чрезвычайно сильное влияние. Ведь в его лирике молодых лет обновление песенной формы через народную песню соединяется с тем мощным освобождением, которое принесла деятельность поэтов "Союза гёттингенской рощи". "Фосс<sup>2</sup> освободил крестьян, населявших северогерманские низменности, для поэзии. Он изгнал из поэзии конвенциональные образы рококо с помощью навозных вил, цепов и нижнесаксонского диалекта, не ломающего перед помещиком шапки, а лишь слегка сдвигающим ее с головы." Однако поскольку у Фосса описание все еще составляет основной тон лирики (так же как в основе поэзии Клопштока все еще лежит риторика гимна), говорить об освобождении немецкой поэзии из заколдованных кругов описания, дидактики и повествования можно только начиная со страсбургского лирического цикла Гете ("Свидание и разлука", "С разрисованной лентой", "Майская песня", "Дикая роза"). Освобождению, которое все же могло быть лишь критической, переходной стадией, и в XIX веке оно подвело немецкую лирику к упадку, Гете же осознанно положил ему пределы в своей поздней поэзии, в "Западно-восточном диване". Совместно с Гердером Гете написал в 1773 году манифест "О немецком духе и искусстве" с исследованием об Эрвине фон Штайнбахе, зодчем страсбургского монастыря, из-за ко-



того позднее фанатический классицизм Гете вызывал чувство особого неприятия у романтиков, вновь открывших готику.

Из того же творческого круга в 1772 году возник "Гётц фон Берлихинген". В этом произведении ясно проявляется раздвоенность немецкого бюргерства. Город и двор как представители упрощенного до реально-политического уровня принципа разума олицетворяют в пьесе толпу тупо-прямолинейных просветителей, которым противостоит - в лице предводителя восставших крестьян - движение "Бури и натиска". Историческая основа этого произведения, крестьянская война, могла бы вызвать искушение принять его за подлинно революционный манифест. Это не так, ибо по сути то, что находит выражение в бунте Гётца - это страдания наследного дворянства, старого господствующего сословия, теряющего свои позиции под давлением растущей власти князей. Гётц сражается и погибает прежде всего за себя, а затем за свое сословие. Основная мысль пьесы - не восстание, а упорство. Поступок Гётца по-рыцарски реакционный, он изящен и галантен как поступок господина, выражение единичной воли, его не сравнить с жестокими поджогами разбойников. На этом материале впервые разыгрывается действие, которое станет типичным для творчества Гете: как драматург он вновь и вновь не может противостать той силе, с которой его притягивает революционный материал, однако он либо обходит основную проблему, либо произведение остается незавершенным. К первому типу относится "Гётц фон Берлихинген" и "Эгмонт", ко второму - "Побочная дочь". То, как Гете уже в этой первой своей

драме уклонился от по сути своей революционной энергии "Бури и натиска", особенно ясно проявляется в сравнении с драматургией его сверстников. В 1774 году Ленц<sup>3</sup> выпустил своего "Гувернера, или преимущества домашнего образования", который безжалостно вскрывает социальную обусловленность тогдашнего литературного творчества, обусловленность, которая имела серьезные последствия и для творческой биографии Гете. Немецкая буржуазия была слишком слаба, чтобы своими средствами обеспечить развитую литературную деятельность. Следствием этой ситуации было то, что зависимость литературы от феодализма сохранялась и тогда, когда симпатии литератора принадлежали классу буржуазии. Его жалкое положение заставляло его соглашаться на положение нахлебника в богатом доме, на то, чтобы в качестве гувернера заниматься образованием дворянских отпрысков или отправляться с юными принцами в путешествия. Наконец, эта зависимость могла лишить его литературного заработка, так как только те произведения, которые печатались с высочайшего соизволения, были защищены в странах Германской империи от перепечатки.

В 1774 году, после того, как Гете поступил на службу в имперский верховный суд в Вецларе, появились "Страдания юного Вертера". Эта книга была, возможно, самым большим литературным успехом всех времен. Гете удалось довести до совершенства тип гениального автора. Если великий автор с самого начала делает свой внутренний мир делом общественным, а злободневные проблемы своего времени - проблемами своего личного восприятия и мышления, то Гете представляет в сво-

их ранних произведениях этот тип великого автора с недосыгаемым совершенством. В “Страданиях юного Вертера” тогдашняя буржуазия получила одновременно точное и льстивое изображение своей патологии, подобно тому как современная буржуазия получила его в теории Фрейда. Гете переплел свою несчастную любовь к Лотте Буфф, невесте одного из друзей, с любовными приключениями молодого литератора, чье самоубийство привлекло в тот момент общественное внимание. В настроениях Вертера мировая скорбь эпохи находит развитие во всех своих ньюансах. Вертер - это не только несчастный влюбленный, который в состоянии аффекта находит точки соприкосновения с природой, которые после “Новой Элоизы” не искал ни один влюбленный; он также бюргер, чья гордость болезненно уязвлена ограничениями, в которых существует его класс, и который требует своего признания во имя прав человека, более того - во имя творения. В нем Гете в последний раз надолго дает слово революционной стихии в ее юной ипостаси. Если в рецензии на роман Виланда он писал: “Мраморные нимфы, цветы, вазы, пестро вышитые покрывала на столах этих людшек - какую только степень изнеженности они не предполагают, какое неравенство сословий, какую нужду там, где так много наслаждения, какую бедность там, где так много богатства?”, - то теперь выражения несколько смягчены: “Много можно сказать в пользу установленных правил, примерно то же, что говорят в похвалу общественному порядку”.<sup>4</sup> В “Вертере” буржуазия обрела полубога, приносящего себя ей в жертву. Она чувствует избавление, не будучи освобожденной; отсюда

протест наделенного неподкупным классовым сознанием Лессинга, которому не хватало в романе бюргерской гордости в отношении к дворянству и который требовал от “Вертера” циничной концовки.

После безнадежных терзаний любви к Шарлотте Буфф решением для Гете мог стать брак с красивой, незаурядной и уважаемой девушкой из Франкфурта. “Удивительно было предначертание всевышнего - в течение необычной моей жизни заставить меня испытать и то, что происходит в душе жениха.”<sup>5</sup> Однако обручение с Лили Шёнemann оказалось лишь бурным эпизодом в его продолжавшейся более тридцати лет борьбе с браком. То, что Лили Шёнemann была, по-видимому, наиболее значительной и уж наверняка самой свободной женщиной среди тех, что были близки с Гете, в конечном итоге могло лишь усилить сопротивление заключению этого союза. В мае 1775 года он спасается бегством, отправляясь в поездку в Швейцарию в обществе графа Штольберга. Эта поездка была для него примечательна знакомством с Лафатером.<sup>6</sup> В его физиогномическом учении, которое произвело фурор в тогдашней Европе, Гете уловил кое-что в духе своего собственного взгляда на природу. Позднее из-за тесной связи, в которую это изучение живого у Лафатера вступило с пиетизмом, Гете потерял к нему интерес.

На обратном пути случай свел Гете с наследным принцем, позднее ставшим герцогом Саксонии-Веймара, Карлом Августом. Вскоре Гете последовал приглашению принца и прибыл к его двору. Собираясь в гости, он остался в Веймаре на всю жизнь. 7 ноября 1775 года Гете прибыл в Веймар. В том же году он стал советником-посланным

ком с местом и голосом в государственном совете. С самого начала Гете воспринимал решение поступить на службу к герцогу Карлу Августу как имеющее серьезные последствия для всей его жизни. Два обстоятельства определили его выбор. В период возросшей политической активности немецкой буржуазии он получал, благодаря своему посту, тесный контакт с политической реальностью. С другой стороны, будучи высокопоставленным представителем бюрократического аппарата, он избавлялся от необходимости принимать радикальные решения. При всей внутренней раздвоенности эта позиция обеспечивала его действиям и его общественному положению по крайней мере внешнюю поддержку. Какой высокой ценой эта поддержка была оплачена, Гете мог бы определить - если бы его собственное неподкупно бдительное сознание не говорило ему об этом - по вопрошающим, разочарованным, возмущенным высказываниям своих друзей. Клопшток,<sup>7</sup> даже Виланд<sup>8</sup> были - как и впоследствии Гердер - шокированы той готовностью, с которой Гете откликался на требования, которые предъявляло к нему его положение и, в еще большей степени - на те требования, которые исходили от личности и образа жизни великого герцога. Ведь Гете, автор "Гётца" и "Вертера", был олицетворением буржуазной фронды. Его имя было значимо еще и потому, что в то время тенденции не находили иного выражения, кроме персонального. В восемнадцатом веке автор еще был пророком, а его сочинение - приложением к евангелию, наиболее полным выражением которого казалась сама его жизнь. Необычайный личный вес, который придали Гете его первые произведе-

ния, был потерян в Веймаре. Но поскольку от него ожидали только чего-то неслыханного, возникли нелепые легенды. Рассказывали, будто Гете ежедневно наливается водкой, а Гердер проповедует в сапогах со шпорами, а после проповеди верхом трижды объезжает церковь - таковы были представления о жизни гениев в эти первые месяцы. Однако более серьезные последствия имело не столько то, что в действительности лежало в основе этих рассказов, сколько дружба между Гете и Карлом Августом, основы которой были тогда заложены и которая позднее стала для Гете гарантией всеобъемлющего, духовного и литературного регентства - первого универсально-европейского после Вольтера. "Что касается суждений света, - писал тогда девятнадцатилетний Карл Август, - который не одобрил бы, что я посадил д-ра Гете в мой важнейший совет, хотя он не побывал до того префектом, профессором, советником палаты или правительственным советником, то оно не имеет никакого значения".

Страдания и мучительная раздвоенность этих первых веймарских лет обрели выражение и новую пищу в любви Гете к Шарлотте фон Штайн. Письма, которые он писал ей в 1776-1786 годах, позволяют проследить постепенный стилистический переход от ранней революционной прозы Гете, "смеющейся над привилегиями языка", к величественному умиротворяющему ритму, которым дышат те письма, которые он диктовал ей из Италии в 1786-1788 годах. По своему содержанию эти письма - важнейший источник сведений о переживаниях молодого поэта в его столкновениях с административной деятельностью, но прежде всего

- с обществом при дворе. Гете подчас трудно общался с людьми.

Он хотел этому научиться и пытался “подметить, в чем, собственно, заключается отличие так называемых светских людей”.<sup>9</sup> Поистине более суровая школа, чем эта связь, бывшая в условиях маленького города постоянно на виду, вряд ли была возможна. К тому же Шарлотта фон Штайн и в те годы, когда была необычайно глубоко погружена в жизненный мир Гете, никогда не нарушала ради него приличий придворного общества. Понадобились годы, чтобы эта женщина заняла такое прочное и благодатное место в его жизни, что ее личность нашла отражение в образах Ифигении и Элеоноры фон Эсте, возлюбленной Тассо. То, что ему удалось прижиться в Веймаре, и то, как это произошло, теснейшим образом связано с Шарлоттой фон Штайн. Она познакомила его не только со двором, но и с городом и его окрестностями. Наряду с протоколами Гете постоянно писал - когда краткие, когда пространные - записки госпоже фон Штайн, в которых он, как и в отношениях с другими женщинами, предстает во всей широте своих способностей и обязанностей, как художник, садовник, архитектор и пр. Когда Ример рассказывает, как в 1779 году Гете на протяжении полутора месяцев колесит по герцогству, инспектируя дороги, отбирая в местных управлениях молодых людей для военной службы, а на ночь останавливается в маленьких гостиницах и работает над “Ифигенией”, то он дает в миниатюре представление об этом полном критического напряжения и чрезвычайно нестабильном периоде жизни Гете.

Поэтическим достижением этих лет были начало “Театрального призвания Вильгельма Майстера”, “Стелла”, “Клавиво”, “Письма Вертера из Швейцарии”, Тассо” и прежде всего значительная часть лирических стихотворений: “Зимняя поездка по Гарцу”, “К месяцу”, “Рыбак”, “Кто знал тоску, поймет”, “Ночная песня путника”, “Тайны”. Гете работал в те годы и над “Фаустом”, более того, заложил внутреннюю основу второй части по крайней мере в том, что касается государственного нигилизма - находящего резкое выражение во втором акте - истоки этого нигилизма восходят к опыту первых веймарских лет. В 1781 году он пишет: “Наш моральный и политический мир заманирован подземными ходами, подвалами и клоаками, как это обычно бывает в больших городах; об их связях и условиях, в которых живут люди, их населяющие, обычно никто не думает и не заботится; однако тот, кому кое-что известно, гораздо лучше понимает, что произошло, если тут происходит провал, там из-под земли поднимается ... дым, а здесь слышатся странные голоса”.

Каждое движение, которым Гете укреплял свое положение в Веймаре, отдаляло его от того творческого и дружеского круга, в котором происходило его становление в Страсбурге и Вецларе. Несравненный авторитет, с которым он прибыл в Веймар и который он умело использовал, чтобы влиять на герцога, был основан на его лидирующей роли в движении “Бури и натиска”. Однако в провинциальном Веймаре это движение могло быть только эпизодическим и остановилось, не дав никаких результатов, на вызывавших сенсацию экстравагантных выходах. И это было Гете с

самого начала ясно, и он противился всем попыткам продолжения страсбургских привычек в Веймаре. Когда Ленц в 1776 году приехал в Веймар и стал вести себя при дворе в стиле “штюрмеров”, Гете распорядился, чтобы его выслали. Это было продиктовано политическим разумом. Но в еще большей степени инстинктивным отвращением к безграничной импульсивности и пафосу, которыми был пронизан стиль жизни его молодости и которые оказались для него в дальнейшем невыносимыми. Гете столкнулся в этих кругах с ужасающими примерами утрированной гениальности, и о том, насколько потрясла его общность с такими натурами, говорит высказывание Виланда, относящееся к тому времени. Тот пишет своему другу, что он не хотел бы получить славу Гете ценой его телесных страданий. Позднее поэт принял серьезные превентивные меры против своей слабости. Так, если учесть, что Гете как только мог избегал определенных тенденций - например, всех национальных и большинства романтических - не остается ничего другого, как заключить, что он боялся заразиться ими. То, что он не писал трагических сочинений, он и сам объяснял той же слабостью своей натуры.

Чем больше жизнь Гете в Веймаре приближалась к определенному состоянию равновесия - внешне его вхождение в придворное общество было закончено присвоением ему в 1782 году дворянского звания - тем непереносимее становился для него город. Его нетерпение приняло образ патологического неприятия Германии. Он говорит о желании создать произведение, которое было бы ненавистно немцам. Его отвращение идет еще даль-

ше. После того, как два года своей юности он был восхищен немецкой готикой, пейзажами, рыцарством, Гете уже в двадцать пять обнаруживает в себе неприятие климата, пейзажей, истории, политики и нрава своего народа, сначала смутно и неясно, затем все отчетливее, в тридцать с лишним он уже страстно декларирует это и культивирует, систематично и обоснованно, в себе это чувство, идущее из глубины его личности. Это настроение прорвалось в 1786 году во внезапном отъезде Гете в Италию. Он сам назвал эту поездку бегством. Суеверные страхи, напряжение так угнетали его, что он не осмелился сказать кому-либо о своем плане.

Результатом двухлетней поездки, которая прошла через Верону, Венецию, Феррару, Рим и Неаполь и завершилась в Сицилии, были два решения. Во-первых, Гете распрощался с надеждой посвятить свою жизнь занятиям изобразительным искусством. До того он то и дело возвращался к этой мысли. Если Гете бессознательно занял свою позицию по отношению к нации и долгое время не желал расстаться с образом дилетанта, то виной тому отчасти были, как и во многих случаях непоследовательности и неуверенности в его литературной деятельности, его колебания относительно своего призвания. Его гений слишком часто выступал в виде таланта, что облегчало поэту его путь. Великое искусство итальянского Возрождения, которое Гете, смотревший на него глазами Винкельмана,<sup>10</sup> не мог с достаточной ясностью отличить от античного искусства, с одной стороны стало причиной уверенности, что он не рожден художником, с другой стороны породило то огра-

ниченное, классицистическое понимание искусства, бывшее, пожалуй, единственной областью мысли, в которой Гете скорее отставал от своего времени, чем шел впереди него. Кроме того, Гете совершил еще один важный шаг в самопознании. Он пишет домой, имея в виду веймарский двор: "Я совершенно расстался с грезой, будто семена прекрасного, зреющие в моем бытии и бытии моих друзей, могут быть посеяны на этом поле, и эти небесные жемчужины могут быть оправлены в земные короны этих властителей, и я снова ощущаю счастье моей юности".

В Италии из прозаической редакции "Ифигении" возникла ее окончательная редакция. В следующем, 1787 году поэт закончил "Эгмонта". "Эгмонт" - это не политическая драма, а характерология немецкого трибуна, каковым Гете, как адвокат буржуазии, на худой конец мог бы оказаться. Правда, этот образ бесстрашного народного заступника был уж слишком светлым, так что политическая реальность нашла гораздо более ясное выражение в устах герцога Оранского и Альбы. Фантазмагория концовки - "Среди льющегося прозрачно-ясного света Свобода в небесном одеянье покоится на облаке"<sup>11</sup> - ясно показывает, что якобы политическая идея графа Эгмонта в сущности является поэтическим вдохновением. Представления поэта о революционно-освободительном движении, вспыхнувшем под руководством графа Эгмонта в 1566 году в Нидерландах, были существенно ограничены: во-первых, в силу социального круга, в котором проходила его деятельность, и его склонностей, неотъемлемой частью которых были консервативные понятия традиции

и иерархии; во-вторых, в силу его анархистской основы, неспособности признать государство историческим фактором. История была для Гете непредсказуемой чередой форм власти и культур, в которой единственными точками опоры могут быть великие одиночки, Цезарь или Наполеон, Шекспир или Вольтер. Он ни разу не смог открыто примкнуть к какому-либо национальному или социальному движению. Хотя Гете никогда не высказывал в общем виде своих принципиальных взглядов по этому вопросу, однако таков вывод, который может быть сделан из его бесед с историком Люденом, а также из "Годов странствий" и "Фауста". Эти убеждения определяют и его отношение к Шиллеру-драматургу. Для Шиллера проблема государства с самого начала была центральной. Государство в его отношении к отдельному человеку было темой его юношеских драм, государство в его отношении к носителям власти - его зрелой драматургии. Движущая сила в драмах Гете - не конфликт, а развитие. - Основным лирическим произведением итальянского периода являются "Римские элегии", которые с античной определенностью и отточенностью формы запечатлевают воспоминания о многообразии римских любовных ночей. Возросшая чувственная решительность его природы привела к решению ограничить свой жизненный круг и действовать, лишь опираясь на собранные в его центре силы. Еще находясь в Италии, Гете обращается к герцогу - достигая при этом наибольших высот своего дипломатического стиля - с письменной просьбой освободить его от всех административных и политических постов. Просьба была удовлетворена, и если Гете вернулся к

интенсивной поэтической деятельности только окольными путями, то важнейшей причиной этого была его реакция на французскую революцию. Чтобы понять эту реакцию, необходимо учитывать - как и при всех его фрагментарных, лишенных цельности и не всегда достаточно ясных высказываниях о политике, не столько сумму его теоретических импровизаций, сколько ее функциональную характеристику.

Не вызывает сомнения, что Гете с учетом своего опыта веймарского советника-посланника воспринимал просвещенный абсолютизм восемнадцатого столетия задолго до начала французской революции как чрезвычайно проблематичное явление. Однако он не мог примириться с революцией не только из-за своей внутренней привязанности к феодальному режиму и не только из-за того, что принципиально не принимал всякие насильственные потрясения общественной жизни, но прежде всего потому, что он противился принятию какой-либо принципиальной позиции в делах государственной жизни, более того, это было для него невозможно. Если он никогда не высказывался так ясно о "границах деятельности государства",<sup>12</sup> как это сделал, например, Вильгельм фон Гумбольдт, то это потому, что его политический нигилизм был слишком радикален, чтобы он мог позволить себе говорить о нем иначе, чем намеками. Достаточно того, что позднейшая программа Наполеона, предусматривавшая расщепление немецкого народа на составляющие его племена, отнюдь не казалась Гете ужасной, как раз в такой полной раздробленности он видел внешнюю форму общества, в котором великие личности получают возможность

создавать свои сферы влияния, - сферы, в которых они могут властвовать, как патриархи, и посылать друг другу сигналы сквозь столетия и границы государств. Справедливо утверждение, что наполеоновская Германия была для Гете, этого средоточия романско-галльски настроенного франкского духа, вполне приемлемым полем действия. Однако на его отношении к революции сказались также и невероятная ранимость, болезненное потрясение, которое вызывали в нем великие события его времени. Это потрясение, находясь в котором поэт был поражен некоторыми эпизодами французской революции так, как если бы это были удары личной судьбы, показывало ему, что политический мир не может полностью и без остатка управляться принципами, в отличие от частной жизни отдельного человека, где это действительно было бы возможно.

В свете классовых противоречий Германии того времени ситуация выглядит следующим образом: Гете ощущал себя не передовым бойцом буржуазии, подобно Лессингу, а скорее ее представителем, посланником при немецком феодализме и его государях. Конфликты, сопутствующие этому представительскому положению, объясняют его постоянные колебания. Величайший представитель классической, буржуазной литературы - которая единственно давала немецкому народу право претендовать на звание современной культурной нации - видел буржуазную литературу не иначе как в условиях облагоустроенного феодального государства. Отвергая французскую революцию, Гете делал это, правда, не только с позиций феодальных - исходя из патриархальной идеи, что лю-

бая культура, включая и буржуазную, может процветать только под защитой абсолютного господства, - но и с позиций мелкобуржуазных, т.е. позиций частного лица, испуганно пытающегося оградить свое существование от окружающих его политических потрясений. Однако ни с той, ни с другой позиции он не отвергал ее полностью и безоговорочно. Поэтому ни одно из произведений, в которых он на протяжении десяти лет пытался разобраться с революцией, не смогло войти в число центральных в общем комплексе его творчества.

Их было не менее семи - произведений, в которых Гете в 1792-1802 годах снова и снова пробовал разделаться с французской революцией с помощью некоей формулы или дать ее завершенную картину. При этом первоначально речь шла либо о побочных продуктах, которые вместе с "Великим кофтой" и "Возмущенными" достигли низшей точки творчества Гете, либо - как в случае с "Побочной дочерью" - об опыте, который был осужден на то, чтобы остаться фрагментом. Наконец Гете максимально приблизился к своей цели в двух сочинениях, каждое из которых по-своему трактовало революцию, так сказать, *en bagatelle*.<sup>13</sup> В "Германе и Доротее" она создает мрачный фон, на котором выгодно выделяется немецкая провинциальная идиллия; "Рейнеке-лис" растворяет пафос революции в форме стихотворной сатиры, недаром ретирующейся в средневековый жанр животного эпоса. Революция как фон морального образца - такой предстает она в "Германе и Доротее"; революция как комическое государственное действие, как интермеццо в аллегорическом изображении человеческой истории как истории животных - та-

ковой предстает она в "Рейнеке-лисе". Тем самым художник преодолевает следы неприязни, которые еще чувствовались в предыдущих попытках, прежде всего в "Разговорах немецких эмигрантов". Однако в этом творческом круге последнее слово заключается в феодальной максиме, согласно которой история в ее истинном величии вращается вокруг государя. Однако как раз государь в "Побочной дочери" показывает со всей очевидностью неспособность Гете постичь политическую историю. Это Тоас "Ифигении" в новом обличье, властитель как вид "доброго человека", перенесенный в ситуацию революционного восстания и потому неизбежно осужденный на провал.

Политические проблемы, которые последнее десятилетие восемнадцатого века ставило перед творчеством Гете, были причиной его попыток разными способами устраниваться от литературной деятельности. Его великим убежищем стало изучение естественных наук. Шиллер распознал характер бегства, который скрывали в себе естественнонаучные занятия этих лет. В 1787 году он писал Кёрнеру: "Дух Гете преобразил всех людей, принадлежащих к его кругу. Высокомерное философическое презрение ко всякого рода умозрению и исследованию, доведенная уже до аффектации приверженность к природе и благоговение перед своими пятью чувствами, короче говоря, некоторая ребячливая наивность разума отличают и его, и его здешнюю секту. Они предпочитают собирать травы или заниматься минералогией, нежели путаться в пустопорожних мыслях. Идея сама по себе, может быть, вполне здравая и полезная, но ведь и ее можно довести до крайности".<sup>14</sup> Эти естествен-



нонаучные изыскания могли лишь еще больше отвлечь Гете от политической жизни. Он понимал историю лишь как естественную историю, понимал ее лишь постольку, поскольку она оставалась связанной с творением. Поэтому педагогика, развитая им позднее в “Годах странствий”, стала форпостом, который он смог завоевать в мире истории. Этот естественнонаучный интерес был направлен против политики, однако он был направлен и против теологии. В нем нашел свое наиболее плодотворное воплощение антиклерикальный спинозизм поэта. Он выступил против пиетистских сочинений своего бывшего друга Якоби, согласно которому природа скрывает бога, потому что для Гете самое важное в Спинозе было то, что природа, как и дух, представляет собой откровение божественного. Именно это имелось в виду, когда Гете писал Якоби: “Бог покарал тебя... метафизикой... меня же благословил физикой”.<sup>15</sup> Понятие, являющееся главным в его откровениях природного мира - понятие “прафеномена”. Оно сформировалось первоначально в контексте его ботанических и анатомических штудий. В 1784 году Гете открывает морфологическое образование черепных костей из преобразованных позвоночных костей, годом позднее появляется “Метаморфоза растений”. Он понимал под этим обозначением то обстоятельство, что все органы растения, от корней до тычинок, являются лишь преобразованными формами листа. Так он пришел к понятию “прарастения”, которое Шиллер в знаменитом первом разговоре с поэтом объявил “идеей”, с чем, однако, Гете не соглашался, оставляя за ним некоторую чувственную наглядность. Естествен-

нонаучные занятия Гете занимают в его творчестве то место, которое у менее значительных авторов принадлежит эстетике. Как раз эту сторону его деятельности можно понять, только если учитывать, что он, в отличие от почти всех интеллектуалов того времени, никогда не примирялся с “прекрасной видимостью”. Не эстетика, а созерцание природы примирили для него поэзию и политику. Однако именно поэтому и в этих научных штудиях можно увидеть, насколько невосприимчив был Гете к определенным новациям, как в технике, так и в политике. На пороге века естествознания, которому предстояло небывалым образом усилить остроту и расширить круг человеческого восприятия, он возвращается к старым формам изучения природы и пишет: “Сам человек, покуда его внешние чувства здоровы и служат ему, есть самый точный и лучший физический инструмент; величайшая беда современной физики в том и состоит, что она разобщила эксперимент и человека, и стремится познать природу только через познания искусственно созданных приборов”.<sup>16</sup> Ближайшая естественная цель науки заключается по его пониманию в том, чтобы дать человеку возможность прийти в действиях и мыслях к согласию с самим собой. Преобразование мира с помощью техники не было его делом, хотя в преклонном возрасте он все же давал себе чрезвычайно ясный отчет об огромном значении этой деятельности. Величайшая польза познания природы определялась для него формой, которую она может дать человеческой жизни. Этот взгляд был развит им до строгого прагматизма: “Лишь плодотворные ценны”.<sup>17</sup>

Гете принадлежал к семье тех великих представителей духа, для которых искусство в отвлеченном виде принципиально не существует. Учение о прафеномене было для него одновременно истинной эстетикой, каковой для Данте служила схоластическая философия, а для Дюрера - технические искусства. Первопроходческими в строгом смысле слова были для науки лишь его открытия в области ботаники. Важными и признанными являются также его остеологические работы: указание на межчелюстную кость у человека, что, однако, не было открытием. Гораздо менее признана его метеорология, а наиболее спорной является "Теория цвета", которая для Гете была венцом его естественнонаучной деятельности, а судя по некоторым высказываниям - всей его жизни.<sup>18</sup> Некоторое время назад дискуссия об этом наиболее объемистом документе естественнонаучной деятельности Гете возобновилась. "Теория цвета" находится в резкой оппозиции к оптике Ньютона. Фундаментальное противоречие, от которого отталкивается многолетняя, местами чрезвычайно ожесточенная полемика Гете, заключается в следующем: Ньютон считает белый цвет сложением цветов, в то время как Гете полагает, что он - самая простая, неразложимая, наиболее однородная сущность из всех, что нам известны. "Он не является сложением... Менее всего из других цветов." В "Теории цвета" цвета представлены как метаморфозы света, явления, образующиеся в борьбе света с тьмой. Наряду с идеей метаморфозы для Гете здесь важна также идея полярности, проходящая красной нитью через все его изыскания. Тьма не просто отсутствие света - тогда ее нельзя было бы

увидеть - а положительный анτισвет. В позднем периоде у него появляется связанная с этим мысль, что животное и растение были пробуждены из первобытного состояния светом или тьмою. Своеобразной чертой этих естественнонаучных изысканий является то, что Гете настолько же сближается в них с духом романтической школы, насколько он противостоит ему в своей эстетике. Философскую ориентацию Гете гораздо лучше можно понять не по его литературным, а по естественнонаучным сочинениям. Спиноза оставался для него, начиная с юношеского озарения, нашедшего отражение в знаменитом фрагменте "Природа",<sup>19</sup> патроном морфологических исследований. Позднее эти исследования были его опорой в полемике с Кантом. В то время как Гете категорически отвергает его основное произведение критического периода - "Критику чистого разума" - а также "Критику практического разума" - этику, "Критика способности суждения" вызвала его глубочайшее восхищение. Как известно, Кант отрицает в ней телеологическое объяснение природы, бывшее опорой просветительской философии, деизма. Гете соглашался с ним в этом, ведь его собственные анатомические и ботанические исследования занимали гораздо более продвинутые позиции в наступлении буржуазной науки на телеологию. Кантово определение органического как целесообразности, находящейся не вне, а внутри самого целесообразного существа,<sup>20</sup> отвечало представлениям Гете. Единство прекрасного, в том числе и прекрасного в природе, всегда свободно от целесообразности - в этом Кант и Гете едины.

Чем больше европейские события захватыва-

ли Гете, тем основательнее он относился к устройению своей личной жизни. Именно так следует понимать то, что вскоре после возвращения из Италии его отношения с госпожой фон Штайн прекратились. Связь Гете с Кристианой Вульпиус, ставшей впоследствии его женой, - знакомство с ней состоялось после итальянской поездки - на протяжении пятнадцати лет шокировала буржуазное общество города. Однако эти отношения с пролетарской девушкой, работницей на цветочной фабрике, не следует рассматривать как свидетельство особенно свободных социальных взглядов поэта. Гете и в этих вопросах частной жизни не руководствовался какими-либо общими правилами, тем более революционными. Кристиана была вначале всего лишь увлечением. Примечательно в их отношениях не начало, а то, как они развивались. Хотя Гете никогда не мог и возможно никогда и не пытался преодолеть гигантский перепад между ним и этой женщиной, хотя Кристиана должна была вызывать возмущение не только своим происхождением - у мелкобуржуазной среды Веймара, но и своим образом жизни - у более свободных и значимых личностей; хотя оба партнера не слишком большое значение придавали супружеской верности, все же Гете облагородил эти отношения и вместе с тем эту женщину упорством духа, великой настойчивостью в отстаивании своей нелегкой позиции и, вступив с ней через пятнадцать лет после их первого знакомства, в 1807 году, в законный брак, вынудил общество и двор признать мать своего сына. А с госпожой фон Штайн лишь после долгих лет глубокой неприязни удалось достичь равнодушного примирения.

В 1790 году Гете, будучи государственным министром, получил под свое начало культуру и образование, годом позже - театр. Его деятельность в этих областях была необъятной. Она ширилась год от года. Под непосредственным влиянием поэта находились все научные учреждения, все музеи, университет в Йене, технические училища, певческие школы, Академия художеств, и это влияние зачастую затрагивало самые мелкие детали. Рука об руку с этим шло превращение его дома в настоящее европейское культурное учреждение. Его коллекции охватывали все области его научных изысканий и увлечений. Эти коллекции составили национальный музей имени Гете в Веймаре, включающий картинную галерею, залы с рисунками, изделиями из фаянса, монетами, чучелами животных, растениями, скелетами, минералами, окаменелостями, химическими и физическими приборами, не говоря уже о библиотеке и собрании автографов. Универсальность его была безгранична. Там, где его художественный талант оказывался недостаточным, он желал быть хотя бы любителем. Вместе с тем коллекции были обрамлением бытия, которое становилось все более репрезентативным в глазах Европы. Кроме того они придавали поэту авторитет, необходимый ему как крупнейшему в истории Германии организатору монаршего меценатства. Первым литератором, который смог обеспечить себе европейский престиж и успешно представлять - благодаря в равной степени духовно и материально успешной деятельности - буржуазию перед лицом государей, был Вольтер. В этом отношении Гете был его непосредственным преемником. С политической точки зре-

ния позицию Гете следует понимать так же, как позицию Вольтера. И хотя его отношение к французской революции и было отрицательным, он тем не менее, как никто, целеустремленно и виртуозно, воспользовался тем ростом влияния, который получила деятельность литератора в результате революции. Правда, финансовое положение Гете не может сравниться с тем поистине королевским богатством, которого достиг Вольтер во второй половине жизни. Однако чтобы понять удивительное упорство поэта в финансовых вопросах, особенно в его отношениях с издателем Котта, следует учитывать, что начиная с рубежа XVIII и XIX веков он рассматривал себя как человека, определяющего ситуацию в общенациональном масштабе.

На протяжении всего этого десятилетия Шиллер снова и снова призывал Гете, захваченного государственной деятельностью или погруженного в созерцание природы, к литературной деятельности. Первая встреча поэтов, состоявшаяся вскоре после возвращения Гете из Италии, осталась без последствий. Это вполне соответствовало тем представлениям, которые у них были относительно друг друга. Шиллер, к тому времени автор драм “Разбойники”, “Коварство и любовь”, “Фиеско”, “Дон Карлос”, был со своими резкими классово-сознательными формулировками полнейшей противоположностью попыткам умеренного компромисса, которые предпринимал Гете. В то время как Шиллер стремился к ведению классовой борьбы по всему фронту, Гете отошел на заранее подготовленные позиции, наступление с которых было возможно только в области культуры, всякая же политическая деятельность буржуазии была огра-

ничена лишь оборонительными действиями. Из того факта, что между этими людьми был заключен компромисс, ясно, насколько нетвердым было классовое сознание немецкой буржуазии. Этот компромисс был достигнут под знаком философии Канта. В интересах эстетики Шиллер в своих письмах “Об эстетическом воспитании человека” лишил радикальные формулировки кантовой морали их агрессивной остроты и преобразовал в инструмент исторического конструирования. В результате было достигнуто взаимопонимание, вернее сказать, перемирие с Гете. Отношения обоих и правда все время отличались дипломатической сдержанностью, которой от них требовал этот компромисс. С почти боязливой точностью их дискуссии были ограничены формальными проблемами поэтики. Правда, в этом отношении они имели эпохальное значение. Их переписка - взвешенный до мельчайших деталей и отредактированный документ, который по тенденциозным соображениям всегда пользовался большим престижем, чем более глубокая, свободная и живая переписка, которую Гете в последние годы жизни вел с Цельтером.<sup>21</sup> С полным правом критик “Молодой Германии” Гуцков<sup>22</sup> говорил о “буквоедстве эстетических тенденций и художественных теорий”, которые в этой переписке постоянно движутся по кругу. Прав он был и в том, что видел причину этого в кричащем диссонансе, возникающем при враждебном столкновении искусства и истории. Оба поэта не всегда находили понимание друг друга даже по поводу своих величайших произведений. “Он был, - говорил Гете в 1829 году о Шиллере, - таков, как и все люди, которые исходят из идеи.

Он не знал покоя и никогда не мог на чем-либо остановиться... Я всегда старался держаться в этом отношении настороже и охранять как его, так и мои вещи от влияния подобного рода порывов.”<sup>23</sup>

Влияние Шиллера прежде всего было важным для баллад Гете (“Кладовщик”, “Ученик чародея”, “Коринфская невеста”, “Бог и баядера”). Официальным же манифестом их литературного союза стали “Ксении”. Альманах вышел в 1795 году. Он был направлен против врагов журнала Шиллера “Оры”, против вульгарного рационализма, центром которого был берлинский кружок Николаи.<sup>24</sup> Атака удалась. Литературная ударная сила была умножена любопытством, ведь поэты подписались под всем его содержанием, не раскрывая авторства отдельных двустиший. Однако при всем воодушевлении и элегантности выпада в этом действии заключалось определенное отчаяние. Времена популярности для Гете прошли, и хотя его авторитет рос от десятилетия к десятилетию, он никогда уже больше не был народным поэтом. В особенности позднее Гете было свойственно то решительное презрение к читающей публике, которое отличает всех классических поэтов за исключением Виланда и которое нашло наиболее сильное выражение в переписке Гете с Шиллером. У Гете не было никакой связи с публикой. “Хотя его воздействие было чрезвычайным, он сам никогда не жил им или последствиями инициативы, вызывавшей всеобщее воодушевление.” Он не знал, каким положительным даром был он сам для Германии. Менее всего он занимался тем, чтобы соответствовать какому-либо направлению или тенденции. Его попытка образовать нечто в этом роде

с Шиллером, осталась в конце концов иллюзией. Разрушение этой иллюзии было оправданным мотивом, который побуждал немецкую публику на протяжении XIX столетия то и дело пытаться противопоставить Гете и Шиллера друг другу и определить, кто из них был значительнее. Влияние Веймара на широкую немецкую публику исходило не от этих великих поэтов, а от журналов Бертуха и Виланда, “Всеобщей литературной газеты” и “Немецкого Меркурия”. “Не будем призывать, - писал в 1795 году Гете, - тех переворотов, которые дали бы созреть классическому произведению в Германии”.<sup>25</sup> Таким переворотом была эмансипация буржуазии, осуществившаяся в 1848 году слишком поздно, чтобы дать рождение еще и классическим произведениям. Немецкая натура, дух немецкого языка были, несомненно, теми струнами, на которых Гете наигрывал свои могучие мелодии, однако резонатором этого инструмента была не Германия, а Европа времен Наполеона.

Гете и Наполеон стремились к одному и тому же: социальной эмансипации буржуазии в условиях политической деспотии. Она была тем “невозможным”, “несоизмеримым”, “недостижимым”, которое сидело в них, как заноза, побуждая к действиям. Оно привело Наполеона к катастрофе. О Гете же, напротив, можно сказать, что чем старше он становился, тем больше он формировал свою жизнь в соответствии с этой идеей и сознательно обозначал ее как несоизмеримую, как недостижимую, вознося ее в разряд прообраза своих политических воззрений. Если бы можно было провести соответствующие разграничительные линии, то поэзия могла бы олицетворять буржуазную свободу этого го-

сударства, в то время как режим в своих частных проявлениях полностью соответствовал деспотизму. По сути же как в жизни, так и в поэзии наблюдается переплетение этих несовместимых тенденций: в жизни как свобода эротического порыва и как строжайший режим “воздержания”, в поэзии же сильнее всего во второй части “Фауста”, политическая диалектика которой - ключ к позиции Гете. Только в связи с этим становится понятным, как Гете в последние тридцать лет своей жизни смог полностью подчинить ее бюрократическим категориям уравновешенности, посредничества, отсрочки. Бессмысленно судить его действия и его позу по абстрактным масштабам нравственности. В такой абстракции заключен абсурд, от которого не свободны нападки, с которыми Бёрне<sup>26</sup> от имени “Молодой Германии” выступал против Гете. Как раз в своих изречениях и наиболее примечательных свойствах своего жизненного уклада Гете может быть понят только исходя из его политической позиции, позиции, которую он сам для себя создал и в которую сам себя поместил. Скрытое, но именно потому глубокое родство этой позиции с позицией Наполеона имело столь важное значение, что посленаполеоновское время, сила, которая его одолела, уже не могли понять ее. Выходец из буржуазной семьи совершает стремительную карьеру, вырывается вперед, становится наследником революции, перед властью которой, оказавшейся в его руках, все трепещут (французская революция, “Буря и натиск”), и создает, путем переворота, в тот момент, когда господство старых сил потрясено им до самого основания, свою собственную власть в тех же самых старых, феодальных формах (империя, Веймар).

Враждебное отношение Гете к освободительным войнам, представляющее непреодолимую проблему для буржуазной истории литературы, оказывается вещью вполне естественной в контексте его политической ситуации. Наполеон был для него, прежде чем он создал европейскую империю, организатором его европейской публики. Когда поэт наконец, поддавшись Ифланду,<sup>27</sup> в 1815 году пишет праздничное действо “Пробуждение Эпименида”, посвященное победоносному входу войск в Берлин, ему удается отречься от Наполеона только через осуждение хаоса и мрака примитивного насилия, которое потрясло Европу в образе этого человека. По отношению к победителям у него не было чувств. С другой стороны, в страдающей решительности, которой он пытался защититься от настроений, которые охватили Германию в 1813 году, нашла выражение та же идиосинкразия, из-за которой пребывание в больнице или вблизи умирающего было для него непереносимым. Его антипатия ко всему солдатскому явно была не столько протестом против милитаристского принуждения, даже муштры, сколько отвращением ко всему, что направлено на искажение образа человека, до униформы до раны. Его нервы подвергались серьезной проверке, когда он должен был сопровождать герцога во время вторжения союзных сил во Францию. Тогда Гете понадобилось немалое мастерство, чтобы с помощью созерцания природы, оптических исследований и рисования отгородиться от событий, свидетелем которых он был. “Французская кампания” настолько же важна для понимания личности поэта, насколько она невятна и расплывчата как описание событий всемирной истории.

Европейский и политический поворот - под этим знаком находится последний период поэтического творчества Гете. Однако эту твердую почву он ощутил под ногами только после смерти Шиллера. В то же время большое прозаическое произведение, "Годы учения Вильгельма Мейстера", работа над которым была возобновлена и закончена еще под непосредственным воздействием Шиллера, отражает нерешительную задержку Гете в идеалистическом преддверии, в немецком гуманизме, из которого Гете позднее пробился к экуменическому. Идеал "Годов учения", образование, и социальная среда героя, комедианты, - они и в самом деле тесно связаны друг с другом, будучи представителями того специфического немецкого идейного мира "прекрасной видимости", которые мало что говорили как раз восходящей к власти буржуазии Запада. Поместить в центр немецкого буржуазного романа актеров поистине было почти поэтической необходимостью. Тем самым Гете избегал всякой политической обусловленности, чтобы, правда, двадцать лет спустя в продолжении своего романа воспитания тем решительнее наверстать упущенное. То, что поэт сделал героем "Вильгельма Мейстера" еще неоформившегося художника, обеспечило этому роману решающее влияние в условиях Германии завершающегося столетия. За ним последовали романы о художниках немецкого романтизма, от "Генриха фон Офтердингена" Новалиса и "Штернбалда" Тика до "Художника Нольтена" Мёрике. Стиль произведения соответствует содержанию. "Нигде нет проявления логической механики или диалектической борьбы идеи с реальностью, проза Гете -

перспектива театра, продуманная и заученная пьеса, тихонько нашептанный для творческого построения мысли. Вещи не говорят у него сами, они должны обратиться к поэту, чтобы получить слово. Поэтому этот язык четок и все же сдержан, ясен без резкостей, порой даже дипломатичен."

Натура обоих была такова, что влияние Шиллера проявлялось главным образом в побуждении, оформлении того, что создавал Гете, не затрагивая при этом основное направление его творчества. Заслугой Шиллера, по-видимому, было то, что Гете обратился к балладам, возобновил работу над "Годами учения Вильгельма Мейстера", над фрагментом "Фауста". Однако обсуждение этих работ почти всегда касалось технической стороны, литературного ремесла. Вдохновение Гете оставалось не затронутым. Это была дружба с человеком и писателем Шиллером. Но это не была дружба поэтических дарований, как часто пытались представить. Необычайное очарование и мощь личности Шиллера открылись для Гете во всем величии, и после смерти Шиллера он создал им памятник в "Эпизоде к «Колоколу» Шиллера".

После смерти поэта Гете по-новому организовал круг своих отношений. С тех пор рядом с ним не появлялся никто, чье значение могло сравниться со значимостью его собственного имени. К тому же в самом Веймаре едва ли жил кто-нибудь, кто бы мог действительно стать его доверенным лицом. В то же время в новом столетии постоянно росло значение, которое имел для Гете Цельтер, основатель певческой академии в Берлине. Со временем Цельтер превратился в доверенное лицо, представлявшее Гете в прусской столице. В Вей-

маре же Гете постепенно создал целый штат помощников и секретарей, без содействия которых огромное литературное наследство, обработанное им в последние тридцать лет жизни, никогда не было бы приведено в порядок. Поэт в конце концов подчинил всю свою жизнь прямо-таки на китайский манер писанию. Именно так следует рассматривать все его литературное и издательское бюро с ассистентами Эккерманом, Римером, Соре, Мюллером вплоть до писцов Кройтера и Йона. “Разговоры с Гете” Эккермана стали основным источником сведений о последних десятилетиях жизни Гете и к тому же одним из лучших прозаических произведений девятнадцатого столетия. Что больше всего очаровывало Гете в Эккермане, так это, видимо, его безусловная склонность к положительному, которая в таком виде никогда не встречается у людей значительных, однако и у менее выдающихся встречается лишь очень редко. Гете никогда не был связан с критикой в узком смысле. Стратегия художественной деятельности, которая захватывала время от времени и его, осуществлялась у него в диктаторских формах: в манифестах, как те, что он публиковал вместе с Гердером и Шиллером, в инструкциях, как те, что он создавал для актеров и художников.

Более самостоятельным, чем Эккерман, правда, именно поэтому не столь безусловно подвластным поэту, был канцлер фон Мюллер. Его “Беседы с Гете” также принадлежат к числу документов, которые создали образ Гете, ставший достоянием потомков. К ним следует присоединить профессора классической филологии Фридриха Римера, однако не как собеседника, а как человека, ко-

торому принадлежит величественная и пронзительная характеристика Гете. Первым значительным документом, который вышел из этой литературной организации, созданной стареющим Гете, была автобиография. “Поэзия и правда” - это взгляд на предстоящее завершение жизни Гете в форме воспоминания. Это обращение к кипучей молодости Гете открывает один из важнейших принципов его жизни. Нравственная активность Гете представляет собой в конечном итоге позитивный ответ на христианский принцип раскаяния: “Пусть в жизни каждое мгновение имеет продолжение”. “Тот счастливейший из всех людей, кто конец своей жизни может соединить с началом.” При всем при этом действовало стремление вылепить из своей жизни картину мира и представить ее на обозрение, того мира, на который он согласился в своей юности, мира недостижимого, компромиссов, открытых возможностей: эротической нерешительности, политических шатаний. Только на этой основе “отречение” Гете приобретает свой истинный смысл, чудовищно раздвоенный: он отрекался не только от наслаждения, но и от величия, героизма. Возможно поэтому автобиография обрывается, прежде чем герой достиг своего положения. Воспоминания, касающиеся более позднего времени, фрагментарно представлены в “Итальянском путешествии”, “Французской кампании”, дневниковых и погодных записях. В свое описание 1750-1775 годов Гете включил ряд характеристик своих наиболее значительных современников, и Гюнтер, Ленц, Мерк, Гердер вошли в историю литературы отчасти в том виде, какой им придали созданные Гете формулы. Изображая их, поэт одновременно



живо отобразил не только их самих, но и свою собственную личность в ее полярности, проявляющей то враждебность, то родственность этим друзьям или конкурентам. В этом выражалось то же принуждение, которое заставляло его как драматурга с Эгмонтом и герцогом Оранским быть народным заступником и царедворцем, с Тассо и Антонио - поэтом и придворным, с Прометеем и Эпиметеем - творцом и причитающим мечтателем, с Фаустом и Мефистофелем - разными ипостасями своей собственной личности.

Вокруг этого ближайшего, обслуживающего круга образуется в эти поздние годы другой, более широкий. Швейцарец Генрих Майер, поверенный Гете в делах искусства, строгий классицист, рассудительный, помощник в редакторской работе над "Прописями" и, позднее, - при руководстве журналом "Искусство и древность"; филолог Фридрих Август Вольф, который своим доказательством, что гомеровские эпические поэмы ведут свое происхождение от целого ряда неизвестных поэтов, чьи песни были лишь позднее сведены воедино и получили распространение под именем Гомера, вызвал в Гете самые противоречивые чувства, и который вместе с Шиллером принял участие в создании "Ахиллеиды", продолжения "Илиады", которое не было завершено; Зульпиц Буассере, открывший средневековую немецкую живопись, восторженный адвокат немецкой готики, в этом своем увлечении друг романтиков и избранный всем романтическим движением быть заступником их художественных убеждений перед Гете. Его многолетние усилия были увенчаны лишь половинчатой победой, Гете в конце концов дал

себя уговорить представить ко двору собрание документов и планов по истории и расширению Кёльнского собора. Все эти отношения, как и бесчисленные другие - проявления универсальности, ради которой Гете сознательно допускал смешение границ между художником, исследователем и любителем: не было в Германии такого популярного поэтического жанра или языка, которым тут же не стал заниматься Гете. Все, что он создавал как переводчик, путешественник, биограф, знаток и критик искусства, физик, педагог, даже теолог, директор театра, придворный поэт, светский человек и министр, служило прославлению его многосторонности. Однако местом обитания этой универсальности все больше становилась Европа, причем противопоставленная Германии. Выдающиеся европейские авторы, появившиеся к концу его жизни, Байрон, Вальтер Скотт, Мандзони пользовались его горячим восхищением, в Германии же он нередко оказывал покровительство посредственности, а гений его современников Гёльдерлина, Клейста, Жана Поля не находил у него понимания.

Одновременно с "Поэзией и правдой" в 1809 году возникло "Избирательное сродство". Работая над этим романом, Гете впервые ощутил прочный контакт с европейской знатью, это был опыт, на основе которого у него формируется представление о новой, светски солидной публике, только для которой он был готов писать уже за двадцать лет до того в Риме. Для этой публики, для силезско-польской аристократии, лордов, эмигрантов, прусских генералов, которые собирались на водах в богемских курортах, в особенности в обществе

австрийской императрицы, было предназначено “Избирательное сродство”. Это не мешало поэту критически освещать их образ жизни. Ведь “Избирательное сродство” дает легко прописанную, но очень точную картину распада семьи, принадлежащей господствующему классу того времени. Однако сила, жертвой которой становится, распаясь, этот социальный институт, - это не буржуазия, а реставрированное в своем первоначальном состоянии в образе магических сил феодальное общество. Характеристика знати, которую Гете вложил в уста герою написанной пятнадцатью годами ранее революционной драмы “Возмущенные”, магистру: “Этот заносчивый род все же не может избавиться от тайного трепета, пронизывающего все живые силы природы, не может отрицать связь, вечно существующую между словом и действием, между поступком и его следствием”, - является магически-патриархальным мотивом, лежащим в основе романа. Это тот же образ мысли, который в “Годах странствия Вильгельма Мейстера” сводит даже самые решительные попытки создать образ развитой буржуазии к копии мистических, средневековых союзов - тайному обществу в башне. Развитие буржуазного культурного мира, которое Гете осуществил в гораздо более универсальном виде, чем кто-либо из его предшественников или последователей, он мог представить себе не иначе как только в условиях облагоустроенного феодального государства. А когда экономический упадок периода немецкой реставрации, на которую пришлось последние двадцать лет его творчества, еще более усилил его отчужденность от Германии, этот взлелеянный в его мечтах феода-

лизм приобрел патриархально-восточные черты. Возникло восточное средневековье “Западно-восточного дивана”.

Эта книга была достижением не только как новый тип философской лирики в немецкой и европейской литературе, но и как величайшее поэтическое выражение поздней любви. Не только политические обстоятельства обусловили обращение Гете к Востоку. Яркий поздний цветок, который породила эротическая страсть Гете в столь позднем возрасте, дал ему возможность ощутить и возраст еще как обновление, даже как одевание, которое должно было слиться с восточным облачением, в котором его встреча с Марианной Виллемер стала коротким, бурным празднеством. “Западно-восточный диван” был его завершающим аккордом. Гете воспринимал историю, прошлое лишь в той мере, в какой ему удавалось включить их в свое непосредственное существование. В чреде его увлечений госпожа фон Штайн была воплощением античности, Марианна фон Виллемер - Востока, Ульрика фон Левецов, его последняя любовь - соединением этих образов с образами немецких сказок его юности. Об этом повествует “Мариенбадская элегия”, последнее произведение его любовной лирики. Гете подчеркнул дидактический аспект своего последнего лирического соображения заметками к “Дивану”, в которых он, опираясь на работы Хаммер-Пургштадта и Дица, представил публике свои ориенталистские штудии. На просторах восточного средневековья, под властью шейхов и визирей, среди роскоши дворцов Гете надевает маску Хатема, бессребреника, странника и любителя выпить, признаваясь тем самым в

поэтической форме в той скрытой черте своего характера, о которой он однажды признался Эккерману: “Великолепные здания и комнаты предназначены для государей и богачей. Тот, кто живет там, чувствует себя успокоенным... и ничего больше не желает. Это противно моей природе. Живя в роскошном жилище, какое я имел, например, в Карлсбаде, я тотчас же становлюсь ленивым и бездеятельным. Напротив, незначительное жилище, как эта плохонькая комната, в которой мы сидим, немного по-цыгански беспорядочная, мне как раз по душе; она оставляет моей внутренней природе полную свободу быть деятельной и творить из самой себя”.<sup>29</sup> В образе Хатема Гете, примирившись с сознанием своего солидного возраста, снова дает слово порывистому, мятежному духу своей юности. Во многих из этих песен поэт своим мощным даром придал мудрости нищего, виночерпия и бродяги наивысшую форму, которую она когда-либо обретала.

“Годы странствий Вильгельма Мейстера” наиболее резко выражают дидактическую черту в позднем творчестве Гете. Роман, долго лежавший без движения, в конце концов спешно законченный, полный несогласованностей и противоречий, стал в конце концов для поэта складом, куда он поручил Эккерману поместить содержимое его рабочих тетрадей. Многочисленные новеллы и эпизоды, из которых составлено произведение, слабо связаны между собой. Важнейшим из эпизодов является “Педагогическая провинция”, чрезвычайно странное, двойственное изображение, в котором можно усмотреть восприятие Гете великих социалистических произведений таких авто-

ров, как Сисмонди, Фурье, Сен-Симон, Оуэн, Бентам. Это вряд ли было результатом чтения непосредственных источников, однако их влияние среди современников Гете было достаточно сильным, чтобы побудить его к попытке соединить феодальный подход с тем буржуазно-практическим, который так четко проявился в этих сочинениях. Этот синтез дается ценой отвержения культурных идеалов классицизма. Они отступают по всей линии. Чрезвычайно характерно, что агрономия представлена как обязательный предмет, в то время как о преподавании мертвых языков не говорится ничего. “Гуманисты” из “Годов учения” поголовно стали людьми практических профессий: Вильгельм - хирургом, Ярно - горняком, Филина - портнихой. Гете позаимствовал идею профессионального образования у Песталоцци. Гимн ремеслу, который Гете начал уже в “Письмах Вертера из Швейцарии”, звучит здесь снова. В годы, когда специалисты по национальной экономике обратились к проблемам индустрии, это была скорее реакционная позиция. В остальном социально-экономические идеи, которые Гете в этом произведении представляет, соответствуют идеологии буржуазного филантропизма в его утопическом варианте. “Собственность и общее благо” - провозглашает табличка, украшающая образцовые уголья дядюшки. Другой девиз: “От полезного через действительное к прекрасному”. Характерно, что тот же синкретизм проявляется и в религиозном воспитании. Будучи, с одной стороны, заклятым врагом христианства, Гете все же признает, с другой стороны, в религии сильнейшую гарантию всякой иерархической формы общественного устройства. Он даже

примириется с картиной страданий Христовых, десятилетиями вызывавшей у него сильнейшее отвращение. В образе Макарии в наиболее чистом виде отражен общественный порядок в представлении Гете - порядок, основанный на патриархальных и вселенских нормах. Опыт его практической, политической деятельности не мог повлиять на эти его основные убеждения, хотя он довольно часто им противоречил. Поэтому попытка объединить этот опыт с убеждениями и выразить в целостной форме литературного произведения оказалась, как показывает структура романа, не слишком удачной. Да и сам автор не может удержаться от последних сомнений, когда ищет более счастливое, более гармоничное будущее своих героев в Америке. Туда они отправляются в конце романа. Это назвали “организованным, коммунистическим бегством”.

Если Гете в зрелый период своего творчества часто отклонялся от поэтического пути, чтобы более свободно предаваться своим настроениям и склонностям в теоретических изысканиях или административных занятиях, то самым значительным феноменом его последних лет было то, как необозримый круг его постоянных натурфилософских, мифологических, литературных, художественных, филологических штудий, его прежних занятий горным делом, финансами, театром, масонством, дипломатией концентрически втягивался в последнее, мощное сочинение, вторую часть “Фауста”. По собственным свидетельствам Гете, он работал над обеими частями сочинения более шестидесяти лет. Первый фрагмент, “Пра-Фауст”, он привез с собой в 1775 году в Веймар. В нем уже

содержались некоторые основные черты будущего произведения; образ Гретхен, наивного дополнения к сентиментальному пра-человеку Фаусту, однако одновременно и пролетарской дочери, матери внебрачного ребенка, детоубийцы, попадающей под суд - подобное уже достаточно служило пищей для социальной критики в лирике и драматургии “Бури и натиска”; образ Мефистофеля, уже тогда не столько дьявола христианского вероучения, сколько подземного духа магической, каббалистической традиции; наконец, уже титанического пра-человека в лице Фауста, близнеца Моисея, образ которого поэт хотел создать в юности и который должен был подобно ему попытаться вырвать тайну творения у божественной природы. В 1790 году появился “Фауст. Фрагмент”. В 1808 году Гете завершил для первого издания его сочинений издательством Котта первую часть. Здесь впервые резкими чертами очерчено действие трагедии. Основа его - “Пролог на небесах”, содержащий пари между господом богом и Мефистофелем за душу Фауста. Бог предоставляет дьяволу свободу действий в отношении Фауста. Фауст же заключает с услужливым дьяволом соглашение, по которому отдаст ему свою душу только если когда-либо скажет мгновению:

*“Прекрасно ты, продлись, стой!”  
Тогда готовь мне цепь плененья,  
Земля, разверзнься подо мной!  
Твою неволю разрешая,  
Пусть смерти зов услышу я -  
И станет стрелка часовая,  
И время минет для меня!<sup>29</sup>*

Критическая точка сочинения заключается в следующем: необузданное, непрестанное стремление Фауста к абсолюту быстро посрамило соблазны, приготовленные Мефистофелем, круг чувственных наслаждений оказался быстро пройденным, не остановив Фауста:

*Я, наслаждаясь, страсть свою тушу  
И наслажденьем снова страсть питаю.<sup>30</sup>*

Стремление Фауста, чем дальше, тем решительнее устремляется к безграничному. Под стенами Гретхен, заключенной в темницу, завершается первая часть драмы. Эта первая часть, если взять ее саму по себе, является одним из самых мрачных творений Гете. И можно было бы сказать, что легенда о Фаусте в шестнадцатом веке, будучи мировой легендой, как и в восемнадцатом, будучи мировой трагедией немецкой буржуазии, оказалась выражением того, как этот класс в обоих случаях потерпел поражение. С первой частью завершается буржуазная жизнь Фауста. Политической сценой второй части являются императорские дворы и античные дворцы. Очертания Германии времен Гете, еще проглядывающие сквозь романтическое средневековье первой части, исчезают во второй части, и все колоссальное движение мысли, в которое вводит вторая часть, в конце концов связано с актуализацией немецкого барокко, через призму которого поэт видит и античность. Гете, всю свою жизнь пытавшийся представить именно классическую древность неисторически, словно в вакууме, набрасывает теперь в классически-романтической фантазмагории "Елена" пер-

вую масштабную картину античности, увиденную через само немецкое прошлое. Вокруг этого произведения, ставшего третьим актом второй части, группируются прочие части сочинения. Совершенно ясно, как много в этой части, особенно в сценах, действие которых происходит при императорском дворе и в военном лагере, является политической апологией, политическим результатом предыдущей деятельности Гете при дворе. Если поэт, глубоко разочарованный, в конце концов был вынужден завершить свою министерскую карьеру капитуляцией перед интригами монаршей фаворитки, то в конце жизни он набрасывает идеальный образ Германии эпохи барокко, в котором он возносит все возможности державного правления до величия, и в то же время доводит все недостатки этого правления до гротеска. Меркантилизм, античность и мистические эксперименты над природой: совершенство государства через управление финансами, совершенство искусства через античность, природы - через эксперимент - таковы символы эпохи, которую призывает Гете, эпохи европейского барокко. И поэтому не сомнительной эстетической, а внутренней политической необходимостью этого сочинения является то, что в конце пятого акта раскрываются католические небеса с Гретхен как одной из кающихся грешниц. Взгляд Гете был устремлен слишком глубоко, чтобы при своем регрессивном утопизме успокоиться на абсолютизме протестантского монарха восемнадцатого века. Соре сказал о поэте проникательные слова: "Гете либерален в абстрактном смысле, в практике же он склоняется к самым реакционным принципам". В состоянии, которое венчает жизнь

Фауста, Гете выражает дух своей практической позиции: отвоевывать у моря сушу, действие, предписывающее природе историю, вписывающее себя в природу, таково было его понимание исторической деятельности, и в сущности для него были хороши все политические формы, защищавшие, гарантировавшие деятельность такого рода. Гете увидел в таинственном, утопическом взаимопроникновении аграрно-технической работы и политического аппарата абсолютизма магическую формулу, с помощью которой может быть устранена реальность политических столкновений. Феодалный патронат над буржуазными сельскими хозяйствами - такова противоречивая картина, в которой находит свое выражение высшее жизненное счастье Фауста.

Гете умер 22 марта 1832 года, вскоре после завершения произведения. Ко времени его смерти индустриализация Европы достигла бешеного темпа. Гете предвидел это развитие. Он писал в 1825 году Цельтеру: "Богатство и быстрота - вот что изумляет мир и к чему стремится каждый. Железные дороги, ускоренные почты, пароходы и всевозможнейшие средства сообщения - вот чего ищут образованные люди, стремясь к чрезмерной просвещенности и в силу этого застревая в посредственности. А результатом всеобщности и является то, что посредственная культура становится всеобщей; к этому стремятся библейские общества, ланкастерский метод обучения и все прочее. Собственно, это - век живых умов, век легко схватывающих практических людей, которые, будучи оснащены известной ловкостью, чувствуют свое превосходство над массой, хотя сами и не способны к

высшему. Давай же по мере возможности придерживаться убеждений, в которых мы выросли. Мы и, может быть, еще немногие будем последними людьми эпохи, которая не так скоро повторится."<sup>31</sup> Гете знал, что его непосредственное влияние после смерти будет слабым - и в самом деле, буржуазия, в которой снова пробудилась надежда на появление немецкой демократии, ориентировалась на Шиллера. Из круга "Молодой Германии" прозвучали первые литературно значимые протесты. Вот слова Бёрне: "Гете всегда льстил только себя-люблю, бессердечно; поэтому его любят бессердечные. Он научил образованных людей тому, как можно быть образованным, свободомыслящим, свободным от предрассудков и при этом эгоистом; как можно обладать всеми пороками без их гробности, всеми слабостями, не будучи при этом пошлостью, как бляхости дух в чистоте от грязи сердца, грешить, не нарушая приличий, и облагораживать всякую низость прекрасной художественной формой. И за то, что он научил их этому, образованные люди почитают его". Столетие со дня рождения Гете в 1849 году прошло тихо в сравнении с последовавшим десять лет спустя юбилеем Шиллера, ставшим большой демонстрацией немецкой буржуазии. Фигура Гете вышла на передний план лишь в семидесятые годы, после образования империи, когда Германия понадобились монументальные представители ее национального престижа. Основные проявления: основание общества Гете под монаршим патронатом, монументальное собрание сочинений по инициативе великой герцогини Софии, создание имериалистического образа Гете в немецкой высшей школе. Од-

## ПАРИЖ, СТОЛИЦА ДЕВЯТНАДЦАТОГО СТОЛЕТИЯ

Синие воды, розовые цветы;  
Вечер услаждает взор;  
Прогуливаются, первыми важные дамы,  
За ними шествуют дамы попроще.

*Nguyen-Trong-Hiep: Paris capitale de la  
France (1897)*

### І. Фурье, или пассажи

De ces palais les colonnes magiques  
A l'amateur montrent de toutes parts  
Dans les objets, qu'étaient leurs portiques  
Que l'industrie est rivale des arts

*Nouveaux tableaux de Paris (1828)<sup>1</sup>*

нако несмотря на необозримость литературы, рожденной соответствующей отраслью филологии, буржуазия только в небольшой мере смогла приспособить к своим целям великий дух этого человека, не говоря уже о том, насколько она смогла проникнуть в его цели. Все его творчество полно сдержанности по отношению к этому классу. И хотя он дарил ей высокую поэзию, делал он это, отвернув взгляд. К тому же его влияние ни в малейшей мере не соответствовало его гению, более того, он добровольно отказался от него. И делал он это затем, чтобы придать мыслям, его наполнявшим, форму, которая до сего дня не может быть растворена буржуазией, потому что они остаются бездейственными, но зато не могут быть искажены или обращены в безделушку. Эта непримиримость поэта к образу мыслей буржуазной посредственности и тем самым новая сторона его творчества стали актуальны вместе с реакцией на натурализм. Неоромантизм (Стефан Георге, Хуго фон Хофмансталь, Рудольф Борхардт), в котором буржуазные поэты высокого уровня в последний раз попытались под патронатом ослабевших феодальных авторитетов спасти буржуазный классовый фронт хотя бы на культурном фланге, стал научно значимым импульсом для филологического изучения Гете (Конрад Бурдах, Георг Зиммель, Фридрих Гундольф). Это направление открыло стиль и произведения позднего Гете, которые в девятнадцатом веке оставались без внимания.

Большая часть парижских пассажей возникла за полтора десятилетия после 1822 года. Первой предпосылкой их появления был подъем текстильной торговли. Появляются *magasins de nouveauté*,<sup>2</sup> первые торговые заведения, у которых в том же помещении были достаточно большие склады. Они были предшественниками универсальных магазинов. Это было время, о котором Бальзак писал: "Le grand poème de l'étalage chante ses strophes de couleur depuis la Madeleine jusqu'à la porte Saint-Denis".<sup>3</sup> Пассажи - это центры торговли предметами роскоши. При их отделке искусство посту-

пает на службу к торговцу. Современники не устают восхищаться ими. Еще долгое время они остаются достопримечательностью для приезжих. Один из "Иллюстрированных путеводителей по Парижу" сообщает: "Эти пассажи, новейшее изобретение индустриального комфорта, представляют собой находящиеся под стеклянной крышей, облицованные мрамором проходы через целые группы домов, владельцы которых объединились для такого предприятия. По обе стороны этих проходов, свет в которых падает сверху, расположены шикарные магазины, так что подобный пассаж - город, даже весь мир в миниатюре". В пассаж были установлены первые газовые фонари.

Второй предпосылкой возникновения пассажей было начало использования металлических конструкций в строительстве. С позиций ампира эта техника должна была содействовать обновлению архитектуры в древнегреческом духе. Теоретик архитектуры Бёттихер выражает общее убеждение, когда говорит, что "в отношении художественных форм новой системы" должен вступить в силу "формальный принцип эллинистического образа". Ампиризм - это стиль революционного терроризма, для которого государство - самоцель. Столь же мало как Наполеон понял функциональную природу государства как инструмента классового господства буржуазии, столь же мало архитекторы его времени постигли функциональную природу железа, с которым начинается господство конструктивного принципа в архитектуре. Эти архитекторы придавали опорным балкам вид помпейских колонн, а фабричным зданиям - вид жилых домов, подобно тому как позднее первые вок-

залы повторяли загородные домики в швейцарском стиле. "Конструкция берет на себя роль подсознания". Тем не менее понятие инженера, ведущее свое начало от революционных войн, становится все более значительным, и начинается борьба между конструктором и декоратором, между Ecole Polytechnique и Ecole des Beaux-Arts.<sup>4</sup>

Впервые в истории архитектуры появляется искусственный строительный материал - железо. Оно подчиняется развитию, темп которого в ходе столетия возрастает. Решающим импульсом развития было то, что локомотивы, попытки использования которых начались с конца двадцатых годов, могли двигаться только по железным рельсам. Рельс становится первой монтируемой деталью, предшественником балки. Железа избегают при строительстве жилых домов и используют его в пассажах, выставочных залах, вокзалах - зданиях, предназначенных для временного пребывания. Одновременно расширяется архитектурная сфера стекла. Однако общественные предпосылки для его интенсивного применения в качестве строительного материала возникают лишь столетие спустя. Еще в "Стеклянной архитектуре" Шербарта (1914)<sup>5</sup> его применение является частью литературной утопии.

*Chaque époque rêve la suivante*

*Michelet: Avenir! Avenir!*<sup>6</sup>

Форме нового средства производства, которая вначале еще повторяет форму старого (Маркс),<sup>7</sup> в коллективном сознании соответствуют образы, в



которых новое пронизано старым. Эти образы - выражение желаний, и коллектив пытается преодолеть или смягчить в них незавершенность общественного продукта, а также недостатки общественного способа производства. Вместе с тем в этих видениях выражается настойчивое стремление отмежеваться от устаревшего - а это значит: от ближайшего прошлого. Эти тенденции отсылают фантастические образы, вызванные к жизни новым, обратно к тому, что безвозвратно прошло. В видении, в котором перед глазами каждой эпохи предстает следующая за ней, эта последующая эпоха предстает соединенной с элементами первобытного прошлого, то есть бесклассового общества. Первобытный опыт, хранящийся в бессознательном коллектива, рождает в сочетании с новым утопию, оставляющую свой след в тысяче жизненных конфигураций, от долговременных построек до мимолетной моды.

Эти отношения проявляются в утопии Фурье. Ее внутренний импульс - появление машин. Но это не выражается непосредственно в ее образах; они исходят из аморальности торгового предпринимательства и находящейся в его служении псевдоморали. Фаланстер должен вернуть людей к ситуации, в которой нравственность оказывается излишней. Его чрезвычайно сложная организация оказывается машинерией. Зубчатые колеса страстей, тесное взаимодействие механических и интригующих страстей представляют собой примитивную аналогию машины на психологическом материале. Этот составленный из людей механизм производит страну с молочными реками и кисельными берегами, древнюю мечту, которую утопия Фурье наполнила новой жизнью.

В пассажах Фурье увидел архитектурный канон фаланстера. Примечательно при этом их реакционная трансформация: созданные для торговых целей, пассажи превращаются у Фурье в жилые помещения. Фаланстер - это город из пассажей. В среде строгих форм ампира Фурье строит пеструю идиллию бидермейера. Ее поблекший блеск еще ощущается у Золя. Он подхватывает идеи Фурье в "Труде", прощаясь с пассажирами в "Терезе Ракен". Маркс в полемике с Карлом Грюном встал на защиту Фурье, подчеркивая созданный им "грандиозный образ человеческой жизни".<sup>8</sup> Он обратил внимание и на юмор Фурье. Действительно, Жан Поль в своей "Леване" столь же сродни Фурье-педагогу, как Шербарт в своей "Стеклянной архитектуре" - Фурье-утописту.

## II. Дагерр, или панорамы

Soleil, prends garde à toi!

*A. J. Wiertz. Oeuvres  
littéraires (Paris 1870)<sup>9</sup>*

Подобно тому как архитектура в своем развитии начинает перерастать искусство, то же происходит с живописью в панорамах. Кульминация в подготовке панорам совпадает с появлением пассажей. Стремление превратить панорамы в совершенную имитацию природы с помощью ухищрений художественной техники было неутомимо. Делались попытки воссоздать смену освещения в

течение дня, восход луны, шум водопада. Давид<sup>10</sup> советует своим ученикам использовать для панорам зарисовки с натуры. Создавая обманчивые имитации природных процессов, панорамы предвосхищают то, что последовало за фотографией - кино и звуковое кино.

Вместе с панорамой возникла панорамная литература. В нее входят "Книга о самом разном", "Французы, изображенные ими самими", "Дьявол в Париже", "Большой город". В этих книгах подготавливалась коллективная беллетристическая деятельность, для которой в тридцатые годы Жирарден открыл поле деятельности в иллюстрированном листке. Они состоят из отдельных очерков, чья анекдотическая форма соответствует объемному первому плану панорамы, а информативная основа - живописному второму плану панорамы. Эта литература панорамна и в социальном плане. В последний раз рабочий - вне своего класса - появляется как стаффаж идилии.

Панорамы, возвещая переворот в отношении искусства к технике, являются в то же самое время выражением нового жизнеощущения. Горожанин, чье политическое превосходство над селом неоднократно проявляется на протяжении столетия, предпринимает попытку доставить сельскую местность в город. В панорамах город раздвигает свои границы, захватывая окружающую местность, подобно тому как он делает это позднее, более утонченным образом, для фланера. Дагерр - ученик художника-панорамиста Прево, чьи работы находятся в пассаже панорам. Описание панорам Прево и Дагерра. В 1839 году панорама Дагерра сгорела. В том же году он объявляет об изобретении дагерротипии.

Араго представляет фотографию в парламентской речи. Он указывает на ее место в истории техники. Он пророчит ей применение в области науки. Художники же принимаются дискутировать о ее художественной ценности. Появление фотографии ведет к уничтожению большого ремесленного сословия портретистов-миниатюристов. Это происходит не только по экономическим причинам. Ранняя фотография в художественном отношении превосходила портретную миниатюру. Технической причиной этого была длительная выдержка, которая требовала высочайшей концентрации от снимаемого. Социальная причина этого заключалась в том обстоятельстве, что фотографы были представителями культурного авангарда, он же поставил значительную часть их клиентуры. Из того, что Надар затеял съемку в канализационной системе Парижа, ясно, что он опережал в своем развитии собратьев по художественному ремеслу. Ведь он тем самым впервые сделал объектив инструментом, совершающим открытия. Его значение тем больше, чем более сомнительным ощущается в свете новой технической и общественной реальности субъективный момент в живописной и графической информации.

Всемирная выставка 1855 года впервые включает специальную экспозицию "Фотография". В том же году Вирц публикует статью о фотографии, признавая за ней задачу философского озарения живописи. Он понимал, как показывают его собственные живописные работы, это озарение в политическом смысле. Таким образом, Вирца можно считать первым, кто если и не предвосхитил монтаж как использование фотографии в агитационных целях, то по крайней мере выдвинул требование такого рода.

С развитием средств коммуникации информационное значение живописи убывает. Реагируя на фотографию, она сперва начинает подчеркивать цветочные элементы изображения. Когда импрессионизм сменяется кубизмом, живопись открывает для себя еще одну область, в которую фотография последовать за ней пока еще не может. Фотография в свою очередь резко расширяет, начиная с середины века, сферу своего товарного применения, предложив на рынок в неограниченных количествах портреты, пейзажи, сцены, которые либо вообще не находили применения, либо только в качестве изображения для конкретного заказчика. Чтобы повысить сбыт, она обновила свои объекты новой модной техникой съемки, определив дальнейшую историю фотографии.

### III. Гранвиль, или всемирные выставки

Qui, quand le monde entier, de Paris jusqu'en Chine,  
O divin Saint-Simon, sera dans ta doctrine,  
L'âge d'or doit renaître avec tout son éclat,  
Les fleuves rouleront du thé, du chocolat;  
Les moutons tout rôtis bondiront dans la plaine,  
Et les brochets au bleu nageront dans la Seine;  
Les épinards viendront au monde fricassés,  
Avec des croûtons frits tout au tour concassés.  
Les arbres produiront des pommes en compotes  
Et l'on moissonnera des cerricks et des bottes;  
Il neigera du vin, il pleuvra des pulets,  
Et du ciel les canards tomberont aux navets.

*Langlé et Vanderbusch. Louis-Bronze et  
le Saint-Simonien (1832)<sup>11</sup>*

Всемирные выставки - это места паломничества к товарному фетишу. "L'Europe s'est déplacé pour voir des marchandises",<sup>12</sup> - говорит Тэн в 1855 году. Всемирным выставкам предшествуют национальные промышленные выставки, первая из которых состоялась в 1798 году на Марсовом поле. В ее основе - стремление "развлечь рабочий люд, чтобы она стала праздником его эмансипации". Рабочий человек как клиент находится на переднем плане. Структура индустрии развлечений еще не сформировалась. Народный праздник должен эту структуру создать. Прославляющая индустрию речь Шапталя открывает выставку. Сен-симонисты, планирующие индустриализацию планеты, подхватывают идею всемирных выставок. Шевалье, первый авторитет в новой области, был учеником Энфантина и издателем сен-симонистской газеты "Globe". Сен-симонисты предвидели развитие мировой экономики, но не классовой борьбы. Участвуя в промышленных и коммерческих предприятиях середины века, они были беспомощны в вопросах, касающихся пролетариата. Всемирные выставки высвечивают меновую стоимость товара. Они создают ситуацию, в которой их потребительская стоимость отстает на второй план. Они открывают фантазмагоррию, в которую человек вступает, чтобы отдалиться от развлечения. Индустрия развлечений облегчает его положение, поднимая его на уровень товара. Он вверяет себя ее манипуляциям, наслаждаясь отчуждением от себя самого и от других. Интронизация товара и окружающий его ореол развлечения составляет тайную тему искусства Гранвиля.<sup>13</sup> Этому соответствует диссонанс между его утопическим и его ци-

ническим элементом. Его утонченность в изображении мертвых объектов соответствует тому, что Маркс назвал “теологическими ухищрениями” товара.<sup>14</sup> Она находит выражение в “spécialité” - эксклюзивной товарной марке, появляющейся в это время в индустрии предметов роскоши, карандаш Гранвиля превращает всю природу в такой товар. Он изображает их в том же духе, в каком реклама - это слово появляется тоже тогда - начинает представлять свой объект. В конце концов он сходит с ума.

Мода: Госпожа Смерть! Госпожа Смерть!

*Леопарди. Диалог Моды со Смертью.*

Всемирные выставки возводят товарную вселенную. Фантазии Гранвиля переносят товарные характеристики на вселенную. Они модернизируют ее. Кольца Сатурна превращаются в чугунный балкон, на который его обитатели по вечерам выходят подышать свежим воздухом. Литературным эквивалентом этих графических фантазий являются книги естествоиспытателя - фурьериста Туссеналя. Мода предписывает ритуал, в соответствии с которым полагается почитать фетиш товара, Гранвиль расширил границы ее претензий, так что они охватили как предметы повседневного обихода, так и космическое пространство. Доводя ситуацию до крайности, он вскрывает природу моды. Она находится в противоречии с органическим миром. Она накрывает органическое тело коллапом неорганического мира. Она бледнеет в живом

права трупа. Ее жизненный нерв - фетишизм, подчиняющийся сексапильности неорганического мира. Культ товара берет его к себе на службу.

К парижской всемирной выставке 1867 года Виктор Гюго выпустил манифест: “К народам Европы”. Раньше и более внятно их интересы были выражены французскими делегациями рабочих, первая из которых была откомандирована на лондонскую всемирную выставку 1851 года, вторая, насчитывавшая 750 человек, - на выставку 1862 года. Эта вторая делегация опосредованно имела значение для основания международной ассоциации рабочих Маркса. Фантасмагория капиталистической культуры достигает ослепительного расцвета на всемирной выставке 1867 года. Империя находится в зените мощи. Париж подтверждает свою славу столицы роскоши и моды. Оффенбах задает ритм парижской жизни. Оперетта - ироническая утопия непоколебимого господства капитала.

#### IV. Луи-Филипп, или интерьер

La tête...

Sur la table de nuit, comme une renoncule,  
Repose.

*Baudelaire. Un martyr.*<sup>15</sup>

При Луи-Филиппе на историческую арену выходит приватъе, частное лицо. Расширение демократического государственного аппарата совпадает с парламентской коррупцией, организованной Гио. Под ее сенью господствующий класс деградирует историю, преследуя свои корыстные интере-

сы. Он развивает железные дороги, чтобы повысить свои дивиденды. Он поддерживает господство Луи-Филиппа, как власть главного рантье. В ходе июльской революции буржуазия достигла целей 1789 года (Маркс).

Для приватъе жизненное пространство впервые вступает в конфликт с рабочим местом. Основной жизненного пространства является интерьер. Контора является его дополнением. Приватъе, сводящий счеты с реальностью в конторе, требует, чтобы интерьер питал его иллюзии. Эта необходимость оказывается тем более настоятельной, что он не собирается расширить свои деловые соображения до пределов общественных. Создавая свое частное пространство, он уходит и от того, и от другого. Отсюда фантазмагории интерьерера. Для приватъе это вселенная. Он собирает в нем то, что удалено в пространстве и времени. Его салон - ложа во всемирном театре.

Экскурс о стиле модерн. Потрясение интерьера происходит на рубеже веков в стиле модерн. Впрочем, по своей идеологии он кажется доведением интерьера до совершенства. Просветление одинокой души - вот его цель. Индивидуализм - вот его теория. У Вандервельде дом оказывается выражением личности. Орнамент в этом доме - то же, что сигнатура у картины. Реальное значение стиля модерн не проявляется в этой идеологии. Он является последней попыткой прорыва искусства, осажденного техникой в его башне из слоновой кости. Он мобилизует все ресурсы проницательности. Они находят выражение в медиумическом языке линий, в цветке как символе обнаженной, дикорастущей природы, противостоящей техници-

рованному окружению человека. Новые элементы металлических строительных конструкций, формы балок занимают модерн. Через орнамент он пытается вернуть эти формы в область искусства. Бетон открывает ему новые возможности пластического моделирования в архитектуре. В это время реальный центр тяжести жизненного пространства смещается в бюро. Лишенный реальности создает ее в своем жилище. Итог стиля модерн подводит "Строитель Сольнес"<sup>16</sup>: попытка индивидуума померяться силами с техникой, опираясь на силы своей души, кончается гибелью.

Je crois... à mon âme: la Chose.

*Léon Deubel. Oeuvres. (Paris, 1929)<sup>17</sup>*

Интерьер - прибежище искусства. Коллекционер - истинный обитатель интерьера. Его дело - просветление вещей. Ему выпал сизифов труд приобретения предметов в свое владение смахнуть с них товарный характер. Однако вместо потребительской стоимости он придает им лишь любительскую стоимость. Коллекционер в своих мечтах уносится не только в удаленный мир или мир прошлого, но и в более совершенный мир, в котором люди хотя так же мало наделены тем, в чем они нуждаются, как и в мире обыденном, но вещи в нем свободны от тяжелой обязанности быть полезными.

Интерьер - не только вселенная, но и футляр рантье. Жить - значит оставлять следы. В интерьере они подчеркнуты. Придумывается множест-

во чехлов и покрытий, футляров и коробочек, в которых запечатлеваются следы повседневных предметов обихода. Следы обитателя также запечатлеваются в интерьере. Возникает литературный детектив, идущий по этим следам. Первым физиогномистом интерьера был По, как об этом свидетельствует “Философия обстановки” и его детективные новеллы. Преступники первых детективных романов - не джентельмены и не отбросы общества, а частные лица из буржуазной среды.

## V. Бодлер, или парижские улицы.

Tout pour moi devient allégorie.

*Baudelaire. Le Cygne* <sup>18</sup>

Талант Бодлера, питающийся меланхолией, - талант аллегорический. У Бодлера Париж впервые становится предметом лирической поэзии. Эта лирика - не воспевание родных мест, взгляд аллегорического поэта, направленный на город, - скорее взгляд отчужденного человека. Это взгляд фланера, чей образ жизни еще окружает будущее безотрадное существование жителя мегаполиса примиряющим ореолом. Фланер стоит еще на пороге, пороге и мегаполиса, и класса буржуазии. Ни тот, ни другой еще не одолели его. Ни там, ни тут он не ощущает себя как дома. Он ищет прибежище в толпе. Ранние рассуждения о физиогномике толпы можно найти у Энгельса и По. Толпа - это вуаль, через которую привычная городская среда подмигивает фланеру как фантазмагория. В тол-

пе город - то пейзаж, то жилая комната. Из них потом возводится универмаг, который использует фланера для повышения товарооборота. Универмаг - последняя проделка фланера.

В облике фланера на рынок выходит интеллигенция. Как ей кажется, чтобы посмотреть на него, а в действительности уже для того, чтобы найти покупателя. На этой промежуточной стадии, когда у нее еще есть меценаты, но она уже начинает осваиваться на рынке, она выступает как богема. Неопределенность ее экономического положения соответствует неопределенности ее политической функции. Наиболее ясно она проявляется в деятельности профессиональных заговорщиков, сплошь принадлежащих богеме. Первоначальная сфера их активности - армия, затем - мелкая буржуазия, иногда пролетариат. Однако этот слой видит в подлинных вождах пролетариата своих противников. “Коммунистический манифест” означает конец их политического существования. Поэзия Бодлера черпает свои силы из бунтарского пафоса этого слоя. Он встает на сторону асоциальных элементов. Единственная возможность реализации половой близости для него - с проституткой.

Facilis descensus Averno.

*Vergilius. Aeneis* <sup>19</sup>

Лирика Бодлера уникальна тем, что образы женщины и смерти пересекаются в третьем образе - образе Парижа. Париж его стихотворений - ушедший в пучину город, больше подводный, чем подземный. Хтонические элементы города - его топо-

графическая основа, старое, высохшее русло Сены - нашли у него некоторое выражение. И все же принципиальное значение в "мертвенной идиллике" города у Бодлера имеет социальный субстрат, современный. Современность задает основной акцент его поэзии. В виде сплина он разбивает идеал ("Сплин и идеал"). Однако как раз дух современности постоянно ссылается на первобытную древность. Здесь это происходит через двусмысленность, которая свойственна общественным отношениям и порождениям этой эпохи. Двусмысленность - наглядное проявление диалектики, застывший закон диалектики. Это остановившееся состояние - утопия, а диалектическая картина - порождение мечты. Такая картина изображает товар как таковой: как фетиш. Такую картину являют пассажи, одновременно и дом, и звезды. Такую картину являет проститутка, являющаяся одновременно и продавщицей, и товаром.

Je voyage pour connaître ma géographie.<sup>20</sup>

*Заметки сумасшедшего (Париж, 1907)*

Последнее стихотворение "Цветов зла", "Путешествие": "Le mort? vieux capitaine, il est temps, levons l'ancre".<sup>21</sup> Последнее путешествие фланера: смерть. Ее цель: познать новое. "Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau".<sup>22</sup> Новизна - качество, независимое от потребительской стоимости товара. Она составляет источник неотчуждаемого обманчивого блеска образов, порождаемых коллектив-

ным бессознательным. Это квинтэссенция псевдосознания, неутомимым агентом которого является мода. Этот блеск нового отражается, словно одно зеркало в другом, в столь же обманчивом впечатлении, будто все постоянно повторяется. Результатом этой игры зеркал является фантазмагория "истории культуры", в которой буржуазия наслаждается своим псевдосознанием. Искусству, начинающему сомневаться в своем предназначении и перестающему быть "inséparable de l'utilité"<sup>23</sup> (Бодлер), приходится принять новое в качестве высшей ценности. *Arbiter novatum regum*<sup>24</sup> для него становится сноб. Для искусства он то же, что дэнди для моды. Как в семнадцатом веке аллегория становится каноном диалектических картин, так в девятнадцатом - новинка. Спутницами магазинов новинок оказываются газеты. Пресса организует рынок духовных ценностей, на котором поначалу возникает бум. Нонконформисты встают против того, что искусство отдают во власть рынка. Они собираются под знаменем "l'art pour l'art". Из этого лозунга возникает концепция гезамткунстверка, который является попыткой отгородить искусство от влияния технического прогресса. Благоговение, составляющее его ритуал, является другим полюсом развлечения, озаряющего товар. Оба они абстрагируются от общественного бытия человека. Бодлер оказывается слабее чар Вагнера.

## VI. Осман, или баррикады

J'ai le culte du Beau, du Bien, des grandes choses,  
De la belle nature inspirant le grand art,

Qu'il enchante l'oreille ou charme le regard;  
J'ai l'amour du printemps en fleurs: femmes et roses!

*Baron Hausmann. Confession d'un lion  
devenu vieux*<sup>25</sup>

Цветущее пространство декораций,  
Сень леса или блеск дворца, -  
Закон всесильной перспективы  
На сцене властен без конца.

*Франц Бёле. Театральный катехизис*

Урбанистический идеал Османа<sup>26</sup> заключался в возможности видеть перспективу длинных уличных трактов. Он отвечает постоянно отмечаемому в девятнадцатом веке стремлению облагораживать техническую необходимость художественными установками. Институты светской и духовной власти буржуазии должны были достичь апофеоза в обрамлении проспектов. Во время работ проспекты закрывались парусиной, а когда они были готовы, их открывали, словно памятники. Деятельность Османа гармонирует с наполеоновским идеализмом. Он создает благоприятные условия для финансового капитала. Париж переживает расцвет спекуляции. Игра на бирже оттесняет пришедшие из феодального общества формы азартной игры. Фантасмагориям пространства, в которые погружается фланер, отвечают фантасмагории времени, охватывающие игрока. Игра превращается в наркотик. Лафарг объявляет малым прообразом мистерий конъюнктуры. Проведенная Османом экспроприация вызывает жульнические спекуляции.

Приговоры кассационного суда, инспирированные буржуазной и орлеанистской оппозицией, повышают финансовый риск османизации. Осман пытается укрепить свою диктатуру и ввести в Париже чрезвычайное положение. В одной из парламентских речей 1864 года он выражает свою ненависть к лишенному корней населению города-гиганта. И это население постоянно растет в результате его деятельности. Рост квартплаты вынуждает пролетариат перебираться в пригороды. В результате парижские кварталы теряют своеобразие. Возникает красное кольцо Парижа. Осман сам дал себе прозвище "artiste démolisseur".<sup>27</sup> Он ощущал, что призван совершить то, что делал, и подчеркивает это в своих мемуарах. При этом он однако отчуждает парижан от своего города. Они уже не чувствуют себя в нем как дома. Они начинают осознавать бесчеловечный характер мегаполиса. Монументальное произведение Максима Д.Кампа "Париж" возникло благодаря этому сознанию. "Jérémiades d'un Hausmannisé"<sup>28</sup> придают ему форму библейского плача.

Истинная цель работ, которые проводил Осман, состояла в том, чтобы обезопасить город от гражданской войны. Он хотел, чтобы баррикады навсегда стали невозможны в Париже. С той же целью уже Луи-Филипп ввел деревянные покрытия для мостовых. Тем не менее в февральской революции баррикады сыграли свою роль. Энгельс занимался техникой баррикадных боев. Хаусман хотел двояким образом предотвратить появление баррикад. Расширение улиц должно было сделать их невозможными, а новые улицы должны были проложить кратчайший путь от казарм к рабочим



кварталам. Современники окрестили это предприятие “L’embellissement stratégique”.

Fais voir, en déjouant la ruse,  
O république, à ces pervers  
Ta grande face de Méduse  
Au milieu de rouges éclairs.

*Chanson d’ouvrier vers 1850* <sup>29</sup>

Баррикады возрождаются в Коммуне. Она прочнее и совершеннее, чем когда-либо прежде. Она пересекает большие бульвары, часто достигает второго этажа и прикрывает скрывающиеся за ней траншеи. Подобно тому как “Коммунистический манифест” завершает эпоху профессиональных заговорщиков, так и Коммуна кладет конец фантазмагории, властвующей над свободой пролетариата. Она развеяла иллюзию, будто задача пролетарской революции - рука об руку с буржуазией завершить то, что было начато в 1789 году. Эта иллюзия властвует над периодом с 1831 по 1871 год, с восстания лионских ткачей до Коммуны. Буржуазия никогда не разделяла этого заблуждения. Ее борьба против общественных прав пролетариата начинается уже во время великой революции и совпадает с достигшим наибольшего развития при Наполеоне III филантропическим движением, маскирующим эту борьбу. При Наполеоне III возникает фундаментальный труд этого течения: “Европейские трудящиеся” Ле Пля. Наряду с замаскированной позицией филантропизма буржуазия постоянно выходила на открытую позицию классово-борьбы. Уже в 1831 году она за-

являет в “Journal des débats”: “Каждый фабрикант живет на своей фабрике как плантатор среди своих рабов”. Конечно, это беда ранних восстаний рабочих, что у них не было революционной теории, указывавшей им путь, однако, с другой стороны, в этом также заключалось условие непосредственной силы и энтузиазма, с которым они принимают за устройство нового общества. Этот энтузиазм, достигающий апогея в Коммуне, на время привлекает на сторону рабочих лучших представителей буржуазии, однако в конце концов он делает их жертвами ее худших представителей. Рембо и Курбе становятся на сторону Коммуны. Пожар Парижа становится достойным завершением разрушительной деятельности Османа.

Мой добрый батюшка бывал в Париже.

*Карл Гуцков. Письма из Парижа (1842)*

Бальзак первым заговорил о руинах буржуазии. Но лишь сюрреализм открыл их панораму. Развитие производительных сил превратило символы стремлений прошлого столетия в развалины прежде, чем распались представляющие их монументы. Это развитие эмансипировало в девятнадцатом веке творческую деятельность от искусства, подобно тому как в шестнадцатом веке оно освободило науки от философии. Начало этому положила архитектура как инженерное конструирование. Затем следует отражение природы с помощью фотографии. Фантазия готовится к тому, чтобы в качестве рекламной графики найти прак-

тическое применение. Поэзия в иллюстрированном издании подчиняется закону монтажа. Все эти продукты направляются на рынок в качестве товара. Но они еще медлят, остановившись на пороге. От этого столетия остались пассажи и интерьеры, выставочные залы и панорамы. Это реликты мира фантазий. Использование элементов фантастических видений при пробуждении - хрестоматийный случай диалектического мышления. Поэтому диалектическое мышление - орган исторического пробуждения. Каждая эпоха не только видит в сновидениях следующую эпоху, в сновидениях она еще и стремится к пробуждению. Она несет в себе свое окончание и развивает его - как уже заметил Гегель - хитростью. С потрясением товарного хозяйства мы начинаем понимать монументы буржуазии как руины, хотя они еще и не распались.

## МОСКВА

### 1

Быстрее чем саму Москву, учишься в Москве видеть Берлин. Для того, кто возвращается домой из России, город выглядит словно свежее вымытый. Нет ни грязи, ни снега. Улицы в действительности кажутся ему безнадежно чистыми и выметенными, словно на рисунках Гросса. И жизненная правда его типажей становится также очевидной. С образом города и людей дело обстоит не иначе, чем с образом состояния духа: новый взгляд на них оказывается самым несомненным результатом визита в Россию. Как бы ни были малы знания об этой стране - теперь ты умеешь наблюдать и оценивать Европу с осознанным знанием того, что происходит в России. Это первое, что получает наблюдательный европеец в России. С другой стороны, именно поэтому путешествие оказывается такой четкой проверкой для тех, кто его совершает. Каждый оказывается вынужденным занять свою позицию. Правда, по сути, единственная порука правильного понимания - занять позицию еще до приезда. Увидеть что-либо именно в России может только тот, кто определился. В поворотный момент исторических событий, если не определяемый, то означенный фактом "Советская Россия", совершенно невозможно обсуждать, какая действительность лучше или же чья воля направлена в лучшую сторону. Речь может быть только о том, какая действительность внутренне конвергентна правде? Какая правда внутренне

готова сойтись с действительностью? Только тот, кто даст на это ясный ответ, “объективен”. Не по отношению к своим современникам (не в этом дело), а по отношению к событиям (это решающий момент). Постигнуть конкретное может лишь тот, кто в решении заключил с миром диалектический мирный договор. Однако тот, кто хочет решиться “опираясь на факты”, поддержки у фактов не найдет. Возвращаясь домой, обнаруживаешь прежде всего вот что: Берлин - пустынный для людей город. Люди и группы людей, двигающиеся по его улицам, окружены одиночеством. Несказанной кажется берлинская роскошь. А она начинается уже на асфальте. Потому что ширина тротуаров поистине царская. Они превращают последнего замухрышку в гранда, прогуливающегося по террасе своего дворца. Величественным одиночеством, величественной пустынностью наполнены берлинские улицы. Не только на западе. В Москве есть два-три места, где можно продвигаться без той тактики протискивания и лавирования, которую приходится осваивать в первую неделю (вместе с техникой хождения по льду). Когда вступишь в Столешников, можно вздохнуть: здесь можно спокойно останавливаться перед витринами и идти своей дорогой, не включаясь в лавирование, к которому приучил большинство узкий тротуар. Однако насколько наполнена эта узкая, запруженная не только людьми полоска и насколько вымершим и пустым оказывается Берлин! В Москве товар везде выпирает из домов, висит на заборах, прислоняется к решетчатым оградкам, лежит на мостовых. Через каждые пятьдесят метров стоят женщины с сигаретами, женщины с фруктами,

женщины со сладостями. Рядом корзинка с товаром, иногда на маленьких санках. Пестрый шерстяной платок защищает яблоки или апельсины от холода, две штуки - как образец - лежат сверху. Тут же сахарные фигурки, орехи, конфеты. Выглядит так, будто бабушка собрала в доме все, чем можно порадовать внуков. И вот остановилась по пути, чтобы передохнуть. Берлинским улицам не знакомы такие торговые точки с санками, мешками, тележками и корзинами. В сравнении с московскими они выглядят словно только что подметенная пустая гоночная трасса, по которой безрадостно мчится группа участников шестидневной гонки.

## 2

Кажется, будто город открывается уже на вокзале. Киоски, уличные фонари, кварталы домов кристаллизуются в неповторимые фигуры. Однако все обращается в прах, как только я принимаюсь искать название. Я должен ретироваться... Поначалу не видишь ничего, кроме снега, грязного, уже слежавшегося, и чистого, который потихоньку добавляется. Сразу по прибытии возвращаешься в детство. Ходить по толстому льду, покрывающему эти улицы, надо учиться заново. Хаос домов настолько непроницаем, что воспринимаешь только то, что ошеломляет взор. Транспарант с надписью “Кефир” горит в вечернем полумраке. Я запоминаю ее, как будто Тверская, старая дорога на Тверь, на которой я сейчас нахожусь, все еще действительно старый тракт, и вокруг пустота. Прежде чем я открыл истинную то-

пографию Москвы, увидел ее настоящую реку, нашел ее настоящие холмы, каждая магистраль была для меня спорной рекой, каждый номер дома - тригонометрическим сигналом, а каждая из ее огромных площадей - озером. Только каждый шаг при этом делать приходится, как уже говорилось, по льду. И как только слышишь одно из этих названий, фантазия мгновенно воздвигает вокруг этого звука целый квартал. Он еще долго будет сопротивляться возникшей позднее реальности и упрямо оставаться в ней, словно стеклянное сооружение. В этом городе поначалу множество пограничных шлагбаумов. Но однажды ворота, церковь, которые были до того границей новой местности, неожиданно становятся серединой. И тогда город превращается для новичка в лабиринт. Улицы, которые по его мнению были в разных местах, схлестываются вместе на одном из углов, как вожжи от пары лошадей в кулаке кучера. В какое количество топографических ловушек он попадает, можно показать во всей захватывающей последовательности только в кино: город переходит против него в оборону, маскируется, спасается бегством, устраивает заговоры, заманивает в свои кольца, заставляя пробегать их до изнеможения. (Это можно истолковать и очень практично: для приезжих в больших городах в сезон следовало бы показывать "ориентирующие фильмы".) Однако в конце концов побеждают карты и планы: вечером в постели фантазия жонглирует настоящими домами, парками и улицами.

Зимняя Москва - тихий город. Тихо работает огромный механизм уличной суетни. Это от снега. Но это и от отсталости транспорта. Автомобильные гудки определяют оркестр большого города. Но в Москве пока немного автомобилей. Они появляются только на свадьбы, погребения и для решения срочных правительственных поручений. Правда, по вечерам они включают более яркие огни, чем это разрешено в каком-нибудь другом большом городе. Снопы света так ослепляют, что тот, кто в него попал, беспомощно застывает на месте. Перед кремлевскими воротами стоят под слепящими фонарями часовые в вызывающих окристых меховых тулупах. Над ними поблескивает красная лампа, регулирующая движение через ворота. Все цвета Москвы сходятся здесь, во властном центре России, словно собранные призмой. Лучи света слишком сильных фар пронзают темноту. От них шарахаются лошади кавалеристов, у которых в Кремле большая площадка для выездки. Пешеходы снуют между автомобилями и непослушными жеребцами. Длинные ряды саней, на которых вывозят снег. Отдельные всадники. Тихие стаи воронов опустились на снег. Глаза работают неизмеримо больше, чем уши. На белом фоне краски выглядят яркими до предела. Малейший цветной лоскуток начинает пылать на улице. На снегу лежат иллюстрированные книги; китайцы торгуют искусно сделанными бумажными веерами, а еще чаще бумажными змеями в форме экзотических глубоководных рыб. Изюм дня в день царит атмосфера подготовки к детскому празднику.

Среди продавцов мужчины с корзинами, полными деревянных игрушек, тележек и лопаток; детские тележки - желтые и красные, лопатки - желтые или красные. Все эти резные и сколоченные изделия проще и основательнее, чем в Германии, по ним ясно видно их крестьянское происхождение. Однажды утром у дороги появляются невиданные крошечные домики со сверкающими окошками и заборчиком: деревянная игрушка из Владимирской области. Это значит: прибыла новая партия товара. Серьезные, здоровые товары первой необходимости становятся, попадая в уличную торговлю, отчаянными. Корзинщик с самыми разнообразными изделиями, пестрыми, какие всегда можно купить на Капри, с квадратными двуручными корзинами, украшенными строгим узором, укрепил на конце своего шеста клетки из блестящей бумаги, в которых сидят такие же бумажные птички. Иногда можно увидеть и настоящего попугая, белого ара. На Мясницкой стоит женщина, торгующая бельем, на подносе или на плече у нее сидит птица. Живописный фон для таких животных следует искать в другом месте, там, где расположен фотограф. Под голыми деревьями бульваров стоят ширмы с пальмами, мраморными лестницами и южными морями. И еще кое-что напоминает здесь о юге. Это необузданная пестрота уличной торговли. Обувной крем и канцелярские принадлежности, платки, кукольные сани, детские качалки, женское белье, птичьи чучела, утюги - все выплескивается на улицу, как если бы все это было не при 25 градусах ниже нуля, а в разгар неаполитанского лета. Долгое время для меня оставался загадкой мужчина с покрытой буквами дощечкой.

Я был готов признать в нем гадалщика. Наконец мне удалось увидеть, что он делает. Я наблюдал, как он взял две из своих букв и укрепил их в калошах покупателя - как метку. Потом широкие сани с тремя отделениями - для арахиса, лесных орехов и *семечек*<sup>1</sup> (семена подсолнечника, которые теперь по распоряжению советских властей запрещено щелкать в общественных местах). Торговцы готовой едой собираются вблизи биржи труда. Они предлагают горячие пирожки и поджаренную ломтиками колбасу. Но все это происходит беззвучно, выкрики, которыми пользуется каждый торговец на юге, здесь неизвестны. Люди здесь обращаются к прохожим с чем-то, похожим на речи, чуть ли не шепотом, в них заключено нечто от нищенского смирения. Лишь одна каста движется по улицам, нарушая тишину, это старьевщики со своими заплечными мешками; их меланхолический крик не реже раза в неделю оглашает каждый квартал. Уличная торговля отчасти нелегальна и в этом случае не стремится к огласке. Женщины стоят, держа на соломенной подстилке кусок сырого мяса, курицу, окорок, и предлагают их прохожим. Это незаконные торговки. Они слишком бедны, чтобы заплатить за торговое место, и у них нет времени, чтобы после многих часов ожидания в управлении получить недельную лицензию. Если появляется милиционер, они просто разбегаются. Центры уличной торговли - на больших рынках, на Смоленской и на Арбате. И на Сухаревской. Этот рынок, самый знаменитый, раскинулся у церкви, голубые купола которой возносятся над торговыми палатками. Сначала попадаешь в ряды торговцев старым железом. Люди кладут свой то-

вар прямо на снег. Здесь есть старые замки, рулетки, инструменты, кухонная утварь, электротехнические материалы. Прямо на месте занимаются починкой, я видел, как паяли паяльной лампой. Сидеть не на чем, все стоят, болтают или торгуют. На этом рынке можно увидеть архитектурную функцию товара: рулоны ткани и сукна образуют пилястры и колонны; ботинки и валенки, висящие на веревках над прилавками, становятся крышей; большие гармошки образуют звучащие стены, своего рода мемноновы стены.<sup>2</sup> Можно ли еще у немногих прилавков с изображениями святых тайком приобрести те странные иконы, продажа которых была запрещена еще при царизме, не знаю. Я видел богоматерь с тремя руками. Она была полуобнажена. Из пупка растет сформировавшаяся, крепкая рука. Справа и слева две другие, распростерты в благословении. Три руки считаются символом троицы. Была и другая икона богоматери, на которой она была изображена с облаками, выходящими из ее живота, посреди облаков танцует Христос-младенец, держащий в руках скрипку. Так как торговля иконами относится к разделу бумажных и художественных товаров, то палатки с иконами располагаются среди прилавков, за которыми торгуют писчебумажными изделиями, так что они с обеих сторон окружены изображениями Ленина, словно заключенный в сопровождении жандармов. Уличная жизнь и ночью прекращается не полностью. В темных подворотнях натькаешься на огромные шубы. Ночные сторожа сидят в них на стульях и время от времени неуклюже встают.

Для уличного пейзажа всех пролетарских районов важны дети. Их там больше, чем в других районах, они двигаются более уверенно и озабоченно. Детей полно во всех московских квартирах. Уже среди детей начинается коммунистическая иерархия. Комсомольцы как старшие стоят во главе. У них есть клубы во всех городах, и они являются настоящей подготовленной сменой партии. Дети поменьше становятся - в шесть лет - пионерами. Они тоже объединены в клубы, их гордым знаком отличия является красный галстук. Наконец, октябрятами - или же "волчатами" - называются совсем маленькие дети, с того момента, как могут показать на портрет Ленина. Но все еще можно встретить запущенных, безмянно-жалких беспризорных. Днем они по большей части встречаются поодиночке, каждый на своей боевой тропе. По вечерам же они собираются в команды перед ярко освещенными фасадами кинотеатров, и приезжим говорят, что в одиночку с такими бандами лучше не встречаться. Чтобы справиться с этими совершенно одичавшими, недоверчивыми, ожесточенными детьми, педагогам не оставалось ничего другого, как самим идти на улицу. В каждом московском районе уже несколько лет есть "детские площадки". Ими заведуют воспитательницы, у которых редко бывает больше одного помощника. Как она найдет общий язык с детьми своего района - ее дело. Там раздают еду, устраивают игры. Сначала приходит человек двадцать или сорок, но если руководительница находит нужный подход, то через пару недель площадку могут

заполнить сотни детей. Ясно, что традиционные педагогические методы не дали бы в работе с этими массами детей ничего. Чтобы вообще дойти до них, быть услышанными, необходимо следовать как можно ближе и как можно яснее речи самой улицы, всей коллективной жизни. Политика при организации групп таких детей - не тенденция, а само собой разумеющийся предмет интереса, такой же ясный наглядный материал, как магазин или кукольный домик для буржуазных детей. Если же к тому же представить себе, что руководительница должна восемь часов следить за детьми, занимать и кормить их, при этом она же ведет бухгалтерию всех расходов на хлеб, молоко и разные вещи, что она за все это отвечает, с безжалостной очевидностью становится ясно, сколько остается от частной жизни у тех, кто эту работу выполняет. Однако среди всех картин еще далеко не преодоленной детской нищеты для внимательного взгляда открывается вот что: как освобожденная гордость пролетариев согласуется со свободным поведением детей. Нет большей и более прекрасной неожиданности для человека, знакомящегося с московскими музеями, чем видеть как непринужденно проходят по этим залам дети и рабочие, группами, иногда вокруг экскурсовода, иногда по отдельности. Здесь нет и следа от безнадежной скванности изредка появляющихся в наших музеях пролетариев, которые едва осмеливаются попадаться на глаза другим посетителям. В России пролетариат действительно начал овладевать буржуазной культурой, у нас же пролетариату такое действие покажется чем-то вроде кражи со взломом. Правда, как раз в Москве есть коллекции, в кото-

рых рабочие и дети действительно скоро могут освоиться и чувствовать себя как дома. Там есть Политехнический музей с тысячами образцов, аппаратов, документов и моделей, относящихся к истории добычи полезных ископаемых и перерабатывающей промышленности. Там есть прекрасно организованный музей игрушки, который под руководством его директора Бартрама создал ценную, познавательную коллекцию русской игрушки и который служит как исследователь, так и детям, часами гуляющим в его залах (в середине дня устраивают большое бесплатное кукольное представление, такое же красивое бывает разве что в Люксембургском саду). Там есть Третьяковская галерея, в которой только и начинаешь понимать, что такое жанровая живопись и насколько она подходит именно русскому человеку. Пролетарий может найти здесь сюжеты из истории своего движения: "Арест пропагандиста", "Не ждали", "Приезд гувернантки".<sup>3</sup> То, что эти сцены изображены совершенно в духе буржуазной живописи, насколько не мешает - это только облегчает их понимание публикой. Ведь художественное воспитание (как ясно давал понять Пруст) обеспечивается как раз не созерцанием "творений мастеров". Напротив, ребенок или пролетарий, находящийся в процессе образования, с полным правом считает шедевром не то, что считает таковым коллекционер. Такие картины имеют для него преходящее, но серьезное значение, а более строгий масштаб необходим только в отношении актуальных произведений, касающихся его, его труда и его класса.

Нищенство не так агрессивно, как на юге, где навязчивость оборванца все еще выдает остатки жизненной силы. Здесь нищенство - корпорация умирающих. Углы некоторых кварталов заложены тюками тряпья - койками гигантского лазарета "Москва", расположенного под открытым небом. Длинные умоляющие речи обращены к прохожим. Вот нищий, который при появлении человека, как ему кажется, способного что-нибудь дать ему, принимается тихо, протяжно завывать, такое обращение предназначено для иностранцев, не понимающих по-русски. Другой нищий принимает в точности позу бедняка, ради которого святой Мартин на старых картинах разрезает свой плащ. Он стоит на коленях, вытянув вперед обе руки. Перед рождеством у стены музея революции целыми днями сидели в снегу двое детей, накрывшись каким-то доскутом, и скулили. (Однако перед английским клубом, самым фешенебельным заведением, которому прежде принадлежало это здание, им не разрешили бы и этого). Если кто действительно знает Москву, так это такие дети-нищие. Они точно знают, когда в совершенно определенном магазине в углу за дверью им можно десять минут погреться, знают, где в один из дней недели они в определенный час могут достать хлебных корок и где в сложенных трубах есть свободное место для сна. Нищенство они развили в большое искусство с множеством приемов и вариантов. Одни в оживленных местах контролируют клиентуру продавца пирогов, пристают к покупателям и преследуют их, скупают и просят, пока они не поделятся с ними

своим горячим пирогом. Другие занимают позицию на конечной остановке трамвая, заходят в вагон, поют песню и собирают копейки. Есть и некоторые места - правда, их совсем немного - где даже уличная торговля принимает облик нищенства. Несколько монголов стоят у стены Китай-города. Они стоят всего шагах в пяти друг от друга и торгуют кожаными папками; каждый предлагает точно такой же товар, как сосед. Скорее всего за всем этим стоит сговор, потому что невероятно, чтобы они всерьез составляли друг другу такую безнадежную конкуренцию. Возможно, зима у них на родине не менее сурова, а их занесенные меховые одежды не хуже, чем у москвичей. Тем не менее они - единственные в этом городе, кто вызывает сочувствие из-за климата. Есть даже и священники, собирающие милостыню для своей церкви. Но очень редко можно увидеть дающего. Нищенство потеряло серьезнейшую основу, дурную социальную совесть, открывающую кошелек шире, чем сострадание. В общем же возникает впечатление неизменной убогости нищенствующих (а может это всего лишь следствие их продуманной организации) из-за того, что они оказываются единственной надежной составляющей московской жизни и неизменно занимают свое место, в то время как все кругом смещается.

Каждая мысль, каждый день и каждая жизнь существуют здесь словно на лабораторном столе. И словно металл, из которого всеми способами пытаются получить неизвестное вещество, каждый



должен быть готов к бесконечным экспериментам. Ни один организм, ни одна организация не может избежать этого процесса. Происходит перегруппировка, перемещение и перестановка служащих на предприятиях, учреждений в зданиях, мебели в квартирах. Новые гражданские церемонии крестин и заключения брака демонстрируются в клубах, словно в лабораториях. Административные правила меняются день ото дня, да и трамвайные остановки блуждают, магазины превращаются в рестораны, а несколько недель спустя - в конторы. Это поразительное экспериментальное состояние - оно называется здесь "ремонт" - касается не только Москвы, это русская черта. В этой доминирующей страсти заключается столько же наивного стремления к хорошему, как и безграничного любопытства и отчаянной удачи. Вряд ли что еще сильнее определяет Россию сегодня. Страна день и ночь находится в состоянии мобилизации, впереди всех, разумеется, партия. Пожалуй именно эта безусловная готовность к мобилизации отличает большевика, русского коммуниста от его западных товарищей. Материальная основа его существования настолько ничтожна, что он годами готов в любой момент отправиться в путь. Иначе он бы не справился с этой жизнью. Где еще мыслимо, чтобы заслуженного военного в один прекрасный день назначили руководителем большого государственного театра? Нынешний директор театра революции - бывший генерал. Правда, он был литератором, прежде чем стал победоносным полководцем. Или в какой стране можно услышать истории, которые рассказывал о себе швейцар моей гостиницы? До 1924 года он сидел в Кремле. За-

тем его поразил тяжелый ишиас. Партия поручила его лечение лучшим врачам, его отправили в Крым, он принимал грязевые ванны, пробовал лечиться облучением. Когда все оказалось безуспешным ему сказали: "Вам нужна должность, на которой вы можете щадить свое здоровье, где можно сидеть в тепле и не двигаться". На следующий день он стал портье в гостинице. Когда ему требуется врачебная помощь, он снова отправляется в Кремль. В конечном итоге и здоровье членов партии - прежде всего ценное имущество партии, которая в данном случае, не спрашивая самого человека, определяет, что требуется для сохранения его здоровья. Во всяком случае так изображает дело в отличной повести Борис Пильняк. Крупному партийному аппаратчику делают против его воли операцию, которая заканчивается смертельным исходом. (Здесь называют одно очень известное имя из числа умерших в последние годы).<sup>4</sup> Нет знаний или способностей, которые не были бы учтены коллективной жизнью и поставлены ей на службу. "Спец" - так здесь называют любого специалиста - являет собой подготовительную ступень овеществления и представляет собой единственного гражданина, который независимо от политической сферы действия имеет некоторую ценность. Порой почтение к этой категории граничит с фетишизмом. Так, в красную военную академию был принят на работу генерал, пользующийся дурной славой из-за своих действий во время гражданской войны. Каждого пленного большевика он тут же приказывал повесить. Для европейцев такая позиция, безоговорочно подчиняющая идеологический престиж целесообразности,

оказывается непостижимой. Но этот случай показателен и для другой стороны. Не только военные царского режима пошли, как известно, на службу к большевикам. Интеллигенция тоже со временем возвращается к выполнению работы, которую она саботировала во время гражданской войны. Опозиция, какой ее желали бы видеть на Западе - устранившаяся от дел и страдающая под игом интеллигенция - не существует, или, вернее сказать: больше не существует. Она - пусть с разного рода оговорками - заключила мир с большевиками или была уничтожена. В России нет - как раз вне партии - иной оппозиции, кроме самой лояльной. Ведь эта новая жизнь наиболее тяжела именно для стоящего в стороне наблюдателя. Праздному человеку переносить это существование невозможно, потому что в каждой мельчайшей детали оно становится прекрасным и понятным только благодаря труду. Вписать свои мысли в заданное силовое поле, получив, хотя бы только потенциальный мандат, организованный, гарантированный контакт с товарищами - вот с чем неразрывно связана эта жизнь, так что тот, кто от этого отказывается или не в состоянии этого добиться, деградирует духовно, как если бы он много лет находился в одиночном заключении.

7

Большевизм ликвидировал частную жизнь. Администрация, политическая жизнь, пресса настолько всемогущи, что для интересов, с ними не связанных, просто нет времени. Нет и места. Квартиры, в которых прежде в пяти-восьми комнатах

жила одна семья, вмещают теперь до восьми семей. Через наружную дверь такой квартиры попадаешь в маленький город. А чаще на бивак. Уже в коридоре можно натолкнуться на кровати. В четырех стенах люди только остановились на время, и скромная обстановка по большей части представляет собой остатки мелкобуржуазного имущества, производящего еще более удручающее впечатление, потому что мебелировка такая скудная. Но все вместе следует мелкобуржуазному стилю в обстановке: на стенах должны быть картины, на диване - подушки, на подушках - покрывала, на полках - фарфоровые фигурки, в окнах - цветные стекла. (Такие мелкобуржуазные комнаты - поля боя, по которому успешно прошло наступление товарного капитала; ничто человеческое здесь больше развиваться не может). От всего этого каждому достались какие-то части без выбора. Каждую неделю в бедных комнатах переставляют мебель - это единственная роскошь, которую себе с ними позволяют, и одновременно радикальное средство изгнания из дома "ужота" вместе с меланхолией, которой он оплачивается. Люди выносят существование в этих квартирах, потому что своим образом жизни они отчуждены от него. Они проводят время в конторе, в клубе, на улице. Здесь же расположены только тылы мобильной армии чиновников. Занавески и перегородки, часто лишь до половины высоты комнаты, призваны увеличить число помещений. Ведь каждому гражданину по закону полагается лишь тринадцать квадратных метров жилой площади. Квартиплата зависит от дохода. Государство - являющееся собственником всех домов - берет с безработных один

рубль в месяц за площадь, за которую более состоятельные люди должны платить 60 и больше рублей. Тот, кто претендует на большую площадь и не может обосновать это своими профессиональными потребностями, должен платить плату, которая в несколько раз выше. Каждое отклонение от предписанных норм наталкивается на необозримый бюрократический аппарат и на непомерные расходы. Член профсоюза, располагающий врачебным свидетельством и прошедший предписанные инстанции, может попасть в самый современный санаторий, поехать на курорт в Крым, получить дорогое лучевое лечение, не затратив на это ни единой копейки. Человек, не состоящий в соответствующих организациях, может лишиться всего и умереть в лишениях, если он не в состоянии, как представитель новой буржуазии, купить себе все необходимое за тысячи рублей. Вещи, не обеспеченные коллективной организацией, требуют непропорциональной затраты сил. По этой причине нет "домашнего уюта". Но нет и кафе. Свободная торговля и свободная интеллигенция ликвидированы. Тем самым кафе лишены публики. Для решения всех дел, включая личные, остаются только контора и клуб. Здесь же человек действует по законам нового "быта" - новой среды, для которой существует только функция трудящегося в коллективе. Новые русские называют социальную среду единственным надежным воспитателем.

## 8

Для каждого московского жителя дни насыщены до предела. Заседания, комиссии каждый час

проходят в конторах, клубах, на фабриках; для них часто не хватает места, их проводят в углу шумных редакций, за убранным столом в заводской столовой. Среди этих мероприятий происходит своего рода естественный отбор, они ведут борьбу за существование. Общество определенным образом проектирует их, планирует, их созывают. Но сколько раз это должно произойти, прежде чем одно из многих окажется удачным, жизнеспособным, соответствующим назначению, существующим. Ничто не происходит так, как это было устроено и как этого ожидали - эта банальная характеристика жизненной реальности в каждом отдельном случае так неотвратимо и с такой силой доказывает свою правоту, что делает русский фатализм понятным. Если в коллективе постепенно проложит себе дорогу цивилизаторская расчетливость, то это скорее запутает все дело (в доме, где есть только свечи, жить проще, чем в доме, где есть электрическое освещение, но электростанция то и дело прекращает подачу тока). Чувство ценности времени отсутствует - несмотря на все попытки "рационализации" - даже в самой столице России. "Труд", профсоюзный институт организации труда, проводил под руководством его директора Гастева агитационную кампанию за рациональное использование времени. С давних пор в Москве живет много часовщиков. Их чаще всего можно найти - по средневековому цеховому обычаю - на определенных улицах, Кузнецком мосту и на улице Герцена. Возникает вопрос, кому они, собственно, нужны. "Время - деньги" - для этого поразительного лозунга на плакатах потребовался авторитет Ленина; настолько чуждо русским такое

отношение ко времени. Они растрачивают все. (Можно было бы сказать, что минуты для них - словно опьяняющий напиток, которого им все мало, они хмелеют от времени). Если на улице снимают кино, они забывают, зачем и куда они шли, часами сопровождают съемки и приходят на работу в полном смятении. Поэтому в том, что касается времени, русские дольше всего будут оставаться "азиатами". Однажды мне нужно было, чтобы меня разбудили рано утром: "Пожалуйста, постучите мне завтра в семь". Мои слова вызывают у *швейцара*, как здесь называют прислугу, следующий шекспировский монолог: "Если мы об этом помним, то будим, но если не помним, то не будим. Собственно, обычно мы помним, и тогда будим. Но, правда, иногда мы забываем тоже, если память подводит. Тогда мы не будим. Мы и не обязаны, однако если вовремя спохватимся, то все же будим. И когда вам надо вставать? Вот сейчас запишем. Вот видите, кладу записку сюда, он ее заметит. Конечно, если он ее не заметит, то не разбудит. Но чаще всего мы будим." Основная единица времени - "*сейчас*". Это значит "*тотчас*". В зависимости от обстоятельств это слово можно услышать в ответ десять, двадцать, тридцать раз и часами, днями или неделями ждать обещанного. Как и вообще нелегко услышать в ответ "нет". Выявление отрицательного ответа - дело времени. Потому катастрофические потери времени, нарушение планов постоянно на повестке дня, как "*ремонт*". Они делают каждый час предельно напряженным, каждый день изматывающим, каждую жизнь - мгновением.

Поездка в московском трамвае - прежде всего тактическое упражнение. Здесь новичок, пожалуй, впервые учится приспосабливаться к странному темпу этого города и ритму его деревенского населения. Кроме того, поездка в трамвае дает уменьшенное представление о том, как теснейшим образом переплетаются техническая структура и примитивные формы организации жизни, обо всем этом всемирно-историческом эксперименте в новой России. Кондукторши стоят на своем месте в трамвае в шубах, словно самоедские женщины на своих санях. Упорная толкотня, напирание, ответные толчки при проникновении в чаще всего уже битком набитый вагон происходят молча и совершенно добродушно (я ни разу не слышал при этом ругательства). Настоящее испытание начинается, когда попадаешь внутрь. Через замерзшие стекла совершенно невозможно определить, где находится в этот момент трамвай. Но если это и удастся выяснить, толку в этом не слишком много. Путь к выходу забит человеческими телами. Поскольку входят сзади, а выходить надо спереди, предстоит найти путь через эту массу. Чаще всего продвижение идет толчками, на основных остановках вагон освобождается почти полностью. Так что даже московский транспорт в значительной степени представляет собой массовый феномен. Например, можно наткнуться на целые санные караваны, перекрывающие вереницей улицу, потому что груз, для которого требуется грузовой автомобиль, нагружают на пять-шесть больших саней. В санях здесь первое дело - лошадь, второе - пассажир.

Никаких излишеств. Мешок с кормом для жеребца, одеяло для пассажира - вот и все. На узкой скамье места не больше чем на двух человек, а так как спинки нет (если не считать таковой низкий край), то на неожиданных поворотах приходится как следует следить за равновесием. Все рассчитано на самую быструю ходьбу; длинные поездки при холоде переносятся не слишком хорошо, и кроме того, расстояния в этой огромной деревне неизмеримы. Извозчик держится при езде у самого тротуара. Пассажир не восседает на саниах, он не возвышается над остальными и задевает своим рукавом прохожих. Это тоже несравнимое ощущение для органов осязания. Если европеец при быстрой поездке наслаждается превосходством, господством над толпой, то москвич в маленьких саниах смешивается с окружающими его людьми и вещами. Если же он везет с собой ящичек, ребенка или корзину - во всех этих случаях сани являются самым дешевым транспортным средством - то он поистине втиснут в уличную жизнь. Не взгляд сверху: нежное, быстрое скольжение взгляда по камням, людям и лошадам. Чувствуешь себя, словно ребенок, скачущий на стульчике по квартире.

## 10

Рождество - праздник русского леса. На много недель он обосновывается на улицах с елками, свечами, елочными украшениями. Дело в том, что адвент православных христиан пересекается с рождественскими праздниками тех русских, которые отмечают их по западному, то есть по новому, государственному календарю. Нигде не встретишь

так красиво убранных елок. Кораблики, птицы, рыбы, домики и фрукты заполняют уличную торговлю и магазины, а музей кустарного искусства каждый год в это время проводит настоящую ярмарку, радуя глаз посетителя великолепием затейливых поделок такого рода. Вблизи уличного перекрестка я увидел женщину, торговавшую елочными украшениями. Желтые и красные стеклянные шары сверкали на солнце, напоминая корзину с яблоками, заколдованную добрым волшебником. Елки едут по городу на саниах. Юные деревца с колочными иголками украшают только шелковыми лентами. Вот так, с голубыми, розовыми, зелеными косичками, они и стоят на углах улиц. О том, что рождественские игрушки приходят к нам из дремучего леса, дети знают и без Деда Мороза. Похоже, дерево оживает только в русских руках. Зеленея, оно и алеет, и золотится, и голубеет как небесная лазурь, и неожиданно темнеет. "Красный", "прекрасный" и "красивый" - в русском языке слова одного корня. Самое чудесное превращение происходит с русским лесом в русской печи, где ярко и жарко горят березовые и осиновые поленья. Никакого сравнения с нашими западными каминами. Жаром напоено и дерево, которое строгают, режут, разрисовывают русский крестьянин. А когда на дерево ложится лак, огонь во всем своем многоцветье вдруг превращается в лед. Балалайка - желто-красная, детская гармошка - черная и зеленая, а на тридцати шести ящиках, каждое из которых, уменьшаясь, входит в другое, - оттенки всех мыслимых цветов. Довольно увесистые маленькие шкатулки внутри ярко-красные, а на черной блестящей крышке какая-нибудь картинка. При царе

этот промысел угасал. Сегодня наряду с новыми сюжетами видишь окаймленные позолотой сцены и сценки из старинного деревенского быта. Уносится в глухую темень тройка борзых лошадей, девушка в ярко-голубом сарафане ждет ночью милого на опушке леса, где зеленым огнем полыхает калиновый куст. Нет темнее самой страшной ночи, чем эта почти осязаемая лаковая ночь, надежно укрывающая в своем лоне все, что рождается в ней. Я видел шкатулку с изображением женщины, сидя торгующей папиросами. Рядом с ней ребенок, он явно непрочь отведать ее товара. И здесь тоже не видно ни зги - кроме валуна справа и голого дерева слева от людей. "Моссельпром" написано на переднике женщины. Чем не советская "Мадонна с папиросами"?

## 11

Зелень - самая большая роскошь, которую может позволить себе зима в Москве. Но даже сверкающей она изумрудом в витрине какого-нибудь магазинчика на Петровке, ей не сравниться с гирляндами бумажных гвоздик, роз и лилий, украшающих улицы. Только у них нет постоянного места на рынках. Сегодня их увидишь там среди снеди, завтра - меж тканей, а на третий день ими увешаны посудные лавки. В излучаемом ими свете меркнут лобные краски. Эти цветы ярче свежей говядины, пестрой шерсти, блестящих подносов. На Новый год и букеты выглядят по-новому. Проходя по Страстной площади, я заметил длинные ивовые прутья с альми, белыми, голубыми, зелеными лепестками. У каждой веточки был свой цвет. А

что уж говорить о поистине героических рождественских розах! Не налюбоваться и на гигантские шток-розы из абажуров, которые какой-то бородач-продавец несет перед собой, бодро шагая по улице. Цветами наполнены большие прозрачные шкатулки, а из цветов взирает на прохожих голова какого-нибудь святого. Не забыть и шерстяные крестьянские платки с синью узоров, точь-в-точь как те, что рисует на окнах домов мороз, заставивший, кстати, придумать и сами платки. Ну и наконец цветочные клумбы, полыхающие на тротуарах. Похоже, только в Москве еще живет и здравствует наш сказочный "кондитер". Только здесь тебе предложат нечто сотканное из сахара, эдакие сладкие сосульки, которыми язык вознаграждает себя за причиненные ему морозом страдания. Всего теснее же узы между снегом и цветами в сахарной глазури. Вот где, кажется, наконец марципановая флора превращает в явь извечную мечту зимней Москвы расцветать и расцвести из белизны.

## 12

При капитализме власть и деньги стали сопоставимыми величинами. Любое количество денег конвертируется в определенное количество власти, так как не стоит больших усилий вычислить продажную стоимость любой власти. Таково общее правило. О коррупции может идти речь только в тех случаях, когда означенное превращение совершается кратчайшим путем. Надежно взаимодействуя, печать, государственные учреждения и тресты образуют распределительную систему, в

пределах которой этот процесс протекает вполне легально. Советское государство разрушило сообщающиеся сосуды, один из которых можно назвать "деньгами", другой - "властью". Власть партия оставляет за собой, деньги же доверяет нэпману. Будучи на партийной работе, даже высшей, совершенно невозможно откладывать какие-либо деньги "на будущее", пусть даже только "для детей". Партия гарантирует своим членам самый скудный прожиточный минимум - она делает это непосредственно, без какого-либо обязательства. В то же время она контролирует прирост их заработка, установив верхний предел в 250 рублей ежемесячно. Больше можно получать только за счет гонораров, полученных помимо основной работы. Такова дисциплина господствующего класса. Однако для понимания его власти недостаточно знать, что он осуществляет государственное управление. Россия сегодня - не только классовое, но и кастовое государство. Кастовое государство - это значит, что социальная значимость гражданина определяется не представительной внешней стороной его существования - скажем, одеждой или жилищем - а лишь исключительно его отношением к партии. Это имеет решающее значение и для всех, кто с ней непосредственно не связан. И для них возможность работы открывается тогда, когда они не становятся в демонстративную оппозицию к режиму. И среди них существуют тончайшие различия. Однако насколько преувеличены - или насколько устарели - с одной стороны, западные представления о государственном подавлении инакомыслия в России, настолько мало известно, с другой стороны, за границей о том ужасном остракизме, ко-

тому подвергается в российском обществе *нэпман*. Иначе нельзя было бы объяснить ту молчаливость и недоверчивость, которая ощущается не только по отношению к иностранцам. Если спросить малознакомого человека о самой незначительной пьесе, о не представляющем ничего особенного фильме, в ответ следует обычно стандартная фраза: "У нас говорят..." или: "У нас господствует мнение...". Прежде чем произнести суждение перед посторонними, его десять раз обдумают. Потому что в любой момент партия может мимоходом, неожиданно выразить свою позицию, и никто не хотел бы оказаться дезавуированным. Поскольку лояльные убеждения для большинства если и не единственное благо, но все же единственная гарантия прочих благ, каждый обращается со своим именем и своим голосом так осторожно, что граждане стран с демократической конституцией его не понимают. Разговаривают два хороших приятеля. В ходе разговора один говорит: "Михайлович был вчера у меня и хотел получить место в моей конторе. Он сказал, что знает тебя". "Он работающий товарищ, точный и прилежный". И они говорят о чем-то другом. Однако перед тем как расстаться, первый говорит: "Не мог бы ты оказать мне такую любезность и дать о Михайловиче письменную справку?" Классовое господство подхватило символы, которые служили для характеристики его классового противника. Пожалуй, самый популярный среди них - джаз. То, что в России тоже любят джаз, неудивительно. Но танцевать под эту музыку запрещено. Словно пеструю, ядовитую рептилию его держат, так сказать, за стеклом, и он появляется на сцене разве что как

любопытный курьез. Но все же как символ “буржуя”. Он принадлежит к числу тех примитивных атрибутов, с помощью которых в России в пропагандистских целях создается гротескный буржуазный типаж. По правде, типаж этот чаще всего лишь вызывает смех, за его пределами остается дисциплина и сильные стороны противника. В этом искаженном взгляде на буржуазию сказывается и националистический момент. Россией владели цари. (Более того, проходящий среди несметных сокровищ, собранных в кремлевских музеях, испытывает искушение сказать: вся Россия была их владением). И вдруг народ стал их безмерно богатым наследником. Речь идет теперь о великом учете его человеческих и природных богатств. И к этой работе он приступает с сознанием, что уже справился с невероятно сложной задачей, отстояв во враждебном столкновении с половиной остального мира новый государственный строй. Восхищение этим национальным достижением объединяет всех русских. Именно это преобразование власти делает здешнюю жизнь настолько насыщенной. Она настолько замкнута на себе и полна событий, бедна и в то же время полна перспектив, как жизнь золотоискателей в Клондайке. Только здесь с утра до вечера ищут власть. Вся комбинаторика основных форм жизни невероятно бедна в сравнении с бесчисленными вариациями ситуаций, в которые попадает в течение месяца отдельный человек. Конечно, в результате может возникнуть своего рода опьянение, так что жизнь без заседаний и комиссий, дебатов, резолюций и голосований (а все это войны или, по крайней мере, маневры стремления к власти) покажется просто невоз-

можной. Что поделаешь - следующие поколения в России будут ориентированы на этот образ жизни. Однако его здоровье зависит от одной существенной предпосылки: не должно возникнуть (как это случилось даже с церковью) черной биржи власти. Если и в Россию проникнет европейское соединение власти и денег, то коммунизм в России обречен, страна же и, возможно, даже партия - нет. Здесь еще нет европейских понятий и потребностей потребления. Причины тому прежде всего экономические. Однако, возможно, что к этому добавляется и мудрый замысел партии: провести выравнивание уровня потребления с Западной Европой, это испытание огнем для большевистской бюрократии, из которого она выйдет закаленной и полностью уверенной в победе.

В клубе красноармейцев в Кремле на стене висит карта Европы. Рядом рукоятка. Если ее покрутить, происходит следующее: одна за другой во всех местах, где в течение своей жизни побывал Ленин, загораются маленькие электрические лампы. В Симбирске, где он родился, в Казани, Петербурге, Женеве, Париже, Кракове, Цюрихе, Москве, вплоть до Горок, места, где он умер. Другие города на карте не отмечены. Контурные на этой рельефной деревянной карте спрямленные, угловатые, схематичные. Жизнь Ленина на ней похожа на колонизаторский поход по Европе. Россия начинает обретать свои очертания для человека из народа. На улице, в снегу сложены штабелями карты РСФСР, предлагаемые уличными торгов-



цами. Мейерхольд использует карту в "Дасьш Европу!" - на ней Запад представлен как сложная система русских полуостровов. Географическая карта близка к тому, чтобы стать центром новой русской культовой иконографии, подобно портрету Ленина. Совершенно определенно, что сильное национальное чувство, которое большевизм подарил всем русским в равной степени, придало карте Европы новую актуальность. Люди стремятся обмерять, сравнивать и, возможно, предаваться тому восхищению размерами, в которое впадаешь от одного только взгляда на российскую территорию; можно только настоятельно порекомендовать гражданам разных стран посмотреть на свою страну на карте соседних государств, Германию на карте Польши, Франции, даже Дании; всем же европейцам - взглянуть на свою крошечную страну на карте России - на эту растянутую, нервную территорию далеко на западе.

#### 14

Как выглядит литератор в стране, где его заказчиком является пролетариат? Теоретики большевизма подчеркивают, насколько положение пролетариата в России после победоносной революции отличается от положения буржуазии в 1789 году. Тогда победивший класс, прежде чем власть оказалась в его руках, обеспечил себе господство над духовным аппаратом в ходе длившейся десятилетиями борьбы. Интеллектуальные структуры, образование были давно пронизаны идеями третьего сословия, и духовная борьба за эмансипацию предшествовала политической. В сегодняшней России

ситуация совершенно иная. Для миллионов и миллионов неграмотных только предстоит заложить основы общего образования. Это общенациональная задача. Дореволюционное же образование в России совсем не отвечало специфике страны, было европейским. Необходимо найти равновесие между европейским характером более продвинутого образования и национальным - начального. Это одна сторона проблем образования. С другой стороны, победа революции ускорила европеизацию во многих областях. Есть же литераторы вроде Пильняка, которые видят в большевизме завершение дела Петра Великого. Что касается технической области, то там этот курс, несмотря на все кульбиты своих первых лет, рано или поздно скорее всего обеспечит успех. Иначе дело обстоит в области духовной и научной. Теперь в России можно видеть, как европейские ценности популяризируются как раз в той искаженной, безрадостной форме, которой они в конечном итоге обязаны империализму. Второй академический театр - учреждение, поддерживаемое государством - играет "Орестею" так, что пыльный эллинский дух предстает столь же лживо-напыщенным, как и на сцене какого-нибудь немецкого придворного театра. И поскольку эта мраморная поза не только сама по себе отдает мертвечиной, но и к тому же представляет собой копию придворного театра в революционной Москве, она производит еще более тягостное впечатление, чем в Штутгарте или Ангальте. А Российская академия наук избрала своим членом такого человека как Вальцель - посредственного представителя новейшей эстетской профессуры. Возможно, единственные культурные

отношения с Западом, к которым Россия проявляет живое участие и которые поэтому могут быть плодотворны, это отношения с Америкой. В противоположность этому культурное “сближение” как таковое (без фундамента совершенно конкретной экономической, политической общности) в интересах пацифистской разновидности империализма, идет на пользу лишь кипучим болтунам и является для России реставративным явлением. Страна отделена от Запада не столько границами и цензурой, сколько интенсивностью бытия, не имеющего аналога в Европе. Точнее говоря: контакты с заграницей идут через партию и касаются в основном политических вопросов. Старая буржуазия уничтожена, новая ни материально, ни духовно не в состоянии наладить отношения с заграницей. В России, несомненно, знают о загранице гораздо меньше, чем за границей (пожалуй, за исключением романских стран) знают о России. Если крупная российская величина называет разом Пруста и Броннена как авторов, заимствующих свои мотивы из области сексуального, то становится ясно, в какой упрощенной перспективе видят здесь то, что происходит в Европе. Если же один из ведущих российских авторов называет Шекспира в числе великих писателей, творивших до изобретения книгопечатания, то такой недостаток образования может быть понятен только исходя из совершенно иной ситуации русской литературы. Тезисы и догмы, которые в Европе - правда, не ранее последних двух столетий - считаются в литературной среде чуждыми культуре и не подлежащими обсуждению, являются в России в критической и писательской деятельности решающими

ми. Самым главным считаются тенденция и содержание. Формальные проблемы играли еще в период гражданской войны порой немаловажную роль. Сейчас о них не вспоминают. А сегодня официально признанной является концепция, что революционная или контрреволюционная позиция произведения определяется содержанием, а не формой. Такими концепциями литератор так же безнадежно лишается основы существования, как в материальной области это сделала экономика. В этом Россия опережает Запад - однако не на так много, как думают. Потому что рано или поздно вместе со средним сословием, исчезающим в жерновах капитала и труда, исчезнет и “свободный” писатель. В России этот процесс завершен: интеллигент здесь прежде всего функционер, работающий в цензурном, юридическом или финансовом управлении, где ему не дают пропасть, он причастен труду, а в России это значит - власти. Он представитель господствующего класса. Наиболее продвинутой литературной организацией является РАПП, Российская ассоциация пролетарских писателей. Она поддерживает идею диктатуры и в области духовного творчества. Тем самым она отвечает российской реальности: перевод духовных средств производства в разряд обобществленных лишь иллюзорно может быть отделен от аналогичных процессов в материальной области. Первоначально пролетарий может получить доступ к тем и другим средствам только под защитой диктатуры.

То и дело натыкаешься на трамваи, расписанные изображениями предприятий, митингов, красных полков, коммунистических агитаторов. Это подарки, сделанные коллективом какого-нибудь предприятия московскому совету. На трамваях движутся единственные политические плакаты, которые можно увидит сейчас в Москве. Но они и самые интересные. Потому что такую беспомощную рекламу как здесь, не найдешь нигде. Убогий уровень рекламных изображений - единственное сходство между Парижем и Москвой. Бесчисленные ограды церквей и монастырей представляют наилучшие площади для плакатов. Однако конструктивисты, супрематисты, абстракционисты, поставившие в период военного коммунизма свое искусство на службу революции, давно отстранены от дел. Сегодня от художников требуют лишь банальной ясности. Большинство этих плакатов отталкивает западного человека. В то же время московские магазины действительно привлекательны; в них есть что-то от трактиров. Вывески выступают, раположенные перпендикулярно к стене дома, как разве что эмблемы старинных гостиниц, как значки парикмахера или цилиндр как эмблема шляпной мастерской. Встречаются иногда и симпатичные, неиспорченные мотивы: багмаки, выпадающие из корзины, одну из сандалий уносит в зубах собака. Перед входом в турецкое заведение соответствующее изображение: господа в фесках сидят за столиками. Для неискушенного человека реклама все еще связана с рассказом, с примером или анекдотом. Западная реклама, на-

против, убеждает в первую очередь тем, что демонстрирует, на какие затраты способна пойти фирма. Здесь же почти каждая надпись указывает на товар. Ошеломляющие лозунги чужды здешней торговле. В городе, столь изобретательном в создании всякого рода сокращений, нет самого простого: названия фирмы. Часто вечернее небо Москвы вспыхивает пугающей синевой: это вы, не заметив, взглянули через огромные синие очки, нависающие над оптическим магазином, словно указатель. Из подворотен, у обрамлений порталов на прохожих черными, синими, желтыми и красными буквами, в виде стрелки, в виде выглаженного белья, стоптанной ступенькой или солидным крыльцом обрушивается молчаливо напряженная, полная борьбы жизнь. Нужно проехать по улицам на трамвае, чтобы увидеть, как эта борьбе продолжается через все этажи, чтобы в конце концов достичь кульминации на крышах. До этого уровня доходят лишь самые сильные, самые молодые лозунги и символы. Только с самолета можно увидеть индустриальную элиту города, кино- и автопромышленность. Однако чаще всего крыши Москвы - безжизненная пустыня, на них нет ни бегущих световых надписей Берлина, ни леса каминных труб Парижа, ни солнечного уединения южных больших городов.

Кто впервые войдет в русскую классную комнату, в ошеломлении остановится. Ее стены покрыты картинками, рисунками и картонными моделями. Это стены храма, которые дети изо дня в день

украшают своими произведениями как подношениями коллективному духу. Красный цвет преобладает; повсюду советские эмблемы и изображения Ленина. Похожее можно видеть во многих клубах. Настенные газеты представляют собой схемы тех же коллективных форм выражения, только для взрослых. Они были рождены нуждой времен гражданской войны, когда во многих местах не было ни газетной бумаги, ни типографской краски. Сегодня они обязательная часть общественной жизни предприятий. В каждом ленинском уголке есть стенгазета, вид которой различен в зависимости от предприятия и авторов. Постоянен лишь наивный радостный настрой: цветные картинки, а между ними - прозаический или стихотворный текст. Стенгазета - это хроника коллектива. Она приводит статистические данные, но в ней есть и шутивная критика отдельных товарищей, тут рационализаторские предложения и призывы к акциям солидарности. Помимо этого лозунги, предостережения и учебные плакаты покрывают стены ленинского уголка. Даже на рабочем месте каждый словно окружен пестрыми плакатами, заклинающими аварии. На одном из них изображено, как рука рабочего попадает между спицами приводного колеса, на другом - как пьяный рабочий вызывает короткое замыкание и взрыв, на третьем - как колено рабочего попадает между движущимися частями машины. В библиотеке красноармейцев висит доска, на которой короткий текст со множеством замечательных рисунков объясняет, как много способов портить книги существует на свете. В сотнях тысяч экземпляров по всей России распространен плакат, посвященный

введению метрической системы мер, принятой в Европе. Метр, литр, килограмм должны быть выставлены на обозрение в каждой столовой. В читальне крестьянского клуба на Трубной площади стены также покрыты наглядными материалами. Сельская хроника, развитие сельского хозяйства, производственная техника, культурные учреждения отражены в графиках, рядом инструменты, части машин, реторты с химическими веществами по всем стенам. Я с любопытством подошел к одной из консолей, с которой на меня, ухмыляясь, смотрели два негригянских лица. Однако при ближайшем рассмотрении они оказались противозамами. Раньше в здании клуба находился один из лучших ресторанов Москвы. Прежние отдельные кабинеты стали спальнями для крестьян и крестьянок, получивших "командировку" в город. Здесь они посещают музеи и казармы, курсы и образовательные вечера. Иногда бывает дидактическая театральная постановка в форме судебного процесса. Тогда около трехсот человек, сидящих и стоящих, заполняют задрапированный красным зал до последнего уголка. В нише - бюст Ленина. Процесс проходит на сцене, по краям которой нарисованы представители крестьянства и промышленных рабочих, символизирующих "смычку", единство города и деревни. Только что закончили заслушивать свидетельские показания, слово берет эксперт. У него вместе с ассистентом маленький столик, напротив - столик адвоката, оба торцом к публике. В глубине, обращенный к публике, - стол судьи. Перед ним сидит, одетая в черное, обвиняемая крестьянка и держит в руках толстый сук. Ее обвиняют в знахарстве, приведшем к смерти. Из-

за ее ошибочных действий при родах погибла женщина. Аргументация выступающих обрамляет это дело монотонными, простыми ходами мысли. Эксперт дает заключение: смерть роженицы наступила в результате вмешательства знахарки. Адвокат же защищает обвиняемую: отсутствует злой умысел, в деревне плохо обстоит дело с медицинской помощью и санитарным просвещением. Заключительное слово обвиняемой: *ничего*, такое случалось и раньше. Прокурор требует смертной казни. Затем председатель обращается к присутствующим: есть вопросы? Но на эстраде появляется только один комсомолец и требует беспощадного наказания. Суд удаляется для совещания. После короткого перерыва следует приговор, который выслушивают стоя: два года тюрьмы с учетом смягчающих обстоятельств. Одинокое заключение не предусмотрено. В заключение председатель в свою очередь указывает на необходимость создания в сельской местности гигиенических и образовательных центров. Такие демонстрации тщательно готовятся; об импровизации в этом случае не может быть и речи. Не может быть более действенного средства для того, чтобы воспитывать массы в вопросах морали в духе партии. Предметом таких разбирательств становятся то пьянство, то растрата, то проституция, то хулиганство. Строгие формы такой воспитательной работы полностью соответствуют советской жизни, являясь отражением бытия, требующего сто раз на дно определить свою позицию по тому или иному вопросу.

У московских улиц есть одна своеобразная особенность: в них прячется русская деревня. Если войти в одну из больших подворотен - часто в них есть железные кованые ворота, но я ни разу не видел их закрытыми - то оказываешься на окраине большого поселка. Широко и привольно распахивается усадьба или деревня, здесь нет мостовой, дети катаются на санках, сарайчики для дров и инвентаря заполняют углы, деревья растут без всякого порядка, деревянные крылечки придают дворовой части домов, которые с улицы выглядят погородскому, вид русского деревенского дома. В этих дворах часто расположены церкви, совсем как на просторной деревенской площади. Так улица получает еще одно - сельское - измерение. Нет такого западного города, который на таких огромных площадях производил бы такое деревенски-аморфное впечатление, к тому же словно расквашенное плохой погодой, тающим снегом или дождем. Почти ни на одной из этих широких площадей нет памятника. (В то же время в Европе нет почти ни одной площади, потайная структура которой не была бы профанирована и разрушена в XIX веке памятником). Как и любой другой город, Москва создает внутри себя с помощью имен весь мир в миниатюре. Тут есть казино под названием "Альказар", гостиница "Ливерпуль", пансион "Тироль". До мест занятия зимним спортом нужно добираться с полчаса. Хотя конькобежцев, лыжников можно встретить в городе повсюду, ледяная дорожка для саней расположена ближе к его центральной части. Здесь ездят на санях самой раз-

личной конструкции: от простой доски, к которой спереди прикреплены коньки, а задняя часть шурша скользит по снегу, до самых комфортабельных бобслейных саней. Нигде Москва не выглядит как сам город, разве что как городская территория. Грязь, дощатые хибарки, длинные обозы, груженные сырьем, скотину, которую гонят на бойню, плохонькие трактиры можно встретить в самых оживленных частях города. Город еще полон деревянными домиками, в том самом славянском стиле, какие можно встретить повсюду в окрестностях Берлина. То, что выглядит безрадостно как бранденбургская каменная архитектура, привлекает здесь яркими красками на теплом дереве. В предместьях вдоль широких аллей деревенские дома перемежаются с виллами в стиле модерн или строгим фасадом восьмизэтажного дома. Снег лежит толстым слоем, и если становится тихо, то можно подумать, будто находишься в глубине России, в погруженной в зимний сон деревне. Привязанность к Москве ощущаешь не только из-за снега, поблескивающего звездочками в ночи и играющего узорами снежинок днем. Виновато в этом и небо. Потому что линия горизонта далеких полей то и дело прорывается в город между горбатыми крышами. Да к тому же недостаток жилья в Москве создает удивительный эффект. Когда начинает темнеть, то видишь, гуляя по улицам, что почти каждое окно в больших и маленьких домах ярко освещено. Если бы их сияние не было таким неравномерным, можно было решить, что это иллюминация.

Церкви почти умолкли. Город почти свободен от колокольного звона, распространяющего по воскресеньям над нашими городами такую глубокую печаль. Но в Москве нет еще, пожалуй, ни одного места, с которого не была бы видна по крайней мере одна церковь. Точнее говоря: которое не было бы под надзором по крайней мере одной церкви. Подданные царей были окружены в этом городе по крайней мере четырьмя сотнями церквей и часовен, то есть двумя тысячами куполов, скрывающихся в уголках, перекрывающих друг друга, выглядывающих из-за стен. Он был среди архитектурной *охраны*. Все эти церкви сохраняли свое инкогнито. Нигде нет вонзающихся в небо высоких колоколен. Лишь со временем привыкаешь воспринимать длинные стены и нагромождение низких куполов как церкви монастыря. И становится ясно, почему Москва во многих местах кажется закрытой, словно крепость - монастыри и сегодня хранят следы древнего предназначения, быть укреплениями. Здесь Византия с ее тысячей куполов не предстает чудом, каким она грезится европейцу. Большинство церквей возведены по невыразительному и слащавому шаблону: их синие, зеленые и золотые купола - это засахаренный Восток. Когдаходишь внутрь, то сначала попадаешь в просторную прихожую с несколькими изображениями святых. Помещение мрачное, в его полумраке могут созреть заговоры. В таких местах можно совещаться о самых сомнительных вещах, при случае даже и о погромах. Дальше следует единый зал для богослужения. В

глубине - пара лестниц, ведущих на узкое возвышение, по которому движется вдоль изображений святых, иконостаса. За алтарем следует, на небольшом расстоянии, еще алтарь, слабый красный огонек отмечает каждый из них. По бокам располагаются большие иконы. Все части стены, не покрытые изображениями, украшены сверкающим листовым золотом. С аляповато разрисованного потолка свисает хрустальная люстра. Однако всегда только свечи освещают помещение, получается гостиная с освященными стенами, перед которыми происходит церемония. Входящие приветствуют большие иконы крестным знамением, затем опускаются на колени и кланяются, так чтобы лоб касался земли, и, снова крестясь, молящийся или кающийся обращается к соседу. Перед маленькими застекленными иконами, которые вместе или поодиночке лежат на пюпитрах, на колени не встают. Над ними наклоняются и целуют стекло. На таких пюпитрах рядом с ценнейшими древними иконами бывают серии совершенно невозможных олеографий. Многие изображения святых располагаются снаружи, на фасаде и поглядывают сверху, с карниза под жестяным козырьком, словно спрятавшиеся от непогоды птицы. Их склоненные головы с выпуклыми лбами полны скорби. Византия, похоже, не знала особой формы для церковных окон. Завораживающее впечатление, к которому никак не можешь привыкнуть: мирские, ничем не примечательные окна выходят из главного помещения церкви, с колоколен на улицу, словно это жилые дома. Позади живет православный священник, словно бонза в своей пагоде. Нижняя часть храма Василия Блаженного могла бы

быть основанием роскошного боярского дома. Если же вступать на Красную площадь с запада, купола собора постепенно поднимаются на небо, словно скопление огненных светил. Это здание все время словно отодвинуто вглубь, и застать его врасплох можно разве что с самолета, от которого его строители не подумали обезопаситься. Внутренние помещения собора не только очищены, но и выпотрошены, словно это охотничья добыча. (Иначе, видимо, и не могло быть, ведь еще в 1920 году здесь еще молились с фанатическим иступлением). С исчезновением всего инвентаря пестрый растительный орнамент, покрывающий стены всех переходов и залов, оказался безнадежно обнаженным; несомненно, более ранняя роспись, которая кое-где во внутренних покоях будила в памяти цветные спирали куполов, искажает орнамент, превращая его в безрадостные завитушки рококо. Сводчатые переходы узки, они внезапно расширяются, обнаруживая алтарные ниши и часовни, в которые проникает через расположенные сверху окошки так мало света, что отдельные предметы церковной утвари, все же оставшиеся в храме, с трудом можно разобрать. Многие церкви стоят так, неухоженные и опустевшие. Но огни, которыми еще немногие алтари освещают уличный снег, сохранились в торговых городках, среди деревянных палаток. В их заснеженных рядах тишина. Слышен только тихий говорок торгующих одеждой евреев, расположенных рядом с развалом торговли бумажными изделиями, которую не сразу разглядишь, восседающую за серебряными цепями, с лицом, скрытым канителью и ватными Дедами Морозами, словно у восточной женщины - чадрой.

Даже самый напряженный московский день обладает двумя координатами, которые определяют восприятие каждого его момента как ожидания и исполнения. Это вертикаль трапез и вечерняя горизонталь театральных представлений. И то, и другое никогда не бывает сильно удалено. Москва полна соответствующих заведений и театров. Торговцы сладостями бродят по городу. Многие большие продовольственные магазины закрываются лишь к одиннадцати часам вечера, а на глазах к этому времени открываются чайные и пивные. “Чайная”, “Пивная” - чаще всего и то, и другое - написано на вывесках с фоном, постепенно и угрюмо переходящим от глухой зелени вверх к грязной желтизне вниз. К пиву дают своеобразную закуску: маленькие кусочки сухого белого и черного хлеба, покрытые соленой коркой, и сухой горох в соленой воде. В определенных пивных можно не только получить такое угощение, но и развлечься примитивной “инсценировкой”. Так называют эпическое или лирическое литературное произведение, переработанное для театра. Часто это кое-как разделенные на хоровые партии народные песни. В сопровождающих их народных оркестрах наряду с гармошками и скрипками можно услышать и такой инструмент, как счеты (они есть во всех магазинах и конторах; простейшие расчеты без них немислимы). Теплая опьяняющая волна, накрывающая посетителя при входе в эти заведения, возникающая от горячего чая, от острой закуски - самое сокровенное наслаждение московской зимы. Поэтому тот, кто не был в Москве

зимой, не знает ее вообще. Ведь любую местность надо познавать в то время года, когда проявляются ее климатические крайности. К ним приспособлена местная жизнь, и лишь по этому укладу ее можно понять. В Москве жизнь зимой на одно измерение богаче. Пространство меняется в буквальном смысле в зависимости от того, теплое оно или холодное. Жизнь на улице идет как в замерзшем зеркальном кабинете, всякая остановка и раздумье даются с невероятным трудом. Требуется полдня готовиться к тому, чтобы бросить надписанное письмо в почтовый ящик, и несмотря на суровый холод необходимо волевое усилие, чтобы зайти в магазин за покупкой. Но если удалось попасть в кафе или закусную, то не важно, что на столе - водка, которую здесь настаивают на травах, пирог или чашка чая: тепло превращает само текущее время в опьяняющий напиток. Утомленный поглощает его как мед.

В день смерти Ленина многие появляются с траурными повязками. По всему городу по крайней мере на три дня приспускают флаги. Однако многие флажки с черной повязкой остаются висеть неделю или две. Российский траур по мертвому вождо безусловно не сравнить с поведением других народов в такие дни. Поколение, прошедшее гражданскую войну, стареет, если не от времени, то от испытанного напряжения. Похоже, что стабилизация внесла и в их жизнь спокойствие, порой даже апатию, какие появляются обычно лишь в достаточно преклонном возрасте. Команда



“стоп”, которую партия вдруг дала военному коммунизму, введя НЭП, была серьезнейшим ударом, сбившим с ног многих бойцов партийного движения. Тысячи сдали тогда партбилеты. Известны случаи такого разложения, когда за несколько недель твердые испытанные партийные кадры превращались в растратчиков. Траур по Ленину для большевиков одновременно и траур по героическому коммунизму. Те несколько дней, которые отделяют нас от него для русского сознания - долгий срок. Деятельность Ленина настолько ускорила ход событий в его эру, что его личность быстро стала историей, его образ стал видиться отдаленным. Однако в историческом восприятии - в этом его отличие от пространственного - удаление означает не уменьшение, а увеличение. Сейчас действуют другие приказы, чем во времена Ленина, хотя лозунги остались те же. Каждому коммунисту разъясняют, что революционная работа настоящего времени - не борьба, не гражданская война, а строительство каналов, электрификация и индустриализация. Революционная сущность настоящей техники проявляется все более очевидно. Как и все, происходит это (с полным основанием) именем Ленина. Это имя становится все более значительным. Показательно, что в трезвом и скупом на прогнозы отчете английской профсоюзной делегации сочли необходимым упомянуть, что “когда память Ленина обретет свое место в истории, этот великий русский революционный реформатор может быть даже объявлен святым”. Уже сегодня его культ простирается безгранично далеко. Есть магазин, торгующий его изображениями как особым товаром во всех размерах, позах и

материалах. Его бюст стоит в ленинских уголках, его бронзовые статуи или рельефы есть в крупных клубах, портреты в натуральную величину - в конторах, небольшие фотографии - на кухнях, в прачечных, в кладовых. Его изображение есть в вестибюле *Оружейной палаты* в Кремле, подобно тому как на прежде безбожном месте обращенные язычники устанавливают крест. Постепенно вырабатываются канонические черты этого изображения. Широко известное изображение Ленина-оратора - наиболее частое. Но все же еще более эмоциональным и близким оказывается, пожалуй, другое: Ленин за столом, склонившись над “Правдой”. Такое пристальное внимание к эфемерному газетному листу проявляет диалектический заряд его сущности: взгляд безусловно обращен в будущее, но сердце его неустанно заботится о том, что происходит в настоящий момент.

## НОВАЯ ЛИТЕРАТУРА В РОССИИ

Наука об истории литературы породила привычку объяснять новые литературные эпохи, направления из литературной ситуации, непосредственно им предшествующей. Оставим в стороне вопрос, насколько подобный метод надежен и целесообразен с научной точки зрения. Очевидно, однако, одно: попытка вывести литературу, которая формируется сейчас в России, из творчества поколений Достоевского, Тургенева, Толстого, была бы по крайней мере слишком окольным путем. Самая подходящая исходная точка для характеристики в данном случае - новая культурная ситуация, возникшая вместе с революцией. Старая буржуазия, дворянство потеряли свои позиции в общественной жизни России. Классические произведения, в которых нашло отражение духовное состояние этих общественных слоев, оказались полностью отрезанными от сегодняшнего дня, стали историческими памятниками. Общественное внимание обращено к авторам не старше 30 лет, к тем, кто либо боролся за победу революции, либо по крайней мере с самого начала признали новую реальность. Не следует, конечно, ожидать, будто эти авторы уже тем самым способны достигнуть в том, что они стремятся выразить, высот великих творений, переживающих свое время. Теоретики большевизма сами подчеркивают, сколь мало положение пролетариата в России после его победоносной революции в 1918 году сравнимо с положением буржуазии во Франции 1789 года. Тогда побе-

доносный класс в ходе длившихся десятилетиями дискуссий обеспечил себе, до того как пришел к власти, господство над духовным аппаратом общества. Интеллектуальные структуры, образование были давно уже пропитаны идеями третьего сословия, а борьба за духовное освобождение была закончена раньше политической. В сегодняшней России положение совершенно иное. Для миллионов и миллионов неграмотных еще только предстоит заложить основы общего образования. В знаменитом приказе Ленина по третьему фронту - под первым фронтом в России понимают политический, под вторым экономический, под третьим культурный - говорится, что неграмотность должна быть ликвидирована к 1928 году. Короче говоря, русские авторы сегодня уже должны считаться с новой и гораздо более примитивной публикой, чем та, с которой имели дело предыдущие поколения. Их главная задача - дойти до масс. Тонкости психологии, стилистики, композиции оставят такую публику совершенно безучастной. Что ей нужно, так это не средства выражения, а информация, не вариации, а повторение, не виртуозные сочинения, а захватывающие сюжеты. Конечно, не все литературные фракции и кружки усвоили эти радикальные положения. Но они вполне соответствуют позициям, которые выражает РАПП - Российская ассоциация пролетарских писателей, крупнейшая в определенном смысле официальная литературная организация. Далее РАПП вполне последовательно заявляет, что справиться с этой задачей может только истинно пролетарский писатель, лишь тот, кто поддерживает идею пролетарской диктатуры. В резкой форме это выразил Де-

мян Бедный: пусть у нас будет лишь три сопляка, но зато они наши.

Это экстремисты. Они не выражают точку зрения партии. Но решающие инстанции литературной жизни, государственная цензура, общественное мнение не слишком далеки от них. Если учесть к тому же, что свободный писатель в России едва ли может обеспечить себя, основная масса литераторов в той или иной форме связана с государственным аппаратом (через чиновничьи посты или иначе) и контролируется им, то мы получим координаты существующей ситуации.

В этой координатной сетке мы прочертим кривую развития литературы за последние пять лет и отметим на ней, в соответствии с практической, информационной направленностью этих кратких заметок, в качестве ориентиров основные произведения современной литературы, по возможности те, что были переведены на немецкий язык.

Ситуация в начале революции: первые усилия, направленные на создание новой литературы и нового искусства вообще, концентрируются под знаменем Пролеткульта. Ведущие личности: во-первых, Маяковский. Владимир Маяковский уже при царизме был достаточно известным поэтом. Эксцентричным фрондером, вроде Маринетти в Италии. Смелый новатор в формальном отношении, он тогда не полностью расстался с влиянием романтического декаданса. Эгоцентричный денди, он часто воспевал самого себя в своих лирических гимнах и проявил уже тогда театральные таланты, который он около 1920 года ставит на службу революции. Поэма "150 000 000" впервые использует формальные достижения футуризма в целях по-

литической пропаганды. Язык улицы, фонетический бунт, изобретательное хулиганство отмечают новую эпоху господства масс. Кульминацией его успехов стала "Мистерия-буфф", представление под открытым небом с тысячами участников, сиренами, военными оркестрами и шумовыми эффектами. Режиссером этой массовой постановки был Мейерхольд. Во-вторых: Всеволод Мейерхольд, бывший и при царизме директором театра, который первым поставил театр на службу революции. В смелых новациях он пытался достичь новой искренности, отказаться от мистицизма рампы, найти контакт с широкими массами. Он играет без занавеса, без освещения рампы, пользуется передвижными декорациями, которые используются на открытой сцене таким образом, что видно колосниковое пространство. Любит привносить в свои постановки элемент цирка, варьете, эксцентрики. "Даешь Европу", инсценировка романа Ильи Эренбурга, является в этом отношении характерной для его деятельности. В-третьих: Демьян Бедный. Это автор знаменитых плакатов, призывов, частушек времен героического коммунизма, решающих боев между белыми и красными. Некоторые из его самых знаменитых воззваний были переведены на немецкий Иоганнесом Р.Бехером. В-четвертых, в Пролеткульт входили, среди прочих, имажинисты и конструктивисты. Первые занимались, подобно современным сюрреалистам во Франции, ассоциативной поэзией, т.е. они создавали бессвязную последовательность образов, подобную той, что возникает во сне. Кто хочет получить некоторое представление о конструктивистах - школе, пытающейся довести до высшей вы-

разительности чистое слово как таковое - может считать их немецким аналогом такого поэта, как Август Штрамм.<sup>1</sup>

Пролеткульт держался на изначальном революционном энтузиазме. Но с течением времени критические дискуссии обнажили противоречия между множеством объединенных в нем течений. Эти дискуссии привели в конце концов к его распаду. В ходе дискуссий возник вопрос: к чему стремится Пролеткульт? К *пролетарской* литературе или литературе *для* пролетариев? Маяковскому, конструктивистам, имажинистам было заявлено: вы хотите создать новую литературу для масс. Вы хотите, чтобы свои законные права в литературе получили жизнь машины, фабричные будни, кругозор красноармейца. Но они вас совершенно не понимают. Где пролетарий, человек из народа, который в свободное время предпочтет не Тургенева, Толстого, Горького, а вас? Или еще: если всерьез говорить о пролетарской литературе, то сначала следует задаться вопросом: в состоянии ли пролетариат в эпоху гражданской войны, во время ожесточенной борьбы за существование найти силы для литературы, для поэзии? Еще никогда эпохи политических, а тем более социально-политических революций не были эпохами расцвета литературы. Человеком, который со всей ясностью и блеском поставил эти вопросы и вынес суждения в ходе дискуссии, был Троцкий, а его книга "Литература и революция", объявившая поход против Пролеткульта во всех его направлениях, выражала в 1923-1924 гг. официальную позицию партии.

В течение ряда лет борьбу с этой доктриной вела группа, которая была очень далека как от

формалистического искусства Маяковского и его товарищей, так и от культурного поражения Троцкого. Это напостовцы, объединение, группирующееся вокруг журнала "На посту". В целом их программа совпадает с уже упомянутой программой РАППа. Они как раз и составляют ядро литературного экстремизма, и их позиция такова: "Господство пролетариата несовместимо с господством непролетарской идеологии и, следовательно, непролетарской литературы. Болтовня о том, что в литературе возможно мирное сотрудничество, мирное соревнование различных литературных и идеологических течений - не что иное, как реакционная утопия... Большевизм с самого начала стоял и продолжает стоять на позициях идеологической непримиримости и нетерпимости, на позициях безусловной ясности идеологической линии... В современных условиях художественная литература является последней ареной, на которой проходит непримиримая классовая борьба между пролетариатом и буржуазией за гегемонию над социальными прослойками. Поэтому недостаточно лишь констатировать наличие пролетарской литературы, следует признать принцип гегемонии этой литературы, принцип систематической борьбы этой литературы за полную победу, за поглощение всех видов и оттенков буржуазной и мелкобуржуазной литературы." Официально этот спор между экстремистами и партией был закончен в 1924 году довольно формальным компромиссом, который был заключен под руководством наделенного множеством талантов и ловкого народного комиссара просвещения Луначарского. В действительности же конфликт все еще продолжается.

Это что касается литературной политики. Прежде чем обратиться к характеристике основных литературных произведений, следует упомянуть о нескольких стоящих особняком авторах, которые, не принадлежа ни к одному из названных направлений, более или менее известны в Европе. Самый значительный среди них - умерший несколько лет назад Валерий Брюсов. (На немецком языке опубликован в издательстве "Гиперион" его роман "Огненный ангел".) Наиболее значителен Брюсов как лирик. Он творец русского символизма, в России его сравнивают с Георге. Он единственный из выдающихся поэтов старой школы, сразу вставший на сторону революции, не создавая при этом пролетарских сочинений. Он был в высшей степени аристократичен. После смерти Россия почтила его память созданием литературного института "имени Валерия Брюсова". В этом институте учат журналистике, драматургии, лирике, новеллистике, критике, полемике, издательскому делу. Представление о прирожденном поэтическом даре, благодаря которому только и можно добиться значительных литературных успехов, несовместимо с теорией исторического материализма. Кроме Брюсова следует упомянуть Александра Блока и Сергея Есенина. Блок известен в Германии своими гениальными, но в высшей степени насильственными попытками соединения религиозной мистики с экстазом революционных действий и близок в этом сомнительным настроениям немецкой интеллигенции 1918-1919 годов. Отсюда его слава, которой не могли помешать даже плохие немецкие переводчики. Личность Сергея Есенина продолжает, тем более после его самоубийства, волновать об-

щественное мнение России. Это крестьянский поэт, он попытался критически осмыслить революцию, однако сорвался при этом в бездну пессимистического нигилизма и превратился в конце концов в идола романтической контрреволюции. Бухарин написал о нем в "Правде": "Крестьянский поэт переходной эпохи, трагически погибший из-за своей непригодности. Не совсем так, милые друзья! Крестьяне бывают разные. Есенинская поэзия, по существу своему, есть мужичок, наполовину превратившийся в "ухаря-купца": в лаковых сапожках, с шелковым шнурочком на вышитой рубахе, "ухарь" припадает сегодня к ножке "Государьни", завтра лижет икону, послезавтра мажет нос горчицей половому в трактире, а потом "душевно" сокрушается, плачет, готов обнять кобеля и внести вклад в Троице-Сергиевскую Лавру "на помин души". Он даже может повеситься на чердаке от внутренней душевной пустоты. "Милая", "знакомая", "истинно русская" картина!"<sup>2</sup> Кроме того, среди пишущих сейчас эмигрантов следовало бы назвать Шмелева, Бунина, Зайцева. (Главное произведение Шмелева, "Солнце мертвых", а недавно и интересный психологический роман "Человек из ресторана" в прекрасном переводе Кете Розенберг вышли в издательстве Фишера. Там же вышли "Господин из Сан-Франциско" и "Митина любовь" Бунина. Самое значительное произведение Бунина, "Деревня", не переведено.)

Ни один европеец не в состоянии оценить, до какой степени превратности последнего десятилетия наполнили всю огромную Россию, народ, насчитывающий 150 миллионов человек, литературными сюжетами, и какими сюжетами: судьбами

каждого самого маленького человека и всех коллективов, от семьи до армии и народа. Современная литература выполняет, можно сказать, психологическую задачу избавить народное тело от этой непомерной ноши сюжетов, впечатлений, превратностей судьбы. Литературная деятельность России представляет собой в настоящий момент, с этой точки зрения, гигантский процесс выделения. Канонизация этой тенденции имеет не только политическое, но и гигиеническое, терапевтическое значение, так как люди, пропитанные своим горем, словно губка, могут общаться только в силовых линиях тенденции, в перспективе коммунизма. К тому же жизнь породила множество новых типов, новых ситуаций, которые нужно прежде всего отметить, описать, оценить. Здесь существует огромная мемуарная литература, ни в коем разе не сравнимая с писательством наших политиков и полководцев. Здесь есть журнал каторжан, в котором сибирские ссыльные, жертвы дореволюционного режима, публикуют свои записки, такие воспоминания, как "Ночь над Россией" Веры Фигнер<sup>3</sup> (издательство Малика), короче говоря, литература, с которой новым писателям, если они вообще хотят, чтобы их читали, приходится соревноваться в изобразительной мощи. Такие писатели есть. Подобный круг сюжетов связан с чека, революционной тайной полицией. Прежде всего следует назвать "Шоколад" Тарасова-Родионова (издательство "Die Aktion"), новеллы Слонимского, Григорьева и др. (многие из них можно найти в поучительной антологии "Между вчера и завтра", берлинское издательство "Таурус"). Другие сюжеты связаны с беспризорными, безнадзорны-

ми детьми. Два миллиона таких детей бродили по России во время гражданской войны. Лидия Сейфулина посвятила им отдельную книгу ("Беглец",<sup>4</sup> издательство Малика). Затем судьбы коллектива. Относящаяся к этой области литература обширна, даже если ограничиться тем, что переведено. Важнейшее: "Неделя" Либединского, "Цветные ветра" и "Бронепоезд 14-69" Иванова, "Мятежники" Дыбенко (все в издательстве "Verlag für Literatur und Politik"). В этом году выходит из печати по-немецки самая знаменитая из этих книг: "Города и годы" Федина (издательство Малика), эта книга представляет особый интерес, потому что ее герой немец. Сюда же относятся выдающиеся российские журналисты: несравненная Лариса Рейснер. Ее книга "Октябрь" (Издательство "Neuer deutscher Verlag") дает в главе "Фронт" классическую картину гражданской войны. По-немецки издана книга значительного публициста Сосновского "Дела и люди". Самая свежая новинка, к тому же из самых значительных, - книга Федора Гладкова "Цемент" (издательство "Verlag für Literatur und Politik"). Она представляет собой первую попытку создать роман о России периода индустриализации, она насыщена абсолютно жизненными типажам и бесподобна в изображении атмосферы, характерной для партийных собраний в провинции. Единственное, чего в этой книге, как и большинстве других, не найти, так это композиции, присущей романам в строгом смысле. Современная литература России - в большей степени предтеча новой историографии, чем новой беллетристики. Но прежде всего она - моральный фактор и одна из возможностей знакомства с моральным феноменом русской революции вообще.

## “ИДИОТ” ДОСТОЕВСКОГО

Судьбы мира Достоевский представляет себе через судьбу своего народа. Это типичный взгляд выдающихся националистов, для которых человечность может развиваться лишь в форме народности. Величие романа проявляется в той абсолютной взаимной зависимости, с которой изображены метафизические законы движения человечества и нации. Поэтому нет в нем ни одного движения глубин человеческой жизни, которое не обрело бы своего решающего места в ауре русского духа. Изображение этого движения в сиянии ауры, свободно парящего в национальном элементе и при этом неотделимого от него как своей среды представляет собой, очевидно, квинтэссенцию свободы в великом творчестве этого писателя. Это становится ясно, лишь когда осознаешь кошмарное переплетение разнообразных элементов, которые кое-как составляют романного персонажа низкого жанра. В нем национальная личность, человек родной страны, индивидуальная и социальная личность по-детски слеплены вместе, а покрывающая их отвратительная корка психологически осязаемого дополняет этот манекен. Однако психология персонажей Достоевского - совсем не то, из чего автор исходит. Она всего лишь что-то вроде нежной оболочки, в которой из огненной протоплазмы национального возникает в ходе преобразования чисто человеческое. Психология - лишь выражение для пограничного бытия человека. В действительности все, что в сознании наших крити-

ков представляется психологической проблемой, как раз таковой не является: как если бы речь шла о русской “душе” или “душе” эпилептика. Критика лишь тогда подтверждает свое право приблизиться к произведению искусства, когда уважает присущую ему почву, не смея на нее ступить. Бесстыдным нарушением этой границы является похвала, которой автора убаюкивают за психологично его персонажей, и лишь потому критики и авторы по большей части достойны друг друга, что посредственный романист использует те затертые шаблоны, которые критика в свою очередь и способна распознать, а раз она способна распознать их, то и хвалит. От всего этого критика должна держаться подальше, было бы бесстыдством и ошибкой прилагать эти понятия к творчеству Достоевского. А обратиться следует к метафизическому тождеству национального как человеческого в идее творчества Достоевского.

Ведь этот роман, как всякое произведение искусства, основан на идее, “обладает идеалом а priori, необходимостью существования”, как говорит Новалис, и задача критики заключается в том, чтобы вскрыть именно эту необходимость. Основной характер всего действия романа основан на том, что оно является эпизодом. Эпизодом в жизни главного героя, князя Мышкина. Его жизнь как до, так и после этого эпизода скрыта тьмой, уже хотя бы потому, что непосредственно предшествующие и последующие годы он проводит за границей. Какая необходимость приводит этого человека в Россию? Его российская жизнь выделяется из мрака времени, проведенного на чужбине, словно видимая полоса спектра из темноты. Ка-

кой же свет, преломляясь, обнаруживается в его российской жизни? Невозможно сказать, истоки каких из многочисленных его ошибок и некоторых благих деяний приходятся на это время. Его жизнь протекает бесполезно, даже в лучшие минуты она словно жизнь никчемного болезненного человека. Он неудачник не только по общественным меркам, его ближайший друг - если бы действие по своей сути не заключалось в том, что у него нет друга - тоже не смог бы обнаружить в его жизни никакой идеи или направляющей цели. Почти незаметно его окружает полнейшее одиночество: все отношения, в которые он вступает, вскоре, как кажется, попадают в поле какой-то силы, противодействующей сближению. При полнейшей скромности, более того, смирении, этот человек совершенно неприступен и его жизнь источает строй, центром которого является собственное, до ничтожно малых величин зрелое одиночество. И в самом деле, этим достигается чрезвычайно странный результат: все события, как бы далеки от него они ни были, обладают гравитационным воздействием на него, и это воздействие на одного человека составляет содержание книги. При этом они столь же мало стремятся достичь его, как он - избежать их. Это напряжение как бы неизбывное и простое - напряжение жизни, раскрывающейся в бесконечное, но не теряющей формы. Почему дом Мышкина, а не Епанчина является центром событий в Павловске?

Жизнь князя Мышкина дана в эпизоде только затем, чтобы символически представить ее бессмертность. Его жизнь поистине не может прерваться, так же или даже меньше, чем сама жизнь

природы, с которой его соединяют глубинные связи. Природа, возможно, вечна, а жизнь князя - совершенно точно бессмертна, и это следует понимать в сокровенном, духовном смысле. Его жизнь и жизнь всех, кто попадает в окружающее его гравитационное поле. Бессмертная жизнь - не вечная жизнь природы, какими бы близкими они ни казались, ибо в понятии вечности снимается понятие бесконечности, в бессмертии же она обретает свой полный блеск. Бессмертная жизнь, свидетельством которой является этот роман, - ни много, ни мало как бессмертие в обычном смысле. Ведь в нем как раз жизнь конечна, бессмертны же плоть, сила, личность, дух в их различных вариациях. Так Гете говорил о бессмертии действующего человека в разговоре с Эккерманом, полагая, что природа обязана предоставить нам новое поле действия после того, как мы лишаемся его на земле. Все это бесконечно далеко от бессмертия жизни, от той жизни, которая бесконечно продвигает свое бессмертие в чувстве и которой бессмертие дает форму. И речь здесь идет не о продолжительности. Но какая тогда жизнь бесконечна, если не жизнь природы и не жизнь личности? Напротив, о князе Мышкине можно сказать, что его личность теряется в его жизни, подобно тому как цветок - в своем аромате или звезда - в своем блеске. Бессмертная жизнь незабываема, это признак, по которому ее можно опознать. Это жизнь, которую следовало бы хранить от забвения, хотя она не оставила ни памятника, ни памяти о себе, даже, быть может, никакого свидетельства. Она не может быть забыта. Эта жизнь вроде бы и без оболочки и формы остается непреходящей. "Незабываемое" зна-



чит по своему смыслу больше, чем просто, что мы не можем что-то забыть; это обозначение указывает на нечто в сущности самого забываемого, на то, благодаря чему оно таковым является. Даже беспамятство князя в его последующей болезни - символ незабвенности его жизни; потому что это только кажется, будто она ушла в пучину его памяти, из которой нет возврата. Другие люди навещают его. Краткий эпилог романа оставляет на всех персонажах вечную печать этой жизни, которой они были причастны, сами не зная каким образом.

Чистым же выражением жизни в ее бессмертности является слово "молодость". Вот о чем великая жалоба Достоевского в этой книге: крушение порыва юности. Ее жизнь остается бессмертной, но она теряется в собственном свете: "идиот". Достоевский сокрушается о том, что Россия - ведь эти люди несут в себе ее молодое сердце - не может сохранить в себе, впитать в себя свою собственную бессмертную жизнь. Она оказывается на чужой стороне, она ускользает за ее границы и растворяется в Европе, в этой ветренной Европе. Подобно тому как в своих политических взглядах Достоевский постоянно объявляет возрождения через чистую народность последней надеждой, так и в этой книге он видит в ребенке единственное спасение для молодых людей и их страны. Это было бы ясно уже из этой книги, в которой фигуры Коли и князя, являющегося по сути ребенком, оказываются самыми чистыми, даже если бы Достоевский не представил в "Братьях Карамазовых" безграничную спасительную силу детской жизни. Разрушенное детство - вот боль этой молодости,

потому что именно нарушенное детство русского человека и русской земли парализует ее силу. У Достоевского постоянно чувствуешь, что благодное развитие человеческой жизни из жизни народа берет начало только в душе ребенка. В отсутствии детского языка речь героев Достоевского словно распадается, и прежде всего женские фигуры этого романа, Лизавета Прокофьевна, Аглая и Настасья Филипповна, обуреваемы необузданным томлением по детству - пользуясь современным языком, это можно назвать истерией. Весь ход действий книги может быть уподоблен огромному провалу кратера при извержении вулкана. В отсутствии природы и детства человеческое оказывается достижимым только в катастрофе самоуничтожения. Связь человеческой жизни с живущим вплоть до самой его гибели, неизмеримая пропасть кратера, из которого однажды могут подняться могучие силы человеческого величия, являются надеждой русского народа.

## ПРИМЕЧАНИЯ

### Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости

Вальтер Беньямин работал над этой статьей, являющейся наиболее известным из его сочинений, в последние годы жизни. В определенном смысле она была итогом его многолетних поисков в области истории культуры и эстетики. Писать статью он начал в 1935 году, к концу года был готов ее первый вариант. Руководство Института социальных исследований приняло решение опубликовать ее во французском переводе, так как Беньямин находился в это время во Франции, и эта публикация могла бы улучшить его положение в интеллектуальных кругах. Французский текст был напечатан в первом номере журнала "Zeitschrift für Sozialforschung" за 1936 год.

Беньямин продолжал работу над текстом: он создал по крайней мере еще две редакции статьи (вторая редакция была обнаружена недавно, см. GS 7.1, 350-384\*, редакция, в течение долгого времени считавшаяся второй, была, таким образом, на самом деле третьей). Летом 1936 г. Беньямин предпринял попытку опубликовать немецкий текст

---

\* Здесь и далее этим сокращением обозначается издание: Benjamin W. Gesammelte Schriften. Frankfurt a. M., 1972-1989 с указанием тома (и части) и страниц.

в прокоммунистическом эмигрантском журнале "Das Wort", в редакцию которого входили Б.Брехт, Л.Фейхтвангер, В.Бредель (первый его номер вышел в июле 1936 года в Москве). Беньямин очень рассчитывал на поддержку Брехта, не подозревая, что тот крайне негативно отнесся к его сочинению, в особенности к столь дорогой для Беньямина концепции ауры; в рабочем дневнике Брехта сохранился краткий уничтожающий отзыв: "все это мистика... в таком виде подается материалистический взгляд на историю. Это достаточно ужасно" (Brecht B. Werke. - Berlin; Weimar; Frankfurt a. M., 1994, Bd. 26, S. 315). Формально работа Беньямина была отклонена из-за слишком большого объема. Надежды Беньямина на сочувствие русских теоретиков искусства (например, С.Третьякова, контакт с которым он попытался установить) также оказались тщетными. Несмотря на неудачи, Беньямин продолжал работу над текстом по крайней мере до 1938 года, и, возможно, позднее. На немецком языке работа впервые была опубликована лишь в 1955 году. Перевод сделан с последней редакции текста (GS 1.2, 471-508).

<sup>1)</sup> И.Г.Мерк (Merck, 1741-1791) - писатель, критик и журналист, один из представителей движения "Бури и натиска" (см. также очерк "Гете").

<sup>2)</sup> А.Ганс (1889-1981) - французский кинорежиссер, внесший вклад в развитие изобразительных средств киноискусства; известен фильмами "Колесо" (1923), "Наполеон" (1927, звуковой вариант - 1934).

<sup>3)</sup> Венские искусствоведы Алоис Ригль (Riegl, 1858-1905), автор книги "Позднеримская индустрия искусства", и Франк Виххоф (Wickhoff, 1853-

1909) получили известность как исследователи христианского искусства позднеримского времени.

<sup>4</sup> Grimme H. Das Rätsel der Sixtinischen Madonna. - Zeitschrift für bildende Kunst, 1922, Bd. 57.

<sup>5</sup> Эжен Атже (Atget, 1856-1927) - французский фотограф, см. о нем в "Краткой истории фотографии" Беньямина.

<sup>6</sup> А. Арну (1884-1973) - французский писатель, принявший участие в создании ряда фильмов, издавал посвященный кино журнал "Pour vous".

<sup>7</sup> Фильмы Ч. Чаплина, снятые в 1923 и 1925 годах.

<sup>8</sup> Франц Верфель (Werfel, 1890-1945) - австрийский писатель, примыкавший первоначально к экспрессионизму и отошедший затем к исторической прозе. Макс Рейнхардт (Reinhardt, 1873-1943) - немецкий актер и режиссер; поставленная им в 1935 году в США картина "Сон в летнюю ночь" несла на себе явные следы его театральных постановок.

<sup>9</sup> Цитируется по русскому оригиналу ("Кинорежиссер и киноматериал"): Собр. соч. в 3-х тт. - М., 1974, т. 1, с.121.

<sup>10</sup> Термин эстетики Гегеля.

<sup>11</sup> Фильм Дзиги Вертова снят в 1934 г. Йорис Ивенс (Ivens, 1898-1989) - нидерландский кинорежиссер и оператор, автор социально-критических и антифашистских фильмов. Его фильм "Песнь о героях" (1932) посвящен Магнитке. "Боринаж" (1933) рассказывает о бельгийских шахтерах.

<sup>12</sup> Беньямин пользуется доступным ему в Париже французским переводом книги путевых заметок О.Хаксли "По ту сторону Мексиканского залива", оригинал: Huxley A. Beyond the Mexique bay. - London, 1934, p.274-276.

<sup>13</sup> Ганс Арп (Arp, 1887-1966) - немецкий художник и поэт, дадаист, а позднее - сюрреалист; Август Штрамм (Stramm, 1874-1915) - немецкий поэт, один из наиболее ярких представителей эспрессионизма; Андре Дерен (Derain, 1880-1954) - французский художник, представитель фовизма.

<sup>14</sup> Жорж Дюамель (1884-1966) - французский писатель, пацифист и критик современной технической цивилизации.

<sup>15</sup> "Пусть погибнет мир, но торжествует искусство": Беньямин переиначивает известное латинское изречение (считается, что оно было девизом императора Фердинанда I) fiat justitia - pereat mundus "пусть погибнет мир, но торжествует правосудие."

### Краткая история фотографии

Статья написана в 1931 и опубликована в том же году в еженедельнике "Die literarische Welt". В ней предвосхищен ряд положений, получивших полное развитие в статье "Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости". Перевод по тексту: GS 2.1, 368-385.

<sup>1</sup> Беньямин упоминает виднейших представителей ранней фотографии: Дэвид Октавиус Хилл (Hill, 1802-1870) и Джулиа Маргарет Камерон (Cameron, 1815-1879) - британские фотографы, Надар (Nadar, настоящ. имя - Феликс Турнашон, 1820-1910) и Шарль Виктор Гюго (Hugo, 1826-1871) - французские журналисты и фотографы.

<sup>2</sup> Морис Утрилло (Utrillo, 1883-1955) - французский художник, рисовавший городские пейзажи, в том числе с открыток.

<sup>3)</sup> Беньямин цитирует стихотворение Стефана Георге (1868-1933) "Статуи: шестая" из цикла "Ковер жизни" (1900).

<sup>4)</sup> Карл Даутендай (Dauthendey, 1819-1896) - немецкий фотограф; его сын, Макс Даутендай (1867-1918) - немецкий художник и поэт-импрессионист.

<sup>5)</sup> Карл Блосфельдт (Blossfeldt, 1865-1932) - немецкий педагог и фотограф, сделанные им (часто с большим увеличением) фотографии растений должны были доказать, что основные эстетические формы искусства имеют прототипы в природе.

<sup>6)</sup> Публикация статьи Беньямина сопровождалась рядом фотографий, которые иллюстрировали сказанное; в данном случае в тексте помещался снимок Шеллинга, сделанный неизвестным художником в 1850 г.

<sup>7)</sup> Игнацы Ян Падеревский (Paderewski, 1860-1941), Ферручо Бузони (Busoni, 1866-1924) - пианисты-виртуозы.

<sup>8)</sup> Август Зандер (Sander, 1876-1964) был одним из наиболее замечательных немецких фотографов-документалистов.

<sup>9)</sup> Альфред Дёблин (Döblin, 1878-1954) немецкий писатель, его роман "Берлин, Александер-плац" стал одним из основных произведений направления "новой вещественности". Беньямин цитирует предисловие Дёблина к изданию фотографий Зандера.

<sup>10)</sup> Ласло Мохой-Надь (Moholy-Nagy, 1895-1946) - график, фотограф, дизайнер и публицист; работал в Баухаузе (1923-1928), переселившись в Америку организовал Чикагский институт дизайна. Беньямин цитирует его работу "Живопись, фотография, кино" (1925).

<sup>11)</sup> Тристан Цара (Tzara, 1896-1963) - французский писатель румынского происхождения, один из основателей дадаизма, позднее сотрудничал с сюрреалистами.

<sup>12)</sup> Беньямин цитирует "Трехгрошовый процесс" Б.Брехта (Brecht B. Werke. - Berlin, Weimar, Frankfurt a. M., 1992, Bd. 21, S. 469).

<sup>13)</sup> Антуан Жозеф Вирц (Wiertz, 1806-1865) - бельгийский художник, создатель монументальных исторических полотен, считается предтечей символизма.

## Гете

Биографический очерк был написан Беньямином по заказу редакции первого издания "Большой советской энциклопедии". Первоначальный заказ был одной из причин его поездки в конце 1926 - начале 1927 года в Москву. Проведенные переговоры не дали положительного результата, однако затем заказ все же был подтвержден. Беньямин отнесся к задаче создать марксистскую интерпретацию личности Гете с энтузиазмом, назвав свое согласие "божественной дерзостью". Законченный в 1928 г. очерк не получил одобрения редакции. А.В.Луначарский, бывший ответственным редактором раздела, согласился с тем, что статья для публикации "никак не пригодна в силу "неэнциклопедичности" своей. Она очень талантливая и дает иногда удивительно меткие замечания, но она не приходит ни к какому выводу и ни капли не уясняет место Гете ни в истории европейской культуры, ни для нас..., и в то же время она

местами чрезвычайно спорна” (Луначарский А.В. Неизданные материалы. М., 1970, с. 534). В результате очерк Беньямина лишь частично вошел в опубликованную в 16 томе энциклопедии (1929) статью, в качестве авторов наряду с Беньямином указаны также В.К.Иков, Б.И.Пуришев, В.П.Зубов, С.Л.Соболь, А.А.Тумерман. Выдержки из очерка (“Политические и естественнонаучные взгляды Гете”) Беньямин опубликовал в декабре 1929 г. в еженедельнике “Die literarische Welt”. Перевод сделан по тексту: GS 2.2, 705-739.

<sup>1)</sup> “Поэзия и правда” III, 11 (Сочинения в 10 тт., т. 3, с.414).

<sup>2)</sup> Иоганн Генрих Фосс (Vof 1751-1826) - поэт, организатор “Геттингенской рощи”, в лирике - автор сочинений на сельские темы; переводчик античных поэтов, в том числе Гомера.

<sup>3)</sup> Якоб Михаэль Рейнхольд Ленц (Lenz, 1751-1792) - писатель и драматург, литературный теоретик; Ленц был одним из наиболее радикальных участников движения “Бури и натиска”.

<sup>4)</sup> “Страдания юного Вертера” (Собрание сочинений в 10 тт., М., 1978, т.6, с.15).

<sup>5)</sup> “Поэзия и правда” IV, 17 (Собрание сочинений в 10 тт., М., 1976, т. 3, с.594).

<sup>6)</sup> Иоганн Каспар Лафатер (Lavater, 1741 - 1801) - швейцарский писатель, автор “Физиогномических фрагментов”.

<sup>7)</sup> Фридрих Готтлиб Клопшток (Klopstock, 1724 - 1803) - лирический и эпический поэт, автор поэмы “Мессиада”.

<sup>8)</sup> Кристоф Мартин Виланд (Wieland, 1733 - 1831) - писатель и издатель, воспитатель герцога Карла Августа.

<sup>9)</sup> Письмо Шарлотте фон Штайн от 1.01.1780 г. (Собрание сочинений в 13 тт., М.- Л., 1948, т. 12, с. 232).

<sup>10)</sup> Иоганн Йоахим Винкельман (Winckelmann, 1717-1768) - историк античного искусства, в значительной мере определивший его восприятие в Германии в XVIII - начале XIX века.

<sup>11)</sup> Собрание сочинений в 10 тт., М., 1977, т.4, с. 340.

<sup>12)</sup> “О границах деятельности государства” (1792) - статья, в которой Вильгельм фон Гумбольдт (1767-1835), изложил свои политические взгляды.

<sup>13)</sup> “в мелочах, несерьезно” (фр.).

<sup>14)</sup> Собрание сочинений в 8 тт., М., 1950, т. 8, с. 169.

<sup>15)</sup> Фридрих Генрих Якоби (Jacobi, 1743 - 1819) писатель и философ, критик Канта, развивавший философию непосредственного чувства и познания.

<sup>16)</sup> Афоризм, включенный в “Годы странствий Вильгельма Мейстера”, Сочинения в 10 тт., М., 1979, т. 8, с. 411.

<sup>17)</sup> Строка из стихотворения “Завет”, пер. Н.Вильмонта.

<sup>18)</sup> См. И.П.Эккерман. Разговоры с Гете. М. - Л., 1934, с. 434 - 435 (“Все, что я сделал как поэт... отнюдь не наполняет меня гордостью... Но что я в мой век являюсь единственным, кому известна истина в трудной науке о цветах, - этому я не могу не придавать значения...”).

<sup>19)</sup> В настоящее время установлено, что фрагмент “Природа”, долгое время приписываемый Гете, ему не принадлежит.

<sup>20)</sup> См. “Критику способности суждения”, (65:

“Вещи как цели природы суть организмы” (Сочинения в 6 тт., М., 1966, т.5, с. 401).

<sup>21)</sup> Карл Фридрих Цельтер (Zelter, 1758 - 1832) - композитор, педагог и дирижер.

<sup>22)</sup> Карл Гуцков (Gutzkow, 1811 - 1878) - писатель и общественный деятель, глава возникшего в начале 30-х гг. XIX в. литературного движения либерально-демократического толка “Молодая Германия”.

<sup>23)</sup> И.П.Эккерман. Разговоры с Гете, с. 436.

<sup>24)</sup> Кристоф Фридрих Николаи (Nicolai, 1733-1811) - ведущий деятель прусского просветительства, писатель и издатель, резко отрицательно относившийся к Гете и романтикам.

<sup>25)</sup> Из статьи “Литературное санскюлотство” (Сочинения в 10 тт., М., 1980, т. 10, с. 271).

<sup>26)</sup> Людвиг Бёрне (Börne, 1786 - 1837) - писатель и публицист, зачинатель жанра политического фельетона.

<sup>27)</sup> Август Вильгельм Иффланд (Iffland, 1759 - 1814) - актер, драматург и режиссер.

<sup>28)</sup> И.П.Эккерман. Разговоры с Гете, с. 435.

<sup>29)</sup> Пер. Н.А.Холодковского.

<sup>30)</sup> Пер. Н.А.Холодковского.

<sup>31)</sup> Собрание сочинений в 13 тт., М.- Л., 1949, т. 13, с. 489.

### Париж, столица девятнадцатого столетия

Работа была написана в мае 1935 года в качестве проспекта, предназначенного для Института социальных исследований, с тем чтобы включить тему, над которой работал Беньямин, в планы

института. В результате возник предварительный набросок сочинения, которое должно было дать панораму культурной истории XIX в. через призму некоторых явлений быта. Работа над этим сочинением началась в 20-е годы и осталась незавершенной. “Сочинение о пассажах”, как его кратко называл Беньямин, получило одобрение коллег. М.Хоркхаймер в своем отзыве о проспекте (18.09.1935) писал: “Создается впечатление, что метод, заключающийся в проникновении в суть эпохи через незначительные поверхностные симптомы, удался в полной мере. Вы намного обходите все существующие попытки материалистического объяснения эстетических феноменов” (GS 5.2, 1143). При жизни Беньямина работа опубликована не была, так же как и написанный в 1939 г. французский вариант. Перевод по изданию: GS 5.1, 45-59.

<sup>1)</sup> Магические колонны этих дворцов Доказывают любителю искусства всесторонне Предметами, что выставлены в их портниках, Что промышленность - соперница искусства.

### Новые картины Парижа.

<sup>2)</sup> Магазины модных новинок.

<sup>3)</sup> “Великая поэма витрин возносит свои разноцветные строфы от церкви Мадлен до ворот Сан-Дени” (“История и физиология парижских бульваров”).

<sup>4)</sup> Политехнический институт и художественный институт.

<sup>5)</sup> Фантастический роман немецкого поэта и

писателя, предтечи литературы модернизма Пауля Шербарта (Scheerbart, 1863 - 1915).

<sup>6)</sup> “Каждой эпохе грезится следующая за ней”, - слова французского историка Жюль Мишле (1798-1874).

<sup>7)</sup> “Капитал”, отд. 4, гл. 13 (Маркс К., Энгельс Ф. Соч., 1960, т. 23, с.394).

<sup>8)</sup> “Немецкая идеология” (Соч., 1955, т. 3, с.518).

<sup>9)</sup> “Солнце, берегись себя!” А.Вирц. Литературные сочинения.

<sup>10)</sup> Жак Луи Давид (David, 1748-1825) - французский художник-классицист, придворный художник Наполеона.

<sup>11)</sup> Что, божественный Сен-Симон, если бы весь мир,

От Парижа до Китая, был устроен по твоему учению,

Наступил бы поистине золотой век,  
Потекли бы реки из чая и шоколада;  
Жареные барашки прыгали бы по лугам,  
И тушеные щуки плавали б в Сене;  
И шпинат появлялся б на свет во фрикассе,  
Вместе с крутонами, нашинкованными и пасированными.

На деревьях росли б яблочные компоты,  
Вместо дождя с неба шло бы вино, а вместо снега  
Падали б куры и утки с брюквой.

*Лангле и Вандербуш. Луи и сен-симонист.*

<sup>12)</sup> “Вся Европа тронулась с места, чтобы посмотреть на товары”.

<sup>13)</sup> Гранвиль (Grandville, наст. имя Жан-Жак

Исидор Жерар, 1803-1847) - график-карикатурист, создатель актуальных сатирических произведений и литературных иллюстраций (Лафонтен, Беранже, Гюго).

<sup>14)</sup> “Капитал”, отд. 1, гл. 1, § 4.

<sup>15)</sup> Отрубленная голова на столике лежит,  
Как лютник небывальш.

*Бодлер. Мученица (пер. В.Левика).*

<sup>16)</sup> Драма Г.Ибсена (1892).

<sup>17)</sup> “Я верю... в свою душу: вещь”. Леон Дебель. Сочинения.

<sup>18)</sup> “Все для меня становится аллегорией”. Бодлер. Лебедь.

<sup>19)</sup> “Легок спуск в Аверну” (т.е. в преисподнюю). Вергилий, Энеида, VI.126.

<sup>20)</sup> “Путешествие, чтобы познакомиться с моей географией”.

<sup>21)</sup> “Смерть! Старый капитан! В дорогу! Ставь ветрило!” (пер. М.Цветаевой).

<sup>22)</sup> “В неведомого глубь - чтоб новое обрести” (пер. М.Цветаевой).

<sup>23)</sup> “неотделимым от полезного”.

<sup>24)</sup> “арбитр в делах нового”.

<sup>25)</sup> Я служу прекрасному, доброму, великому,  
Вдохновляя прекрасной природой великое искусство,

Услаждающее слух и взор;

Я люблю весну в цвету: женщины и розы.

*Барон Осман. Исповедь стареющего льва.*

<sup>26)</sup> Барон Жорж Эжен Осман (Hausmann, 1809-1891) - политический деятель, назначен Наполеоном III префектом столичного департамента в 1853 г. и в течение 16 лет руководил широкомасштабной реконструкцией Парижа. Под давлением оппозиции, обвинявшей его в финансовых махинациях, был вынужден уйти в отставку.

<sup>27)</sup> “художник сноса”.

<sup>28)</sup> “Плач Иеремии, жертвы османизации”; Беньямин приводит неточное заглавие книги: Paris désert. Lamentations d'un Hausmannisé. Paris, 1868.

<sup>29)</sup> Опять для нас готовят узы...

Но ты, порвав сплетенья лжи,  
Республика, свой лик Медузы,  
им в блеске молний покажи!

*(пер. В.Дмитриева)*

“Песня о голосовании”, на которую Беньямин ссылается как на “песню рабочих около 1850 г.”, написана Пьером Дюпоном (1821 - 1870) в 1848 г.

## Москва

Очерк о Москве был заказан Беньямину М.Бубером для журнала “Die Kreatur”, где он и был впервые опубликован в первом номере за 1927 год. Этот заказ решил финансовые проблемы поездки Беньямина в Москву. Перевод по тексту: GS 4.1, 316-348.

<sup>1)</sup> Здесь и далее курсивом выделены слова, которые Беньямин дает в немецком тексте по-русски.

<sup>2)</sup> Мемнон - легендарный царь восточной Эфиопии; по преданию, стены его дворца издавали при восходе солнца музыку.

<sup>3)</sup> Приведенные в немецком тексте названия картин И.Репина и В.Перова не совсем точны, это скорее краткая характеристика изображенного.

<sup>4)</sup> Беньямин имеет в виду “Повесть непогашенной луны” Б.Пильняка.

## Новая литература в России

После поездки в Москву Беньямин опубликовал ряд небольших статей, посвященных литературе и искусству Советской России. Статья “Новая литература в России” - одна из них. Опубликована в журнале “i 10” (Amsterdam), 1927, № 7. Перевод по изданию: GS 2.2, 755 - 762.

<sup>1)</sup> См. прим. 13 к статье “Произведение искусства...”

<sup>2)</sup> Выдержка из статьи Бухарина “Злые заметки”, цитируется по оригиналу: “Правда”, 12.01.1927.

<sup>3)</sup> В оригинале воспоминания В.Фигнер называются “Запечатленный труд”.

<sup>4)</sup> В оригинале - “Правонарушители”.

## “Идиот” Достоевского

Одна из наиболее ранних публикаций Беньямина, статья была написана в 1917 г., опубликована в 1921 г. в журнале “Die Argonauten”. В середине 30-х годов Беньямин собирался вернуться к роману Достоевского, сохранились рукописные заметки к новой статье (см. GS 2.3, 979 - 980), однако работа не была завершена. Перевод по изданию: GS 2.1, 237 - 241.



## СОДЕРЖАНИЕ

<i>С. Ромашко. Между Москвой и Парижем: Вальтер Беньямин в поисках новой реальности</i> .....	3
Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости .....	15
Краткая история фотографии .....	66
Гете .....	92
Париж, столица девятнадцатого столетия ..	141
Москва .....	163
Новая литература в России .....	210
"Идиот" Достоевского .....	220
Примечания .....	226