

К ОПИСАНИЮ ПОЗИЦИИ ВАЛЬТЕРА БЕНЬЯМИНА В МОСКВЕ:

Театр и кино

Эпистемологические основания «идеи Москвы» Вальтера Беньямина

Пребывание немецкого философа Вальтера Беньямина в Москве в течение двух месяцев зимы 1926–1927 гг., которое Гершом Шолем, не одобрявший означенный московской поездкой левый поворот своего друга, пренебрежительно назвал «историей неудачного домогательства» к Асе Лацис¹, на самом деле представляет собой органическую часть философского проекта Беньямина. Метод московских текстов — прежде всего «Московского дневника», подневно писавшегося Беньямином в Москве и увидевшего свет только в 1980 году, и эссе «Москва», заказанного Мартином Бубером для его журнала «Die Kreatur» и опубликованного там в 1927 году² — представляет собой оригинальное соединение магистральных векторов философских интересов Беньямина, исторического материализма и теологии: собираясь в Москву, Беньямин описывал новый этап своего мышления, к которому он перешел по окончании «барочного проекта», климат которого стал слишком «умеренным» и возникла необходимость поработать в «полярном» климате³, как радикальное и парадоксальное выворачивание, «превращение» (Umschlag) теологии и политики — точнее, личного религиозного и полити-

¹ Шолем Г. Предисловие // Беньямин В. Московский дневник / Пер. с нем. и прим. С. Ромашко; Общая ред. и послесл. М. Рыклина. М.: Ad Marginem, 1997. С. 11.

² Кроме того, к корпусу московских текстов Беньямина могут быть отнесены заметки, опубликованные в 1927 году: «Новая литература в России», «О положении русского киноискусства», «Политическая расстановка русских писателей», «Как выглядит театральный успех в России», «Режиссер Мейерхольд в Москве ликвидирован? Литературный суд над инсценировкой “Ревизора”», рецензия на «Цемент» Ф. Гладкова, а также рецензия 1928 года на альбом московских фотографий Алексея Сидорова и заметка «Грановский рассказывает», «Программа пролетарского детского театра», написанная в конце 1928 — начале 1929 г., и эссе «Русские игрушки» (1930).

³ The Correspondence of Walter Benjamin / Ed. and annot. by Gershom Sholem and Theodor Adorno; Trans. Manfred Jacobson and Evelyn Jacobson. Chicago, London: University of Chicago Press, 1994. P. 261.

ческого «исповеданий» — которое раскрывает их «тождество». Главное, чтобы «каждое действие здесь совершалось безжалостно и с радикальным намерением. Вот почему задача не в том, чтобы решить раз и навсегда, а в том, чтобы решаться в каждый момент. Но только — *решаться*»⁴. Эти два опыта, которые Беньямин сокращенно обозначал как «иврит» и «Москва», «партия» — точнее, отказ от «фундаментального выбора» между ними и вместо этого «экспериментирование попеременно с одним и с другим» — составляли, по его словам, единственный в тот период способ «увидеть во всей полноте» свой «горизонт»⁵.

При этом сам объект приложения его философского взгляда — Москва, пореволюционная Советская Россия — определяет другую часть метода, который приблизительно можно обозначить как феноменологический марксизм: это наиболее адекватный способ дать картину московской пореволюционной реальности, где «все фактическое есть уже теория», причем факты эти прежде всего не «духовные», а «экономические»⁶. Задача, которую ставит перед собой в Москве Беньямин — при том, что у его поездки были конкретные личные и профессиональные мотивы — является сугубо философской и в высшей степени сложной, парадоксальной, в начале эссе «Москва» она декларирована в предельно сконцентрированной форме:

«<...> единственная по сути 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

⁴ Там же. Р. 300 (курсив Беньямина).

⁵ Там же. Р. 268. В эссе о Кафке, сущность творчества которого Беньямин понимал в этой же парадигме, уподобляя ее эллипсу, «далеко отнесенные друг от друга центры которого предопределены, с одной стороны, — мистическим опытом (прежде всего опытом традиции), с другой же — опытом современного жителя больших городов» (письмо В. Беньямина Г. Шолему от 12 июня 1938 г.: *Беньямин В. Франц Кафка* / Пер. с нем. М. Рудницкого. М.: Ad Marginem, 2000. С. 173), Беньямин находит убедительный образ для описания задачи диалектического стягивания полярных векторов политики и теологии: «сумею ли я достаточно сильно натянуть тетиву лука, чтобы все-таки выпустить стрелу, это, разумеется, еще большой вопрос. <...> А почему — это как раз и поясняет метафора с луком: тут мне придется иметь дело с двумя концами одновременно, а именно с политическим и мистическим» (Там же. С. 170).

⁶ Письмо В. Беньямину Мартину Буберу от 23 февраля 1927 года: *Беньямин В. Московский дневник*. С. 9–10.

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» (Москва, 163–164)⁷.

При этом ради создания картины «конкретного», чтобы «заставить заговорить само тварное (das Kreatürliche)»⁸ беспрецедентно новой реальности в ее настоящий момент, Беньямин, заняв философскую и «производственную» позицию до приезда, в московских текстах отказывается от всякой эксплицитной теории — «всякой дедуктивной абстракции, всякой прогностики и даже в какой-то мере от всякого суждения»⁹, в том числе от эпистемологической теории, которая вообще у него всегда исключительно сложна и требует подробного изложения (от «Эпистемологического предисловия» к «Происхождению немецкой барочной драмы» (1924) до «Конволюта N» «Пассажей», посвященного теории познания). Этот негативный философский жест московских текстов ставит перед их исследователем задачу прослеживания их возможных смысловых связей практически со всем философским творчеством Беньямина. Собственно, «Московский дневник», в котором в пределах записей одного дня смонтированы сугубо конкретные, визуальные московские впечатления и упоминания о разговорах, чтении и мыслях Беньямина на общие темы его творчества (философия языка, Карл Краус, Пруст и др.), ясно указывает на необходимость обращения к на первый взгляд мало связанным с московскими впечатлениями темам. Да и сам антропологический характер его московского опыта, который раскрывает «Московский дневник», имеет явные параллели, «подтексты» в интересующих его интеллектуальных областях — роль Аси, «воспламеняющей», «электризирующей» восприятие города, ритмично напоминает понимание Беньямином любви как сюрреалистического способа освоения Парижа, доминирования «мирского оза-

⁷ Здесь и далее ссылки на эссе Беньямина «Москва» в переводе С. Ромашко даются в тексте по изданию: *Беньямин В.* Москва // Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе / Под ред. Ю. А. Здороваго. М.: Медиум. 1996. С. 163–209; с использованием сокращения Москва и указанием номера страниц.

⁸ Письмо В. Беньямина М. Буберу от 23 февраля 1927 года: *Беньямин В.* Московский дневник. С. 9; перевод с нашим уточнением.

⁹ Там же.

рения» и нового «опыта», выходящего за рамки «литературы», в его прочтении романа Андре Бретона «Надя» (1928)¹⁰. Конечно, роман Бретона Беньямин прочитал после возвращения из Москвы, однако с сюрреализмом познакомился в 1925-м и тогда же под его влиянием написал короткий текст «Traumkitsch», а уже в середине 1927 года, через несколько месяцев после возвращения из Москвы, писал Гуго фон Гофмансталу, что французские сюрреалисты, прежде всего Арагон, занимаются тем же, «что занимает и меня»¹¹ — это «избирательное родство» с сюрреализмом (как и с Брехтом или Кафкой, творчеством которых Беньямин заинтересовался до поездки в Москву, а подробно стал им заниматься сразу после) необходимо учитывать при интерпретации «Московского дневника». Так, в «Московском дневнике», о чем неоднократно писал Михаил Рыклин, есть целый комплекс разительно кафкианских мотивов¹², которые также вероятно следует рассматривать не как случайное совпадение и даже не как свидетельство духовной близости двух авторов, но как следствие философской ориентированности московского восприятия Беньямина теми теоретическими проблемами, о которых он думал в связи с Кафкой. В первых заметках к «Пассажам», сделанных вскоре после возвращения из Москвы, Беньямин пометил себе задачу метода: «Все, что думаешь в определенный момент времени, должно любой ценой быть инкорпорировано в проект, который в работе. Исходить из того, что этим обеспечивается интенсивность проекта, или что мысль с самого начала несет в себе этот проект как свой телос»¹³.

При этом выявление исследователем диалектических констелляций полигенетичных смыслов московских образов через их соотнесение с корпусом философского творчества Беньямина должно осуществляться с установкой на то, чтобы в полной мере сохранить их чувственную, прежде всего визуальную, конкретность, поскольку образы московских текстов являются прежде всего функцией феноменологического, антропологически-материалистического подхода. Таким образом, предлагаемый нами способ чтения московских текстов оказывается в сущности аллегорическим (в беньяминовском понимании аллегории). В настоящей работе мы делаем попытку интерпретировать таким образом — одновременно как конкретные образы и как мыслительные образы в контексте всего творчества

¹⁰ *Беньямин В.* Сюрреализм: Моментальный снимок нынешней европейской интеллигенции / Пер. с нем. И. Болдырева // Новое литературное обозрение. 2004. № 68. С. 7.

¹¹ *The Correspondence of Walter Benjamin.* P. 315.

¹² *Рыклин М.* Книга до книги // Беньямин В. Франц Кафка. С. 7–43.

¹³ *Benjamin W.* The Arcades Project / Trans. by Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999. P. 850; то же в начале «Конволюта N» (Там же. P. 456).

философа — частные мотивы из его московских театральных и кино-впечатлений.

Театр

За неполные два месяца в Москве Беньямин, не зная русского языка, посмотрел полтора десятка спектаклей — актуальные и новаторские режиссерские постановки Мейерхольда («Ревизор», «Лес» и «Дашь Европу!»); имевшую неожиданно большой успех инсценировку революционной пьесы Билля-Белоцерковского «Шторм» в малоизвестном театре МГСПС; пьесы, объединенные для Беньямина определением Бернхарда Райха «контрреволюция на сцене» («Александр I (Федор Кузьмич)» Д. Ф. Чижевского в театре Корша, «Белая гвардия» во МХАТе 1-м и «Орестея» во МХАТе 2-ом); а также был в Камерном, который видел еще на немецких гастролях, в еврейском театре Грановского, о берлинских гастролях которого написал год спустя заметку «Грановский рассказывает», в музыкальной студии МХАТа, в театре Вахтангова на водевиле «Лев Гурыч Синичкин», в детском театре Наталии Сац, помещавшемся в кинотеатре «Арс», на пьесе своего знакомого, венгерского драматурга Беллы Иллеша «Купите револьвер» («Покушение») в Театре революции. Необычайная насыщенность московских театральных впечатлений Беньямина в значительной степени связана с тем, что для двух его основных «информантов», Аси Лацис, актрисы и режиссера, и Бернхарда Райха, театрального режиссера и театроведа, театр был наиболее прямым путем вхождения в советскую жизнь. Для них, как и для их круга немецких литераторов и драматургов, московский театральный мир представлялся «театральный Меккой, куда людям театральной веры следует паломничать»¹⁴ — театр был одним из наиболее доступных способов «распознать новую эпоху и ее людей»¹⁵ и понять, «что такое революционное искусство»¹⁶. Ася и Райх во многом определили как атмосферу театральных впечатлений Беньямина¹⁷, так и их содержание.

¹⁴ Райх Б. Вена — Берлин — Москва — Берлин. М.: Искусство, 1972. С. 168.

¹⁵ Там же. С. 198.

¹⁶ Там же. С. 206.

¹⁷ Доминантный для «Московского дневника» мотив печали, одиночества, незнания языка, невыносимо холодного климата, неудачи и ускользания Аси возникает в первый же день, когда Райх и Ася берут Беньямина на генеральную репетицию «Ревизора» Мейерхольда, однако для него не удается достать билет и он вынужден возвращаться в гостиницу один, «осторожно пытаясь разбирать по буквам вывески и ступать по льду» и приходит «очень усталый (и вероятно печальный)» (*Беньямин В. Московский дневник / Пер. с нем. и прим. С. Ромашко; Общая ред. и послесл. М. Рыклина. М.: Ad*

Однако есть основания предположить, что роль театра в московских впечатлениях Беньямина выходит за рамки знакомства с новым искусством — в каких-то своих чертах театр служит философу метафорой его пребывания в Москве: схему своего дня он описывает как движение в системе двух заданных координат — «вертикаль трапез и вечерняя горизонталь театральных представлений. И то, и другое никогда не бывает сильно удалено. Москва полна соответствующих заведений и театров» (Москва, 206); для описания центрального выбора, стоящего перед ним в Москве, Беньямин тоже прибегает к театральной метафоре: «... можно ли оставаться во враждебном и незащищенном, негостеприимном и продуваемом сквозняком зрительном зале, или придется так или иначе выполнять свою роль на гремящей сцене» (МД, 109). Учитывая устойчивый, на протяжении всего творчества, интерес Беньямина к театру как аллегории — в исследовании немецкой барочной драмы скорби XVII века; в интерпретации Великого природного театра Оклахомы из последней главы романа Кафка «Америка» как аллегории всего творчества писателя; в исследовании эпического театра Брехта, где Беньямин находит явные аналогии новой театральной практики мышлению исторического материалиста; в намеченной в набросках к «Пассажам» смысловой констелляции «театр — диорама — пассажи», — можно предположить, что и московские театральные образы функционируют одновременно и как конкретные впечатления, отчасти возникшие под влиянием недостаточно знавшего русский язык и ангажированного РАППом Райха, и как ответ на вопрос о том, что такое новое, пролетарское искусство, и как мыслительные образы в широком контексте философского творчества Беньямина.

Заметка Беньямина о «Ревизоре» и последующем диспуте о спектакле, озаглавленная «Режиссер Мейерхольд в Москве ликвидирован? Литературный суд над инсценировкой “Ревизора”»¹⁸ почти полностью опирается на сведения, полученные им у Райха¹⁹. Беньямин *Marginem*, 1997. С. 17; далее «Московский дневник» Вальтера Беньямина цитируется в тексте по этому изданию с использованием сокращения МД и указанием страниц).

¹⁸ Впервые опубликовано в «Die Literarische Welt» 11 февраля 1927 года; в собрании сочинений Беньямина под заглавием «Диспут у Мейерхольда»; русский перевод см. в Приложении. Далее ссылки на эту рецензию по тексту перевода с использованием сокращения Диспут.

¹⁹ Как на спектакле, так и на диспуте Беньямин оказался без переводчика и даже пропустил часть второго отделения диспута, пойдя провожать Асю, «так как один <...> все равно не мог следить за обсуждением» (МД, 93) — Райх же, бывший вместе с Асей на генеральном прогоне пьесы, обсуждал ее в присутствии Беньямина (МД, 18) и читал ему свой отзыв (МД, 28; *Рейх Б.* «Ревизор» у Мейерхольда // На литературном посту. 1927. № 1. С. 65–67),

повторяет общие места левой критики спектакля, переданные ему Райхом: слова о неудачной ревизии классической пьесы, из которой оказался «изгнан знаменитый гоголевский смех» (Диспут), повторяют цитировавшуюся разными критиками грубую «эпиграмму-рецензию» Демьяна Бедного «Убийца»: «Гнилая красота над скрытой костюдой... / О, Мейерхольд, ты стал вне брани и похвал. / Ты увенчал себя чудовищной победой: / “Смех, гоголевский смех” убил ты наповал!»²⁰; утверждение о «социологически-аналитической» основной направленности спектакля (МД, 48) повторяет слова Райха из его отзыва на спектакль, слышанного Беньямином, где смысл спектакля был сведен к «добросовестному историческому исследованию быта, объем и социологическая тенденция которого ставят его в один ряд с экспериментальными романами Гонкуров и Золя», мейерхольдовский «Ревизор» был назван «первой попыткой проникнуть в область социологического, социографического искусства»²¹ (при этом Райх

на диспуте же Райх все два часа просидел в президиуме, потому что собиравшись выступать, то есть, в отличие от Беньямина, слышал всех ораторов.

²⁰ Демьян Бедный. Убийца // Известия. 1926. 10 декабря. С. 4. Дмитрий Тальников, повторяя это плоское суждение, снабжает его более сложными культурными коннотациями, связывая страшный «смех мертвеца» в постановке Мейерхольда с символической интерпретацией «Ревизора» Мережковским в известной работе «Гоголь и черт» (1906) (Тальников Д. Новая ревизия «Ревизора». М.: ГИЗ, 1927. С. 36–38, 48).

²¹ Райх Б. «Ревизор» у Мейерхольда. Райху, впрочем, заметка Беньямина о диспуте у Мейерхольда почему-то не понравилась и по ее поводу у них состоялась «чрезвычайно неприятная перепалка» (МД, 110–111). В статье, подводящей итоги театрального сезона 1926–1927 г., Райх вывел некоего «иностранца, который пожелал бы искренно передать свои впечатления от нашего современного театра» (Райх Б. К итогам театрального сезона / Пер. Ел. Эйхенгольц // На литературном посту. 1927. № 11–12. С. 72), и которого кажется естественным идентифицировать с Беньямином, так как именно в его обществе Райх был на большей части рецензируемых им спектаклей. Излагаемые Райхом взгляды этого иностранца, который нужен только чтобы противопоставить ему «классовую» точку зрения рецензента, лишь поверхностно пересекаются с театральными впечатлениями Беньямина: иностранец, по словам Райха, «выразился бы примерно так: “Я различаю лишь национальную физиономию русского театра, но не физиономии отдельных театров. Различия, правда, существуют, однако незначительные. В одном театре сохранились остатки конструктивизма, в другом их нет, в одном — больше трюков, в другом — меньше; в общем, русские, как у Мейерхольда, так и у Станиславского, играют довольно искренно, сохраняя свой специфический признак: любовь к этнографичности, выравненная, образцовая игра ансамбля, довольно медленный и довольно идиллический темп”. Конечно, иностранец неправ, потому что, поскольку за театрами стоят совершенно определенные, сильно дифференцированные между со-

сам позже признавался в мемуарах, что с пьесой «был знаком повер-хностно», а «скудные познания в области русского языка не позво-ляли сверять сценическое воплощение с подлинным литературным произведением»²²). Однако, по видимости повторяя слова Райха, Беньямин наполняет их своим содержанием.

Оба, Беньямин и Райх, прежде всего ищут в виденных ими спектак-лях черты нового, «пролетарского», «революционного» театра, и на-ходят эти черты в одних и тех же — крайне между собой различных — постановках: в мейерхольдовском «Ревизоре» в ТИМе, радикальной переработке классической русской пьесы флагманом «Театрального Октября», и в агит-пьесе Билля-Белоцерковского «Штурм» — дебю-те непрофессионального драматурга на сцене до этого ничем не вы-дающегося театра МГСПС (постановка Е. О. Любимова-Ланского)²³. Схожи не только доминантны интересов и марксистский язык Бень-ямина и Райха, но и немецкий театральный опыт, из которого они исходят — прежде всего Брехт²⁴. Воспроизводя ретроспективно

бой слои публики, физиономии театров должны быть различны. Конечно, иностранец прав, если мы будем рассматривать его впечатление лишь как оценку процесса дифференциации, а именно — процесс дифференциации происходит, но без определенной тактики, без оперативного замысла. Ре-волюционный театр в настоящий момент борется против мощно организо-ванного блока, против блока буржуазного классового театра, со всей энер-гией использующего свое благоприятное положение. <...> Мы — накануне борьбы на театральном фронте и ждем директив» (Там же. С. 72–74).

²² Райх Б. Вена — Берлин — Москва — Берлин. С. 232. Из-за недоста-точного знания русского языка и литературы Райх не воспринял и не мог объяснить Беньямину проделанную Мейерхольдом культурную «археологи-ческую» работу с разными вариантами пьесы, ее контаминаций с другими произведениями Гоголя, прежде всего «Игроками» и «Мертвыми душами», с мотивами его петербургских повестей, а также с историей символистской рецепции пьесы, — хотя оба, Райх и Беньямин, слышали на диспуте по по-воду спектакля выступление Андрея Белого, говорившего именно об этом. Эта составляющая смысла спектакля подробно контекстуализирована и реконструирована, хотя и с разными оценочными знаками, Д. Тальнико-вым в маленькой монографии «Новая ревизия “Ревизора”» (М.: ГИЗ, 1927) и Андреем Белым в статье, программно открывающей сборник издательст-ва «Никитинские субботники» «Гоголь и Мейерхольд» (М., 1927).

²³ Райх Б. Вена — Берлин — Москва — Берлин. С. 192–194, 198–200. Этим же двум спектаклям посвящены обе театральные статьи Беньямина — соответственно, «Режиссер Мейерхольд в Москве ликвидирован?» (1927) и «Как выглядит театральный успех в России» («Die Literarische Welt», январь 1930; рус. пер. С. Ромашко в: Беньямин В. Московский дневник. С. 194–196).

²⁴ Райх к этому времени был близко знаком с Брехтом — в 1923–1924 гг. он, вместе с Асей Лацис, сотрудничал с ним в мюнхенском «Камерном театре» на спектакле «Жизнь Эдуарда II», потом плотно общался с Брех-

в мемуарах свои впечатления от «Ревизора» и «Шторма», Райх использует специфические для театра Брехта термины (эпический театр, «очуждение» и проч.) — в которых, вероятно, он воспринимал московский театр и во второй половине 1920-х. Однако даже эти поздние и менее связанные рапповской ангажированностью мемуарные оценки свидетельствуют о том, что понимание Райхом нового театра в сущности сводилось к довольно прямолинейному представлению о том, что в театральном приеме отражаются революционная идеология и опыт режиссера и драматурга: «Иное, чем у предшественников, мироощущение заставляло искать новые формы художественного выражения»²⁵. Стремление изобразить «правду эпохи», «пафос революции», однозначно и пристрастно — классово — выразить собственную позицию (театр Мейерхольда «с восторженным убеждением говорил об исторической необходимости революции, с негодованием и ненавистью показывал “контру” и “бывших”»²⁶ — Билль «со святой ненавистью изобразил врагов, “контру”, спекулянтов, чужаков, влезающих в партию, и с суровой любовью нарисовал облик труженика и борца за революцию»²⁷) уравнивает мейерхольдовское театральное новаторство, внешнее сходство которого с поисками Брехта Райх был в состоянии уловить (открытая, без занавеса, т. е. без «тайственности и неожиданности», конструктивная сцена; членение пьесы на множество мелких эпизодов и использование жанра обозрения; массовые сцены, где роль актерских групп неизмеримо превосходит роль солиста²⁸), и «самобытную» ломку всех театральных традиций Биллем, которого «литературная неосведомленность предохраняла <...> от усердных стараний любого драматурга приспособиться к так называемым “законам драматургии”. Ему не приходила в голову мысль, что следует подгонять жизненные факты под твердые эстетические каноны — он просто их не знал»²⁹. Виртуозно, симфони-

том в Берлине в 1924–1925 гг. (*Райх Б.* Вена — Берлин — Москва — Берлин. С. 124–155). Беньямин лично познакомился с Брехтом только в 1929 г., однако уже в 1926-м активно им интересовался (увидев в Москве Асю, Беньямин сразу заговорил с ней о Брехте (МД, 15)), что вылилось в длительное близкое общение, удивлявшее и раздражавшее старых друзей Беньямина, прежде всего Шолема и Адорно. Тексты Беньямина о Брехте собраны в: *Benjamin W. Understanding Brecht / Intr. by Stanley Mitchell. Trans. by Anna Bostock.* New York: Verso, 1998 (впервые: *Versuche über Brecht.* Suhrkamp Verlag, 1966); об отношениях Брехта и Беньямина см. *Nägele R. Theater. Theory, Speculation: Walter Benjamin and the Scenes of Modernity.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1991. P. 135–166.

²⁵ *Райх Б.* Вена — Берлин — Москва — Берлин. С. 199.

²⁶ Там же. С. 193.

²⁷ Там же. С. 200.

²⁸ Там же. С. 193.

²⁹ Там же. С. 199.

чески организованные массовые сцены в спектакле Мейерхольда³⁰ оказываются аналогичны приему Билля, ведущие персонажи которого, Председатель укома и Братишка, представляют собой образец «пролетарского героя — частицы коллектива»³¹, заимствованного автором непосредственно из «жизни» («Жизнь учила драматурга, что <...> побеждает организованный, спаянный революционным стремлением коллектив»³²).

Для Беньямина, как и для Райха, блестящий «Ревизор», который однако был объявлен неудачей, и представлявший «лишь информационный интерес хорошей хроники, но не интересный в драматургическом отношении» (МД, 106) «Шторм», ставший при этом «крупнейшим успехом в истории русского советского театра»³³, тоже в равной мере представляют образцы пролетарского театра — одна-

³⁰ Там же. С. 193.

³¹ Там же. С. 200.

³² Там же. С. 199. Беньямин на первый взгляд также существует в рамках этой марксистской эстетики: в постановке «Ревизора» он выделяет только один эпизод, в котором наиболее ясно проявляются «формы пролетарского театра» — эпизод «Шествие» в начале второго акта, «где балюстрада делит сцену вдоль; перед ней стоит ревизор, за ней — толпа (die Masse), следующая за всеми его движениями и ведущая очень выразительную игру с его шинелью — то держит ее шестью или восемью руками, то накидывает ее на опирающегося на парапет ревизора» (МД, 49; ср. наиболее полное описание этой сцены в: *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969. С. 366), однако не поясняет, в чем собственно выразилась именно здесь специфика пролетарского театра (помимо того, что в этом эпизоде, в отличие от других, использовалось все пространство сцены). Можно предположить, что его привлекла именно «хоровая» форма эпизода, повторение толпой, массой чиновников, всех действий Хлестакова. (Д. Тальников специально разбирает «хоровой» прием в спектакле, возводя его к мистическому толкованию «Ревизора» Вяч. Ивановым, где, в частности, шла речь о роли толпы как «хорового начала», «хоровой энергии», о разыгрывании «массовых действий мистического хора» (*Тальников Д.* Новая ревизия «Ревизора». С. 56–57), и проводит параллель с пояснением идеолога мейерхольдовского театра А. Гвоздева о том, что «фигуры чиновников разработаны не индивидуально, а слитно, как некий бюрократический хор, возглавляемый запевалой-городничим» (Там же. С. 58)). Если же рассматривать этот прием вне его смысла в эпизоде и в контексте всей инсценировки, то Беньямин, как кажется, увидел здесь типичную массовую сцену: действия героя подвергаются массой, «хором» фрагментации, «очуждению» и таким образом дидактической, «обучающей» репрезентации. Вероятно, беньяминовское внимание к этой хоровой сцене связано с ее сходством с использованием массовых хоров в брехтовских учебных пьесах, «Lehrstücke», которые повторяют и комментируют текст «запевалы».

³³ *Беньямин В.* Как выглядит театральный успех в России / Пер. С. Ромашко // Беньямин В. Московский дневник. С. 194.

ко вовсе не из-за революционной идеологии их авторов, сознательно или стихийно воплощенной в драматургических и режиссерских приемах, а из-за принципиально нового способа политического функционирования этих театральных событий, выразившегося в беспрецедентно значительной, решающей роли в их судьбе суждения власти и зрительской массы, организованного и транслированного посредством совершенно новых способов. Именно в «публичном контроле прессы, публики и партии, политическом по своей природе»³⁴, который определяет социальное бытование советской литературы, кино и театра (а также личных судеб художников), Бенямин видит черты нового функционирования культуры, то, что можно назвать ее «пролетарским» характером. Таким образом Бенямин оказывается гораздо ближе, чем Райх, к сути представления Брехта о новом театре как изменении его функционирования (*Umfunktionierung*) в смысле структурной реорганизации отношений между сценой, автором и зрителем³⁵.

³⁴ *Benjamin W. The Political Groupings of Russian Writers // Benjamin W. Selected Writings. Vol. I. Part 1, 1927–1930. / Ed. by Michael W. Jennings, Howard Eiland and Gary Smith. Cambridge, Mass.; London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999. P. 6.*

³⁵ Обращение к декларациям Брехта вообще, при всем их «диком», грубом языке, служит полезным комментарием к театральным текстам Бенямина. Так, смысл на первый взгляд повторяющего общие места левой критики высказывания Бенямина о способе работы Мейерхольда с классикой: из спектакля «изгнан знаменитый гоголевский смех», а деление действия на множество коротких эпизодов, «жанровых сцен» на крохотных площадках (МД, 48), соответствует «социологически-аналитической» направленности спектакля (Там же) — может быть понято не в контексте споров советской критики о том, исказил ли Мейерхольд Гоголя, а с позиции Брехта, размышлявшего в это же время на аналогичные темы в связи с немецкими инсценировками Шекспира в ответе на анкету «Как играть классиков сегодня?» (опубликован в: «*Berliner Borsen-Courier*» 25 декабря 1926 г., русский перевод В. Ключева в: *Брехт Б. Как играть классиков сегодня // Брехт Б. Театр: Пьесы, статьи, высказывания: В 5 т. / Общ. ред. С. Алпа, Е. Суркова, И. Фрадкина; Сост. И. Фрадкина; Комм. Е. Эткинда. Т. 5/2. М.: Искусство, 1965. С. 16–17*). По Брехту, классические пьесы могут сохранять некоторую «материальную ценность» (канва действия, недурно организованный исторический сюжет) (*Брехт Б. Материальная ценность // Брехт Б. Театр. Т. 5/2. С. 12–13*), однако для того, чтобы придать им «действенность» в современности — или, говоря языком Бенямина, «актуальность» — необходимо не «освежать» старую пьесу разными театральными штуками, что только ярче продемонстрирует ее невыносимую устарелость и «доконает» окончательно, а взглянуть на нее с «новой точки зрения», которую можно найти в «современной продукции» (*Брехт Б. Как играть классиков сегодня. С. 17*) — вероятно, имеется в виду «продукция» в марксистском смысле, то есть современный способ произ-

Направленность интереса Беньямина прежде всего не на собственно эстетические качества нового театра, а на новый способ его политического функционирования объясняет, почему заметки о «Ревизоре» и «Шторме» в основном посвящены не самим спектаклям, а их рецепции. Беньямин подробно разбирает механизмы

водства, определяющий позицию режиссера и создаваемого им нового театра. Та сверх-реалистическая, роскошная, мхатовская сценография, к которой Мейерхольд прибег при переделке классической пьесы, чтобы заострить ее «социологически-аналитическую» направленность, показать «“скотинство” — в изыщном облике брюлловской природы» (*Мейерхольд Вс. М. и Корнев М. М.* Несколько замечаний к постановке «Ревизора» на сцене Государственного театра имени Вс. Мейерхольда в 1926/27 г. // Гоголь и Мейерхольд. М.: Никитинские субботники, 1927. С. 79), Беньямину показалась «буржуазной» не потому, что, как думал Райх, это была «капитуляция перед вкусом нэповской публики» (*Рейх Б.* «Ревизор» у Мейерхольда), а потому, что этот социологический анализ имел музейную, неактуальную направленность. Отказываясь от личного суждения, Беньямин передает это свое впечатление самим выбором слов для описания спектакля: «Каждая вещь реквизита вопиет о том, чтобы быть выставленной в музейной витрине. <...> Эта масса на наклонной поверхности производит впечатление современной гравюры» (Диспут), — указывая на «музейный», стилизаторский, то есть ретроспективный, неактуальный характер мейерхольдовского присвоения классики. Именно в этом смысле спектакль остается «буржуазным»: «В театральном зале нельзя было увидеть, пожалуй, ничего (при условии сокращения), что не могло бы быть сыграно с большой гарантией успеха в театрике на Курфюрстендам. Там этому соответствовал бы и формат сцены» (Там же) — то есть искусным «освежением» классического произведения не ради решения новых — обучающих, эпических — задач пролетарского театра, а в рамках музейной культуры модернизма. Когда в рецензии Беньямин пишет, что «Бобчинский и Добчинский — не комические фигуры, а двуликое порождение самого скверного кошмара, главные фигуры — это не гоголевские карикатуры, а оркестр преждевременной сонаты призраков» (Там же), — он, вероятно, отчасти повторяет переведенные ему Райхом слова Михаила Левидова, также принимавшего участие в диспуте: «Бобчинский и Добчинский у Гоголя — кругленькие, болтаивые, задыхающиеся в скороговорке простаки. У Мейерхольда они мистические персонажи из андреевской “Жизни человека”. <...> Загадочный, таинственный спектакль, <...> напоминающий хаотический ночной кошмар, сотканный из нелепых призраков и призрачных нелепостей» (*Левилов Мих.* «Пропала веревочка!» («Ревизор» Мейерхольда) // *Вечерняя Москва.* 1926. 13 декабря. С. 3) — но делает это потому, что сам ясно видит в мейерхольдовской постановке черты если не неизвестной ему символистской драматургии Леонида Андреева, то европейского искусства той же эпохи, драматургии Стриндберга («Соната призраков» (1907)). Именно стилизаторская ретроспективность, модернистский характер социологически-аналитической работы режиссера — а не собственно чрезмерно роскошная постановка — делает спектакль «буржуазным».

провала «Ревизора» и успеха «Шторма». Спектакль Мейерхольда был «безусловно великолепным зрелищем», однако аплодисменты в театре «были жидкими», что объяснялось «не столько самим впечатлением, сколько официальным приговором» — «партия <...> высказалась против инсценировки», мейерхольдская попытка адаптировать классическую театральную пьесу для революционного театра «считается неудачной» (МД, 48)³⁶. Даже на диспуте, который устроил в своем театре Мейерхольд специально для того, «чтобы легитимировать постановку», и где «против “Ревизора” выступили немногие, и ни один из них не произнес зажигательной речи», тем не менее «по всей линии победили его противники» (Диспут). Причину Беньямин видит не столько в неудачной речи самого Мейерхольда, заговорившего о «заговоре» против спектакля и своих «врагах», сколько в почти бессловесной, стихийной реакции зрительской массы — Мейерхольд мгновенно «утратил всякий контакт с массой. <...> С яруса, где сидела молодежь, комсомольцы, донесся первый шик: “Довольно”», творец Театрального Октября «тонул во вздымающихся волнах народного настроения» (Там же). И, напротив, примитивный в драматургическом отношении «Шторм» имел необычайный успех, как следует из самой структуры заметки Беньямина, не столько из-за того, что это была политическая пьеса о революции, сколько в результате сложной механики организации театрального успеха в Советской России: участие профессиональной критики в нем «ничтожно» — «в России нет авторитетных критиков, по крайней мере театральных», поскольку театр весь захвачен «политическим накалом», выразителем которого является не критика, а «публика», — «в такой политизированной стране, как Россия, единичному человеку нечего и пытаться управлять этой энергией только потому, что он рецензент»³⁷. Мнение публики выражается в абсолютно новых для истории театра насковозь политизированных и отчетливо классовых формах: после премьеры театральный зал остается открытым для публичных дебатов; важнейшие постановки сопровождаются опросами зрителей, где задают вопросы самого широкого спектра, от простейших, «Как вам понравилась пьеса?» до более тонких «Как бы вы закончили пьесу?» и оценивается работа актеров и режиссера, причем в анкетах зрителю необходимо указывать классовое происхождение, выдержки их анкет театры

³⁶ Кроме того, реакция зрителей отвечала «господствующей здесь общей осторожности при открытом выражении мнения. Если спросить малознакомого человека о его впечатлении от какого угодно спектакля или фильма, то в ответ получаешь только: “у нас говорят так-то” или “большинство высказывается об этом так-то”» (МД, 48).

³⁷ *Беньямин В.* Как выглядит театральный успех в России // Беньямин В. Московский дневник. С. 195.

публикуют; и, наконец, окончательное отражение «общественной критики» — выступления многочисленных рабкоров: «Их позиция может оказаться решающей, но <...> только потому, что они доступны общественному контролю. <...> Влияние рабкоров, их агитация за или против пьесы стали в конце концов так значимы, что некоторые театры уже предпочли сначала удостовериться в их поддержке, прежде чем приступить к репетициям»³⁸.

Здесь направленность театрального интереса Бенямина вновь совпадает с проблемой, интересовавшей в это же время Брехта — в его ответе на анкету, озаглавленную «Против “органической” славы, за ее организацию»³⁹. В буржуазном обществе, говорит Брехт, слава создается «органическим» образом: критик описывает «как можно заманчивее, вкуснее и аппетитнее» «театральные наслаждения, ожидающие покупателей билетов», опираясь на свое знание вкуса публики, чем, в сущности, обслуживает именно театр, а не зрителей, при этом не имея на театр влияния. «Такому роду критики тоже, конечно, соответствует слава, но слава эта возникает весьма сомнительным образом. Она результат постоянного расчета: кого или что можем мы прославить так, чтобы не только не потерять публику, но и заполучить ее? Можно ли навязать им того-то и того-то? (Причем, “он”, “тот-то и тот-то” — величина переменная, а “они” — постоянная). Таким образом возникает “органическая” слава <...> она отвечает запросам определенного слоя читателей и зрителей, которые ищут развлечения или хотя бы культурных ценностей <...>»⁴⁰. В противоположность «органической» буржуазной славе в революционном искусстве слава должна быть «организована», она, как и новый театр, имеет политическую цель — «преобразовать общество, преобразовать государство, контролировать идеологию»⁴¹. «Отныне вкус критика не играет роли, поскольку нельзя принимать во внимание и вкус зрителя. Ибо зрителя нужно научить, то есть изменить», задача в том — чтобы зритель «совершенно преобразился, познал себя, перемонтировал себя, а это не вопрос вкуса»⁴². Соответственно и задача критика — не вкусовое «кулинарное» суждение, а прежде всего осознание «собственной деятельности и ее следствий»⁴³. В Москве Бенямин находит именно новый, политический способ организации славы: роль профессионального критика ничтожна, успех или

³⁸ Там же. С. 195–196.

³⁹ *Брехт Б.* Против «органической» славы, за ее организацию / Пер. В. Ключева // Брехт Б. Театр. Т. 5/2. С. 29–32. (Ответ на анкету, опубликованный в «Scheinwerfer» в ноябре 1928 г.).

⁴⁰ Там же. С. 31.

⁴¹ Там же. С. 32.

⁴² Там же.

⁴³ Там же. С. 33.

провал спектакля является функцией партийной, властной оценки, которая полностью определяет и «воспитывает» мнение отдельных зрителей, руководствующихся «не столько самим впечатлением, сколько официальным приговором» (МД, 48), этот новый способ политической организации славы структурирован через целую систему публичных диспутов, классово дифференцированного анкетирования, выступлений рабкоров и решающих слов видных представителей партии, публикуемых в центральных партийных газетах.

Преимущественный интерес Беньямина к принципиально новым формам политического функционирования искусства в пролетарском государстве, сближающий его с Брехтом, является и центральным политическим интересом всей его московской поездки — понять, «как выглядит литератор в стране, где его заказчиком является пролетариат» (Москва, 192) и, соответственно, сделать выбор собственного профессионального и политического, то есть «производственного», будущего как свободного левого интеллектуала, журналиста и философа (таким образом московский опыт непосредственно определяет важные эссе Беньямина «Автор как производитель» (1934) с его прямыми отсылками к брехтовской идее функциональной трансформации искусства⁴⁴). Если Райх полагает, что приехал в Москву ради того, чтобы понять, «что такое революционное искусство»⁴⁵, то Беньямин ясно видит более глубокую причину деятельной симпатии немецких интеллектуалов, в том числе Райха, к Советской России — ощущение ими необходимости поиска новых форм профессиональной деятельности, функционально отвечающих их левой идеологии и современным производственным отношениям. Эта цель внятно сформулирована Беньямином как центральная в предисловии 1927 года к планировавшейся, но не состоявшейся публикации серии отрывков из «Московского дневника» в «Юманите», газете французской компартии:

«В Германии все в большей степени <...> статус независимого литератора (как и интеллектуала в более широком смысле) волей-неволей, сознательно или нет, работает на службе некоего класса и получает свой мандат у этого класса. То, что экономический базис существования интеллектуала все более сжимается, ускорило в последнее время процесс этого понимания. Ответное политическое давление германского правящего класса, которое привело <...> к беспощадной цензуре и литературным судилищам <...> произвело сходный эффект.

⁴⁴ *Benjamin W. Author as Producer // Benjamin W. Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings / Ed. and with an Introduction by Peter Demetz; Transl. by Edmund Jephcott. New York: Shocken Books, 1986. P. 228.*

⁴⁵ *Райх Б.* Вена — Берлин — Москва — Берлин. С. 206.

Имея в виду все эти обстоятельства, симпатия германской интеллигенции к России есть нечто большее, чем абстрактная симпатия — она руководствуется собственными материальными интересами. Она хочет знать: как живет интеллигенция в стране, где ее нанимателем является пролетариат? Как пролетариат определяет условия для ее существования, и с какой средой сталкивается интеллигенция? Чего ей ждать от пролетарского государства? Имея в виду ощущение явного кризиса, нависшего над судьбой интеллигенции в буржуазном обществе, такие писатели, как Толлер, Холишер и Лео Матиас, такие художники, как Фогелер Ворпсведе, и такие театральные режиссеры, как Бернхард Райх, изучали Россию и устанавливали контакты со своими русскими коллегами»⁴⁶.

Отказываясь от личного суждения, повторяя рапповские мнения Райха, Беньямин достигает цели «освоить и запечатлеть этот совсем новый, чуждый нам язык, громко звучащий сквозь звуковую маску совершенно измененной среды»⁴⁷; при этом сам Райх, — несмотря на то, что в Москве он занимает гораздо более сильную, успешную, активную позицию, чем Беньямин, как в профессиональном отношении, так и в личном, — в большой степени служит ему одним из объектов изучения.

Преимущественное внимание Беньямина к политическому функционированию нового театра объясняет, почему в очерке «Москва» он вообще не упоминает ни об одном из виденных им хороших профессиональных спектаклей, но зато подробно рассказывает об устроенной в крестьянском клубе «дидактической театральной постановке в форме судебного процесса» над деревенской знахаркой:

«Процесс происходит на сцене <...>. 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

⁴⁶ *Benjamin W. Introductory Remarks on a Series for «L'Humanité» // Benjamin W. Selected Writings. Vol. I. Part 2, 1927–1930. P. 20–21.*

⁴⁷ Письмо В. Беньямина М. Буберу: *Беньямин В. Московский дневник. С. 9*; перевод цитируется с небольшими уточнениями.

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. <...> 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, чтобы воспитывать массы в вопросах морали в духе партии. Строгие формы такой воспитательной работы полностью соответствуют советской жизни, являются отражением бытия, требующего сто раз на дню определить свою позицию по тому или иному вопросу» (Москва, 199–200).

Беньямин очень точно описывает здесь характерную для 1920-х годов форму дидактических инсценировок судебных процессов в рабочих, крестьянских или женских клубах, основой для которых служили специально публиковавшиеся сценарии, где показательному суду предавались черты старого быта, типичные провинности представителей разных социальных слоев и даже комар — разносчик малярии и местная корова⁴⁸. Виденная Беньямином постановка напоминает пьесу ленинградского Пролеткульта «Курыниха (Суд над знахаркой)» (Л.: Прибой, 1925), где среди прегрешений подсу-

⁴⁸ Андреев Б. Суд над старым бытом. Сценарий для рабочих клубов ко дню работницы 8-го марта (С методическими указаниями) / Предисл. Г. Авлова. М.; Л.: Издательство «Долой неграмотность», 1926; Малышев Г. Д. Как организовать суд над сохой. Материалы для массовой агро-пропаганды. М.; Л.: ГИЗ, 1925; Суд над групповодом каменщиком (Показательный суд) / Составил Р. М. Мительман; Под ред. и вступл. зам. зав. сектором массовой культпросветработы ЦК ВССР С. Е. Чайко. М.: Изд. ЦК ВССР, 1930; Р. Д. Суд над домашней хозяйкой. М.; Л.: ГИЗ, 1927; Суд над крестьянином Медведевым, сорвавшим выборы кандидатки от женщин в сельсовет. Л.: Прибой, 1925; Суд над делегаткой. Дело по обвинению делегатки Тихоновой, не выполнившей своего пролетарского долга. (Инсценировка). М.; Л.: Гос. изд., 1924; Суд над крестьянином, уклонившимся от призыва в Красную Армию / Сост. Ложкин Я. Я. Харьков, 1929; Суд над «Нашей газетой». Инсценировка для кружков живой газеты, клубов и красных уголков. Текст Б. А. М.: ЦК ССТС, 1926; Суд над Комаром (Инсценировка). Б. м., б. д. [1926?]; Суд над местной коровой (Агропропаганда по вопросу пригодности скота для разведения). М., [1923?].

димой деревенской знахарки Маланьи Индюковой (Курынихи) есть и смерть от неудачно проведенного аборта (описывая виденную им инсценировку в «Московском дневнике», Беньямин уточняет, что знахарка «помогала при родах (или аборте) и ошибочными действиями вызвала трагический исход» (МД, 72)). Беньямин очень точно описывает устойчивый состав участников и мизансцену суда, с подробной росписи которых неизменно начинаются тексты инсценировок: «В центре большой стол, позади которого три кресла: для Председателя и членов суда. Справа к столу придвинут стол Секретаря, слева у авансцены: “стол защиты”, и справа “стол обвинения”. У стола защиты, немного глубже, скамья для подсудимого. В глубине сцены у задней стены скамья для свидетелей. Справа стул для эксперта»⁴⁹. Неграмотная старуха, комическая деревенская речь и манеры которой прописаны в тексте инсценировки, — постоянный персонаж (обвиняемая или свидетельница) этого рода сценариев; окончательное решение суда обычно смягчается, принимая во внимание «темноту обвиняемой» и «невежество окружающей среды»⁵⁰.

Дидактические инсценировки судебных процессов непрофессиональными актерами — этот по видимости примитивный пролеткультовский театр — связан с радикальными театральными исканиями 1920-х гг. Эйзенштейн в своей программной статье «Монтаж аттракционов» (1923) назвал «утилитарный» — агитационный, рекламный, санитарно-просветительский — театр в отношении его основной цели — «оформления зрителя в желаемой направленности (настроенности)» в числе образцов нового театра⁵¹. Эти инсценировки программно дистанцированы от профессионального («буржуазного», как сказали бы Беньямин и Брехт) театра: «<...> самое построение суда, а также способ постановки ни в коей мере не напоминают ни профессиональную драматургию, ни, вообще, профессиональный театр»⁵² и стремятся полностью стереть грань между «актерами» и зрителями в клубе: и те, и другие в равной степени являются объектами воспитательной работы, в сценарии часто прописываются реплики из зала (вероятно, именно таково было слышанное Беньямином выступление комсомольца), на роли председателя суда, обвинителя и защитника предлагается выдвигать «местных общественных работников для придания суду надлежащего авторитета в глазах зрителей»⁵³. В финале суда обвинитель обычно настаивает на максимально суровом приговоре (в суде над знахар-

⁴⁹ Суд над Комаром. С. 2.

⁵⁰ Курыниха (Суд над знахаркой). Пьеса ленинградского пролеткульта. Л.: Прибой, 1925. С. 21–22, 24.

⁵¹ *Эйзенштейн С.* Монтаж аттракционов // ЛЕФ. 1923. № 3.

⁵² *Авлов Гр.* Предисловие // Андреев Борис. Суд над старым бытом. С. 3.

⁵³ Там же. С. 8.

кой Курьнихой — на «лишении ее свободы со строгой изоляцией на самый долгий срок, какой только предусмотрен нашим законодательством»⁵⁴ — ср. в записи Беньямина «Прокурор требует смертной казни»); защитник, ссылаясь на смягчающие обстоятельства (она — «осколок старого быта» и не понимала, что делает — ср. передачу слов защитника Беньямином: «отсутствует злой умысел, в деревне плохо обстоит дело с медицинской помощью и санитарным просвещением») просит условного наказания⁵⁵; председатель суда именем РСФСР объявляет средний вариант приговора (Курьниху приговаривают к двум годам без строгой изоляции⁵⁶, как и знахарку в записи Беньямина) и обязательно сопровождает его дидактическими пожеланиями и требованиями общего характера («Суд также считает долгом напомнить работникам медпункта Камышинского уезда, что в России произошла Октябрьская революция, передавшая власть в руки рабочих и крестьян. Бюрократическое, пренебрежительное отношение к трудовым массам теперь недопустимо»⁵⁷ — ср. у Беньямина: «В заключение председатель в свою очередь указывает на необходимость создания в сельской местности гигиенических и образовательных центров»).

Обычно из московских текстов Беньямина с брехтовскими «Lehrstücke», «учебными» или «тренировочными» пьесами, дидактичность которых заключается не в прямом транслировании политического или идеологического знания, а в обучении через экспериментальные упражнения в позициях (Einübungen in Haltungen), когда актеры фиксируют определенные положения, жесты, предоставляя их зрителям в качестве объекта отстраненного критического обдумывания, связывают «Программу пролетарского детского театра», написанную Беньямином в Берлине в конце 1928 — начале 1929 года по просьбе Аси Лацис. Действительно, в ней Беньямин излагает сообщенный ему Асей опыт театрального воспитания детей, в котором она опиралась, в частности, на свое сотрудничество с Брехтом. Однако то, что пишет Беньямин о детских «сигнальных жестах», на выявление которых в процессе свободной импровизации направлен, по его мнению, детский пролетарский театр, представляет их не в связи с современными политическими задачами, а как «тайный сигнал грядущего», что связывает их не столько с Брехтом и уж совсем не с асиным опытом воспитания беспризорников, сколько с теологическим мотивом «жеста» из размышлений Беньямина над Великим природным театром Оклахомы из финальной главы романа Кафки «Америка» как миметической реакции, представляющей

⁵⁴ Курьниха. С. 21.

⁵⁵ Там же. С. 21–22.

⁵⁶ Там же. С. 21

⁵⁷ Там же. С. 24.

собой внешнюю форму недоступных пониманию, в сущности теологических обстоятельств бытия, агадическое разыгрывание Закона, галахи, от которого в современной жизни утрачен ключ⁵⁸. Инсценированный в крестьянском клубе по заранее написанному сценарию процесс над деревенской знахаркой гораздо ближе к брехтовским *Lehrstücke*, поскольку он обучает определенному политическому пониманию современных вопросов, основан на довольно жестком, без импровизации, следовании режиссерскому сценарию⁵⁹, обучает самой презентацией проблемы и, главное, практически полностью посвящен одной цели — радикальному изменению способа функционирования театра в отношении сцены, актеров и зрителей.

Отказываясь от личного суждения, повторяя слова Райха, ориентируясь на левые театральные поиски Брехта, Беньямин действует в рамках феноменологически-марксистской установки своего метода. Однако помимо этой задачи московские образы вписаны в более широкий контекст его интересов. Как представляется, доминантный прием мейерхольдовского спектакля «Ревизор» — концентрация всего действия на маленьких выдвинжных площадках, где соединялись в многофигурные гравюры многочисленные действующие лица, подлинная ампириная мебель, фламандские натюрморты из настоящих фруктов — вошел в состав одного сквозного аллегорического образа в творчестве Беньямина. Этот мейерхольдовский прием, вызвавший большое раздражение советской критики и, в частности, Райха, который увидел в нем «капитуляцию перед вкусом эпохальной публики»⁶⁰, Беньямин в рецензии 1927 года также, с точки зрения задач пролетарского театра, оценил негативно: «В театральном зале нельзя было увидеть, пожалуй, ничего (при условии сокращения), что не могло бы быть сыграно с большой гарантией успеха в театрике на Курфюрстендам. Там этому соответствовал бы и формат сцены. <...> Уже поэтому постановка оказывается достаточно проблематичной» (Диспут). Однако и в самой рецензии, и еще более в «Московском дневнике», он описал эту сцену подробно и со вкусом:

⁵⁸ Беньямин В. Франц Кафка. С. 62–63.

⁵⁹ Только в инсценировке «Суда над старым бытом» прописаны не собственно реплики, а их общий смысл и вывод, что предоставляет «кружковцам-участникам суда широкую возможность импровизации, что, в свою очередь, развивает их изобретательность, находчивость и <...> требует от них сознательного отношения к исполняемому произведению» (Авлов Гр. Цит. соч. С. 3) — в отношении остальных читанных нами инсценировок справедливо мнение Беньямина о том, что «об импровизации <...> не может быть и речи» (Москва, 199).

⁶⁰ Рейх Б. «Ревизор» у Мейерхольда.

«За немногими исключениями, действие происходило на крохотной наклонной площадке, в каждой картине на ней размещалась новая конструкция из красного дерева в стиле ампир и новая мебель. Тем самым создавалось множество прелестных жанровых картин <...> постановка безусловно была великолепным зрелищем. <...> Режиссерский принцип постановки, концентрация сценического действия на очень маленьком пространстве, приводит к чрезвычайно большим роскошствам, нагромождению материала, не в последнюю очередь это касается занятого состава актеров. В сцене праздника, представлявшей собой шедевр режиссерского мастерства, это достигло своего максимума. <...> В общем это производит впечатление роскошного торта (очень московское сравнение — только здесь есть торты, которые делают его понятным) или, пожалуй, движения танцующих фигурок на курантах, музыкой для которых является текст Гоголя» (МД, 48–49).

В рецензии, говоря, что вся представленная на сцене мебель — «подлинная и стильная. Каждая вещица реквизита вопиет о том, чтобы быть выставленной в музейной витрине» (Диспут), Беньямин отмечает, что это «естественно (для Москвы это именно естественно)» (Там же). Эта музейная подлинность, стильная дороговизна театрального реквизита в спектакле Мейерхольда «естественна» не столько в контексте советского театра или московского быта, сколько в перспективе беняминовского образа Москвы, где он уделяет много внимания «товарной» составляющей вещей — формам торговли (в магазинах, на рынке, на улицах), цене и качеству продаваемых товаров, качеству одежды москвичей, фрагментированной мелкобуржуазной обстановке их домов и проч. В «Ревизоре» гипернатуралистические социологически-аналитические картины дорогих и подлинных вещей, товара, которые созерцает Беньямин, предельно сконцентрированы на крохотном пространстве и подвергнуты «символической» музыкальной организации⁶¹ — это «театральное» зрелище вещей откликается в ряде более поздних образов Беньямина, вплоть до товарных фантасмагорий «Пассажей». Так, эссе «Веймар», написанное в июне 1928 года, о котором Беньямин писал Шолему 14 февраля 1929 года, что оно, вместе с «Марселем», «чудеснейшим образом представляет ту часть моего лица Януса, которое отвернуто от советского государства», начинается с картины рынка, наблюдаемой автором из окна расположенной на рыночной площади Веймара гостиницы «Слон» с ее необычайно широкими подоконниками,

⁶¹ Мейерхольд называл метод, использованный им в «Ревизоре», «музыкальным реализмом» (Почему и как ставится «Ревизор» // Вечерняя Москва, 27 ноября 1926 г., цит. по: *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд. С. 353).

«превращавшими всю комнату в театральную ложу, из которой я мог смотреть балет, превосходивший все, что могут предложить сцены Нойшванштайна и Херренкимзее». На рассвете «сцена» почти пуста, «исполнители» только начинают настраивать свои инструменты: «басы строительных стропил, скрипки тенгов, флейты цветов и барабаны фруктов»; утром на сцене рынка разворачивается «оргия», «балет» товарного обмена — «отовсюду слышно синкопированное звяканье монет, девушки с авоськами, приглашая зрителя насладиться своими округлыми формами, замедленно тянут и толкают»; однако когда днем философ сам наконец собирается «выйти на сцену», «весь блеск и бодрость» соблазнительного балета товарного обмена уже исчезли: «все похоронено под бумагой и отбросами. Вместо танцев и музыки лишь обмен и торговля»⁶². Нас здесь не интересует собственно экономический смысл товарной фантазмагии, а только театральный арсенал метафоры Беньямина (источником которой минималистский театр его любимого Брехта быть не мог).

Театрализованность фантазмагорического зрелища товара отмечена и в первых набросках к «Пассадам», где Беньямин помечает для себя тему для исследования: «театры/диорамы»⁶³ (отправным пунктом для нее, вероятно, должен был послужить тот факт, что в XIX веке в Пассажах располагались как театры (что впрочем «совершенно не дает представления о том, сколь точной исходно была корреляция между пассажем и театром»⁶⁴), так и диорамы (один из Пассажей «и сегодня еще носит имя *Passage des Panoramas*»⁶⁵). Диорамы и театры — «безоконные дома», то есть образы умпостигаемого объекта, монады: «Истинное не имеет окон. Нигде истина не смотрит вовне, во вселенную. Интерес же панорамы заключается в том, чтобы увидеть истинный город. “Город в бутылке” — город внутри. То, что находится внутри *безоконного* дома — то истинно. Один из таких безоконных домов — театр; отсюда то вечное удовольствие, которое он доставляет. Отсюда также то удовольствие, которое мы получаем от этих безоконных ротонд, панорам». ⁶⁶ Кроме того, они представляют реальность в уменьшенном и волшебном виде — «скромные, волшебные эффекты для домашнего использования»⁶⁷, близкие детскому восприятию (здесь, говоря о диорамах, Беньямин сравнивает их с русской лаковой миниатюрой⁶⁸, то есть вспоминает свой московский опыт, когда он испытал приступ кол-

⁶² *Benjamin W. Weimar // Benjamin W. Selected Writings. Vol. II, part 1. P. 148.*

⁶³ *Benjamin W. The Arcades Project. P. 833.*

⁶⁴ Там же. P. 831

⁶⁵ Там же. P. 878.

⁶⁶ Там же. P. 840

⁶⁷ Там же. P. 878–879.

⁶⁸ Там же.

лекционерской страсти к лаковым шкатулками (МД, 112–113) и детским игрушкам; в эссе «Русские игрушки» (1930) он вновь вспоминает о лаковых шкатулках и тут же, говоря об игрушках, приводит примеры игрушек-макетов, представляющих реальность в уменьшенном виде: «крошечные кукольные и животные миры, крестьянские комнаты в спичечном коробке»⁶⁹). Вероятно, именно этому волшебному и одновременно домашнему, уютному эффекту уменьшения реальности в «безоконном доме» как аллегории определенного философского метода должен был быть посвящен нереализованный проект комментария к «Новой Мелузине», вставной главе «Вильгельма Мейстера» (у Гете герой обнаруживает, что его возлюбленная на самом деле фея, крохотное существо, обитающее вместе со всем своим миром в сундуке, который в дневное время он возит с собой и даже заглядывает внутрь него, а потом сам на время переселяется в этот маленький мир), к которому Беньямин возвращался на протяжении всего своего творчества, каждый раз находя в образе из «Новой Мелузины» аллессию своему методу: впервые Беньямин упоминает «Новую Мелузину» в письме Шолему в феврале 1921 года в связи с задачей филологии⁷⁰; незадолго до поездки в Москву, снова в письме к Шолему, пишет о планах написать комментарий к «Новой Мелузине», чтобы в нем «вернуться к романтизму и (может быть уже) перейти к вещам политическим»⁷¹; в последний раз этот проект упоминается в письме к Гретель и Теодору Адорно в январе 1940 года в явной связи с «Пассажами» — Беньямин говорит об «уменьшении как художественном средстве фантазмагии»⁷². Таким образом, подробно описанное Беньямином в «Московском дневнике» впечатление от концентрации Мейерхольдом подлинных вещей на чрезвычайно сжатом сценическом пространстве площадки, организованное в «Ревизоре» музыкально и создававшее чрезвычайно изящные, живописные живые картины — весьма вероятно отозвалось в позднейших беньяминовских образах театрализованной фантазмагии, уменьшенного в перспективе взгляда сидящего в ложе зрителя «балета» товарного обмена.

Кино

В Москве Беньямин видел несколько фильмов: «По закону» Л. Кулешова, технически хороший, в котором, «однако, основной

⁶⁹ Беньямин В. Русские игрушки // Беньямин В. Московский дневник. С. 192–193.

⁷⁰ The Correspondence of Walter Benjamin. P. 176.

⁷¹ Там же. P. 261.

⁷² Там же. P. 627.

мотив сюжета доведен через нагромождение ужасов до абсурда» (МД, 41); «Мать» В. Пудовкина, «Броненосец Потемкин» С. Эйзенштейна и часть «Процесса о трех миллионах» Я. Протазанова, — все в один день, подряд и без музыкального сопровождения, что было утомительно (Там же. С. 146); «Шестую часть мира» Дзиги Вертова, который он очень хотел посмотреть, однако принужден был признать, что «многого не понял» (Там же. С. 102); а также два неназванных плохих фильма — относительно одного журналист Вацлав Панский судил, что этот фильм «побьет успех “Потемкина”», однако Бенъямину он показался «невыносимой халтурой, и к тому же его крутили так быстро, что его нельзя было ни смотреть, ни понимать» (Там же. С. 46) и другой плохой фильм, с Игорем Ильинским (Там же. С. 77) — актером, который, по мнению Бенъямина, слывет в России за комика, неряшливо копируя Чаплина, только потому, что Чаплин и вообще хорошее американское кино в России не доступно (Там же. С. 80). В целом русское кино, «если оставить в стороне наиболее замечательные картины» — фактически только «Потемкина», которому, с политической точки зрения, посвящены две статьи Бенъямина 1927 года⁷³ — показалось ему «не слишком замечательным» (Там же. С. 80). Однако через год после возвращения из Москвы свою рецензию на выпущенный в 1928 году берлинским издательством альбом фотографий Москвы, собранных Алексеем Сидоровым, Бенъямин начал с экфрасиса кинообраза: «... эти путти при никчемных памятниках, обращенных Пудовкиным в аллегорическую груду железного лома»⁷⁴ («... die Putten von den nichtsnutzigen Standbildern, die Pudowkin zu allegorischem Brucheseisen zerschlug»).

⁷³ «Ответ Оскару А. Г. Шмитцу» на его статью о «Потемкине» опубликован в «Die Literarische Welt» в марте 1927, рус. пер. в: *Бенъямин В.* Московский дневник. С. 187–188; и в «Киноведческих записках» (2002. № 58. С. 106); «О положении русского киноискусства» — также в «Die Literarische Welt» в марте 1927 г., русский перевод в: *Бенъямин В.* Московский дневник. С. 197–201.

⁷⁴ *Бенъямин В. А. А. Сидоров.* Москва. 200 иллюстраций. Berlin: Albertus-Verlag, 1928 (Серия «Лица городов») / Пер. М. Кореновой // Европа в России: Сборник статей / Под ред. П. Песонена, Г. Обатнина и Т. Хуттунена. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 358.

Последующая часть настоящей статьи является переработанным и несколько расширенным вариантом нашей заметки, опубликованной под заглавием «Об одной ошибке Вальтера Бенъямина» в сборнике статей к шестидесятилетию Юрия Цивьяна «Юрьев день» (сост. А. Лавров, А. Осповат, Р. Тименчик; М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 201–206), где, по техническому недосмотру, не были воспроизведены иллюстрации — здесь, с разрешения редакции юбилейного сборника, мы исправляем эту оплошность.

Визуальный референт этого кинообраза неясен — в фильмах Пудовкина, которые Беньямин мог видеть к этому времени («Мать» и «Конец Санкт-Петербурга»), нет сцен разрушения памятников. Вероятнее всего, тут имеется в виду самая знаменитая сцена разрушения памятника в советском кино, которой открывается «Октябрь» (1927) Сергея Эйзенштейна (илл. 1): памятник императору обвязывают веревками и начинают раскачивать, отламываются скипетр, держава, левая нога, часть мантии и наконец валится вся сидящая фигура (далее, в сцене патриотического подъема во время Первой мировой войны, эта сцена повторяется в обратной съемке: памятник собирается из частей, «реставрируется»).

Почему Беньямин перепутал Эйзенштейна, знаменитого режиссера с легкой для немецкого уха фамилией, о фильме которого «Броненосец Потемкин» он только что писал, с менее известным Пудовкиным? Понятно только, откуда появились никак не мотивированные кинореферентом путти — вероятно, они инспирированы



Илл. 1. Кадр из кинофильма С. Эйзенштейна «Октябрь» (1927)

фотографией из альбома Сидорова с изображением фрагмента фонтана с амурчиками-путти скульптора Ивана Витали, который Беньямин мог видеть на площади Революции, перед Большим театром (илл. 2). Что касается памятника, который разрушают в «Октябре» Эйзенштейна — это инсценировка действительно имевшего место во время февральской революции разрушения памятника Александру III (скульптор А. М. Опекушин), стоявшего перед Храмом Христа Спасителя⁷⁵. В альбоме Сидорова однако этот памятник не представлен — имеется лишь фотография, подписанная «Площадь, где раньше стоял памятник Алек-

⁷⁵ Возможным подтверждением того, что при написании рецензии Беньямин помнил эту сцену «Октября», служит его фраза «храм Спасителя, ничего не говорящий, как лицо царя», которую можно интерпретировать как описание кадра из фильма Эйзенштейна, с метонимическим перенесением пустого, тупого, статичного лица памятника, комически контрастирующего с деловитой и веселой суетой ползающих по нему людей, на храм Христа Спасителя, на фоне которого он стоит.

сандру III» (илл. 3) — внимание Бенямина могло привлечь это странное изображение отсутствия, однако оно не могло дать ему толчка к визуальному воспоминанию самого памятника, которого он, естественно (поскольку памятник был разрушен) не видел, кроме как, вероятно, в фильме Эйзенштейна.

Почему же Бенямин добавляет к перечню визуальных образов, представленных в альбоме Сидорова, этот — восходящий не к рецензируемому тексту и даже не к личным впечатлениям философа, а к фильму Эйзенштейна? И что послужило основанием связать это статичное, формальное скульптурное изображение сидящего императора, с четырьмя большими двуглавыми орлами в коронах по углам постамента, или его кинематографическое фрагментирование у Эйзенштейна с путти



Илл. 2. Фотография фонтана Витали из альбома фотографий «Москва» (сост. А. Сидоров; Берлин, 1928)



Илл. 3. Фотография, озаглавленная «Место, где стоял памятник Александру III» из альбома фотографий «Москва» (сост. А. Сидоров; Берлин, 1928)

(вряд ли Бенямин принял фрагмент барочного фонтана Витали за постамент памятника Опекушина)? И почему все-таки Бенямин перепутал Эйзенштейна с Пудовкиным?

Если поставить себе целью обнаружить реальное связующее звено между путти и памятником императору, Эйзенштейном и Пудовкиным, — которое,

впрочем, ничего не объясняет, — можно указать на визуальный мотив из фильма Пудовкина «Конец Санкт-Петербурга», вышедшего, как и «Октябрь», в 1927 году и посвященного событиям революции, где памятники и прочие скульптурные образы, как и у Эйзенштейна, играют роль символических лейтмотивов — в том числе памятник тому же императору, Александру III, однако уже не московский, а петербургский, скульптора Паоло Трубецкого. У Пудовкина он не подвергается революционному разрушению, однако предстает в нелепо декорированном виде, увитый гирляндами цветов — атрибутами путти, а в момент массового патриотического подъема, когда либерал в шляпе целуется с городовым, по бронзовому лицу украшенного цветами императора текут слезы (илл. 4).



Илл. 4. Кадр из кинофильма В. Пудовкина «Конец Санкт-Петербурга» (1927)

И все же сама чрезмерная громоздкость ошибки Беньямина (в пределах короткой фразы перепутаны фонтан и памятник, Эйзенштейн и Пудовкин, Москва и Петербург, несколько визуальных источников) заставляет заподозрить в этом кинофрасисемонтаже мыслительный образ, то есть прочесть эту действительно вероятно образовавшуюся в сознании философа «ошибку» как результат приложения его сильной и очень определенной мыслительной интенции. Текст рецензии дает для этого основание, поскольку представленное в нем довольно точное описание фотографических видов из альбома одновременно в крайне сгущенном, до поэтической метафоричности, виде отражает доминантные визуально-идейные образы Москвы, которые сам Беньямин создал в «Московском дневнике» и эссе «Москва». В рецензии Беньямин уподобляет город женщине, что мотивировано его личным опытом неудачного завоевания сразу двух «неприступных крепостей» — Аси Лацис и Москвы: «сама эта (Кремлевская — М. М.) стена с зубцами, внушающими благоговейный трепет и сочетающими в себе приятно-сладкие черты и грубоватость, свойственные лицам русских женщин, <...> река Москва, у берегов которой город, как деревенская девица,

подошедшая к зеркалу, смотрит уже приветливее»⁷⁶. Москва интересуется его как место власти — отсюда образ «Храм Спасителя, ничего не говорящий, как лицо царя, и жестокий как сердце какого-нибудь губернатора, <...> кремлевские ворота, которые умели крепче всех ворот Европы замыкать в своих пределах почитание и ужас»⁷⁷; и как место торговли, имеющей черты не капиталистической фантазмагории, а хаоса, с элементами детскости и домашности («бесчисленные стаи парусиновых палаток, опускающихся в базарные дни на Арбат и Сухаревскую площадь, и сама Сухарева башня, эта громадная изразцовая печь, которую невозможно растопить»⁷⁸).

Если рассматривать экфрасис-монтаж «эти путти при никчемных памятниках, обращенных Пудовкиным в аллегорическую груду железного лома» как *Denkbild*, то его смысловой фокус — в контрасте между символизмом Эйзенштейна и аллегоризмом Беньямина. У Эйзенштейна символический смысл сосредоточен в революционном (и повторяющем его монтажном) жесте разбивания памятника⁷⁹ — Беньямина же не интересует ни этот очевидный революционный символ (что, возможно, и выявлено заменой явного из контекста Эйзенштейна «ошибочным», случайным Пудовкиным), ни сам традиционный пластический образ власти — памятник властителю, который он именуется «никчемным» и связывает с «путти», которые в этом контексте можно понять как нечто устаревшее и сугубо орнаментальное, то есть семантически пустое. Смыслом у Беньямина наделяется не революционный акт разрушения памятника, а собственно «аллегорический железный лом», иными словами — руина, то, что в другом месте философ назвал «торсом символа»⁸⁰.

Об интересе Беньямина к руине в контексте его критики искусства и философии истории уже много написано — особенность московских текстов в том, что этот подход распространяется здесь на текущую, хаотичную, насквозь политизированную, исполненную пафоса технического прогресса современность, в которую сам автор антропологически вовлечен. Зигфрид Кракауэр в пронизательной рецензии на вышедшие одновременно, в 1928 году, (однако

⁷⁶ Беньямин В. А. А. Сидоров. С. 358.

⁷⁷ Там же.

⁷⁸ Там же.

⁷⁹ Михаил Ямпольский, опираясь книгу Эйзенштейна «Монтаж», показал связь этого яркого и довольно очевидного символа революционного разрушения у Эйзенштейна с идеями Гоббса об антропоморфном теле государства и Гегеля о статуе как совершенном выражении идеи Бога (*Ямпольский М. Б. Разбитый памятник // Киноведческие записки. 1997. № 33. С. 6–11*), которые несомненно были известны Беньямину.

⁸⁰ Benjamin W. Goethe's Elective Affinities // Benjamin W. Selected Writings. Vol. 1, 1913–1926. P. 340.

написанные до московской поездки) «Происхождение немецкой барочной драмы» и «Улицу с односторонним движением» говорит о «теологической интуиции», которая позволяет Беньямину увидеть в живом, современном, «спутанном, как сон» мире его «идею», просвечивающую именно в стадии распада, в виде руины⁸¹. Этот метод, разработанный Беньямином в книге о барокко, — замечает Кракауэр — будучи примененным к современности, должен приобрести смысл «если не революционный, то во всяком случае взрывной», однако в «Улице с односторонним движением» интерес Беньямина к руинам заставляет его отворачиваться от реальности, поэтому ему не удастся извлечь из нее столь мощных концепций, как из немецкой барочной драмы скорби⁸². В Москву Беньямин приезжает во многом под знаком «Улицы с односторонним движением», посвященной «Асе Лацис, которая, как инженер, пробила эту улицу в авторе», и с теми же установками взгляда — «дистиллировать» из хаоса современности⁸³ те предметы, в которых «наиболее плотно в настоящее время сосредоточена истина (сегодня среди этих предметов нет ни “вечных идей”, ни “вневременных ценностей”)⁸⁴, или, как пишет философ в начале эссе «Москва», определить, «какая действительность внутренне конвергентна истине» (Москва, 163). При этом Беньямин стремится соединить предельную конкретность взгляда, страстное погружение в толщу материального, которое доступно коллекционеру и влюбленному, с теологическим вектором восприятия (в «Первых набросках» к «Пассажам», которые Беньямин начал делать с середины 1927 года, сразу по возвращении из Москвы, он помечает себе различие между «комментарием к реальности» и «комментарием к тексту»: «в первом случае научная опора — теология, в другом — филология»⁸⁵), который видит намеки на «истинное», «идею» («слухи об истинных вещах (своего рода передающееся шепотом теологическое знание)») прежде всего в «дискредитированном и устаревшем»⁸⁶, в «развалинах истории»⁸⁷.

⁸¹ *Kracauer S. On the Writings of Walter Benjamin // Kracauer S. The Mass Ornament: Weimar Studies / Transl., ed. and with an intr. by Thomas Y. Levin. Cambridge, Mass.; London, England: Harvard University Press, 1995. P. 261–262.*

⁸² Там же. P. 263–264.

⁸³ Так Беньямин формулировал задачу своего нереализовавшегося проекта издания журнала, посвященного современности, «Angelus Novus» (1921) (*Benjamin Walter. Selected Writings. Vol. I. P. 293*).

⁸⁴ *The Correspondence of Walter Benjamin. P. 372.*

⁸⁵ *Benjamin W. The Arcades Project. P. 858.*

⁸⁶ *Correspondence of Walter Benjamin and Gershom Scholem 1932–1940 / Ed. by Gershom Scholem; transl. by Gary Smith and Andre Lefevre. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992. P. 225.*

⁸⁷ Там же. P. 165.

В современности эти места тварности, тленности яснее всего выступают там, где происходят модернизационные преобразования — этот мотив развернут Беньямином в эссе о Бодлере, где общее для середины XIX века переживание «парижской античности», будущего Парижа как «immense samagne», было форсировано проводившимися бароном Османом, префектом парижского департамента Сена, модернизационными преобразованиями и разрушениями, пробившими в парижских улицах Пассажи⁸⁸; и в самом труде Беньямина о парижских Пассажах, которые раскрывают свою идею не в момент расцвета, а именно тогда, когда приходят в состояние разрушения и запущенности. В этих точках «античность и современность пронизывают друг друга», принимая форму аллегории⁸⁹. «Горбатый карлик теологии», как пишет Беньямин в тезисах «О понятии истории», руководит действиями шахматного автомата, называемого «исторический материализм»⁹⁰ — в данном случае теологический, аллегоризирующий взгляд, видящий истинное в устаревшем и дискредитированном, определяет и перспективу взгляда политического. В Москве Беньямин обращает внимание именно на социальные руины — черты деревни в городе, заброшенные и закрытые церкви, остатки стихийной свободной торговли на улице, нищих, «корпорацию умирающих», и старьевщиков, осколки мелкобуржуазного быта в квартирах москвичей⁹¹. В рецензии на альбом Сидорова, где, естественно, довольно много фотографий, передающих пафос и размах архитектурного — технического и социального — преобразования столицы, Беньямин о такого рода видах упоминает кратко («здания Моссельпрома и Госторга, сооруженные из стеклянно-бетонных блоков — первый “самострой” большевиков <...> дома профсоюзов, фабрики, универмаги, фасады которых в красные праздники превращаются в красные настенные календари пролетариата»⁹²), зато с подробностью, неадекватной рецензируемому объекту, говорит о Москве как деревне: «улицы окраин с запинаящимися дощатыми заборами, уходящими в бесконечную даль <...> церквушки самой

⁸⁸ Беньямин В. Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма / Пер. с нем. С. Ромашко // Беньямин В. Маски времени: Эссе о культуре и литературе / Сост. А. Белобратова. СПб.: Symposium, 2004. С. 147–148.

⁸⁹ Там же. С. 152.

⁹⁰ Беньямин В. О понятии истории / Пер. с нем. С. Ромашко // Новое литературное обозрение. 2000. № 46. С. 81.

⁹¹ О мотивах деревни и церкви в «Московском дневнике» см. в нашей статье «Аллегорический крах: к описанию оснований московского взгляда Вальтера Беньямина» в: Европа в России: Сборник статей / Под ред. П. Песонена, Г. Обатнина и Т. Хуттунена. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 346–351.

⁹² Беньямин В. А. А. Сидоров. С. 358.

древней части Кремля, похожие на хижины лесных отшельниц, <...> Красная площадь, в которую со всех сторон вливается русская степь, <...> крыша храма Василия Блаженного — большое одеревеневшее степное село без окон, без дверей, Исторический музей, который здесь неожиданно выглядит очень по-московски и одновременно, только здесь, в Москве, походит на Шарлоттенбург, <...> дачи, летние загородные домики, покосившие заборы которых скорее заывают, чем отгоняют пришлых гостей, и дачи зимой, спящие глубоким и печальным сном, какого не ведает самое заснеженное поле и самый одинокий погост»⁹³. Именно в перспективе этого аллегоризирующего, теологического взгляда на революционную и пореволюционную современность «никчемные» памятники властителем, семантически равноценные пустой орнаментальности путти, приобретают смысл не в тот момент, когда они подвергаются революционному разрушению, а только уже превратившись в «аллегорическую груду железного лома» — тогда эти фрагменты «старья», представленные аллегоризирующему взгляду, могут стать мыслительными образами.

Мы выбрали для прочтения частные, отнюдь не самые важные и сложные мотивы московских текстов — отдельные театральные и кино-впечатления Беньямина — для того, чтобы на этом простом примере попытаться выявить оригинальный философский метод, определяющий сущность его на первый взгляд сугубо конкретных московских образов, позволивший воплотить в них «идею» Москвы или Советской России — как Беньямин пояснил Мартину Буберу, «проницательный читатель» может понять, что исключительно «визуальные» описания (очерка «Москва») «вставлены в сетку идей»⁹⁴. Именно эта глубокая фундированность визуальных московских образов, встроенных, при всей их феноменологически-марксистской точности и конкретности и полном принципиальном отказе от высказывания личного суждения, в общую систему философских интересов Беньямина, как кажется, позволяет ответить на вопрос о причинах «живучести», по выражению Жака Деррида⁹⁵, московских текстов Беньямина, написанных 90 лет назад, но которые тем не менее и сегодня составляют актуальный интеллектуальный и эмоциональный опыт чтения. Они не только не кажутся архаичными или испещренными пятнами идеологической слепоты, очарований и разочарований, как это свойственно рассказам о путешествиях

⁹³ Там же. С. 358–359.

⁹⁴ Письмо В. Беньямина М. Буберу от 26 июля 1927 г.: *The Correspondence of Walter Benjamin*. P. 316.

⁹⁵ Жак Деррида в Москве: Деконструкция путешествия. М.: РИК «Культура», 1993. С. 65, 66.

в Россию многочисленных иностранных «туристов-троцкистов»⁹⁶, но, напротив, поражают точностью восприятия хаотической, едва доступной философу из-за незнания языка реальности позднего НЭПа. Беньямину не только удается дать целый ряд поразительно дифференцированных и метких социальных диагнозов и прогнозов, но и воплотить их в ударных, запоминающихся, в сущности, художественных образах (которые можно найти уже в «Московском дневнике», в очерке же «Москва» они представлены в очищенном виде). Это, например, сквозной комплекс мотивов «ремонта», отчужденности москвичей, постоянно готовых к «мобилизации», от вызывающего меланхолию домашнего быта, который у них представляет собой осколок мелкобуржуазной обстановки, сравнений Москвы с «лазаретом» и «лабораторным столом» и образов азиатского отношения русских ко времени, «хмелеющих» от него, поглощающих его, «как мед»⁹⁷.

⁹⁶ Это ироническое выражение Рене Этьембля приводит Деррида (Там же. С. 40–41). Ср., например, обратный пример навязывания московским впечатлениям религиозного смысла в эссе о советской России австрийского писателя и журналиста Йозефа Рота «Красная земля. О впечатлениях от посещения России» в его книге «Антихрист» (1934). Рот совершал обширную ознакомительную поездку по Советской России в сентябре–декабре 1926 года, и Беньямин успел встретиться с ним в Москве — одного разговора оказалось достаточно для меткого и исчерпывающего описания эволюции Рота и левых «симпатизанов» его толка, посещавших Россию как в 1920-е, так и в 1930-е годы: «... я довольно быстро вынудил его проявить свою позицию. Если выразить это одним словом: он приехал в Россию (почти) убежденным большевиком, а уезжает из нее роялистом. Как обычно, страна расплавляется за смену политической окраски тех, кто приезжает сюда с красновато-розовым политическим отливом (под знаком “левой” оппозиции и глупого оптимизма)» (МД, 42–43).

⁹⁷ Последний — бергсонианский — образ густого, насыщенного и текущего времени вполне естественен в контексте работы Беньямина в Москве над переводом Пруста, однако его явное сходство с мандельштамовскими образами тягучего, тяжелого времени («времени бремя» и «тяжелые соты» в стихотворении «Сестры — тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы...» — ср. у Беньямина о том, что Пруст «строит из сот воспоминаний дом для роя своих мыслей» (*Беньямин В. К портрету Пруста / Пер. Е. Зачевско-го // Беньямин В. Маски времени. С. 246*)), как кажется, указывает на более глубокую близость революционных взглядов двух этих двух сверстников на природу поэзии и истории. То, что Мандельштам говорит, например, в статье «Слово и культура» (1920) о работе поэзии со временем и культурой («время вспахано плугом»): «Поэзия — плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху. <...> Революция в искусстве неизбежно приводит к классицизму. <...> вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему. Я хочу снова Ови-

Другой яркий и запоминающийся (и при этом сугубо конкретный и политический) образ — определяющей власти партии над всей жизнью коммунистов, вплоть до биологического существования, воплощенной в картине отъезда в ссылку потерпевшего поражение во внутрирапповской борьбе Григория Лелевича, сюрреалистичность которой передается отстраненностью и конкретностью описания Беньямином представшей его глазам невероятной картины (не поддающаяся описанию внешность Лелевича, страдавшего акромегалией, абсурдное устройство его жилища, его речи, продиктованные безумным оптимизмом фанатика (МД, 22–23)). Число таких образов «Москвы» и «Московского дневника» можно множить, каждый из них достоин стать объектом отдельного подробного прочтения.

Конечно, живое впечатление от «Московского дневника» в большой степени связано с его интенсивным, открытым, трагическим, абсолютно современным любовным дискурсом, который Жак Деррида считал для этого текста самым главным: «Вместо того, чтобы вопрошать этот <...> дневник как исторический документ, как литературное и политико-философское сочинение, его скорее можно уподобить прерванным воспоминаниям о сильной и трагической страсти к Асе Лацис <...>, женщине, которая оставила в сердцевине его жизни рану <...>, глубокую и неизгладимую <...>»⁹⁸. Однако нам кажется (о чем уже шла речь выше), что то, что Деррида парадоксально связывает с этой смысловой «живучестью», называя «Дневник» «удавшейся неудачей», — а именно, неудача, которую Беньямин потерпел в Москве во всех своих профессиональных и личных делах, а также собственно его страсть к Асе — обладает необычайной семантической потенциальностью благодаря ориентированности этих антропологически конкретных московских опытов Беньями-

дия, Пушкина, Катутла, и меня не удовлетворяют исторический Овидий, Пушкин, Катутла», — поразительно переключается с пониманием истории Беньямином как противопоставленных эпическому, каузальному времени мгновенных констелляций нынешнего с бывшим, «избавляющих», в мессианском смысле «спасающих» прошлое, обнаруживая его «актуальность» в настоящем моменте, причем «исторический субъект» (или «поэт») предельно, до личного риска ангажирован в создание этого нового времени подлинного, актуального настоящего, «Jetztzeit», возникающего лишь в «момент опасности» в настоящем, для которого момент прошлого становится «citation à l'ordre du jour» (*Беньямин В. Тезисы о понятии истории*). Тема «Беньямин и Мандельштам» заслуживает отдельного исследования, ср. анализ Джорджо Агамбеном стихотворения Мандельштама «Век» (1923) в отчетливо беньяминовской парадигме: *Agamben G. What is Contemporary? // Agamben G. What is Apparatus? And Other Essays / Trans. David Kishik and Stefan Pedatolla. Stanford: Stanford University Press, 2009. P. 41–47.*

⁹⁸ Жак Деррида в Москве. С. 18.

на сильной философской интенцией его восприятия (в данном случае — размышлениями, соответственно, о «необходимом» крахе Кафки как важнейшем условии понимания его творчества, и о понятии «любви» как способе интенсификации, расширения восприятия у сюрреалистов).

Оригинальный философский метод, лежащий в основании московских текстов Вальтера Беньямина, позволил ему показать «идею» Советской России, до сих пор в философском смысле актуальную и «живучую», при этом воплотив ее в конкретных, точных, ярких визуальных образах.

Приложение

Вальтер Беньямин

Режиссер Мейерхольд в Москве ликвидирован? Литературный суд над инсценировкой «Ревизора»

Мейерхольд — несомненно, самый значительный русский театральный режиссер. Однако он родился под несчастной звездой. К тому же он со своим новым театральным опытом, «Ревизором», попал в несчастное положение. Это сулит ему не одну трудную неделю. Одна из последних директив русской партии в области литературы — освоение классики. С одной стороны, высшие достижения русской литературы высоко ценятся в новой России, с другой, их форма должна быть сделана доступной сотням тысяч новых читателей. Первое место здесь, естественно, принадлежит театральным адаптациям. В России число пьес, которые в Европе считаются «классическими», стремится к нулю. Тот, кто выхватывает одну из них, ставит на карту очень многое. Когда Мейерхольд год назад решил на «Лес» Островского, он одержал победу. В этом году с «Ревизором» его постигло поражение. Тут он тоже сделал много значительного как театральный режиссер. Однако несмотря на радикальную переделку, он взялся за вещь, неподходящую для пролетарской сцены. В театральном зале нельзя было увидеть, пожалуй, ничего (при условии сокращения), что не могло бы быть сыграно с большой гарантией успеха в театрике на Курфюрстендам. Там этому соответствовал бы и формат сцены. На наклонном помосте, заставленном мебелью красного дерева, перед зрителем одна за другой предстали живые картины. Естественно (для Москвы это именно естественно), вся меблировка подлинная и стильная. Каждая вещичка реквизита вопиет о том, чтобы быть выставленной в музейной витрине. Роскошь, которую он позво-

ляет себе с человеческим материалом, неслыханная. Все что является, помещается на пяточке сцены, плотно стиснутое. Эта масса на наклонной поверхности производит впечатление современной гравюры. Уже поэтому постановка оказывается достаточно проблематичной. В отношении переделки пьесы ситуация еще хуже. Не то, чтобы русский драматург испытывал до мозга костей парализующее почтение перед каждым поэтическим словом, написанным черным по белому, что еще случается в Западной Европе. Достижение в области драматической обязано не тому, что подвергнуты обработке факты, а тому, как это сделано. Из «Ревизора» изгнан знаменитый гоголевский смех. Бобчинский и Добчинский — не комические фигуры, а двуликое порождение самого скверного кошмара, главные фигуры — это не гоголевские карикатуры, а оркестр преждевременной сонаты призраков. Так или иначе, партия и пресса осудили сделанное Мейерхольдом. Чтобы легитимировать постановку (а также, пожалуй, чтобы собрать своих друзей), Мейерхольд устроил в своем театре диспут. Ход вечера был неожиданным: против «Ревизора» выступили немногие, и ни один из них не произнес зажигательной речи, однако по всей линии победили его противники. Ни Луначарский, ни Маяковский, ни Белый не могли его спасти. За это Мейерхольду следует благодарить свой несчастный темперамент. Напряженный интерес вызывали те усилия, с которыми друзья стремились протянуть руку помощи тому, кто тонул во вздымающихся волнах народного настроения. Дело шло при этом не только о «Ревизоре». Не хотелось позволить упасть такому высокому имени, как имя Мейерхольда. Руководство было в умелых руках. А средний уровень русского оратора столь высок, что даже в четырехчасовом споре на одного плохого оратора приходился один хороший. Лучше всех был Маяковский. В нужный момент он взял публику в руки и дал ей четверть часа театрального представления, изобразив хулигани-интеллекта, который из любви к спору схлестывается с ней и при этом умеет оставаться непочтительным. Образчик его стиля: «Конечно, лучшую роль он отдал своей жене. Протекионизм?! — Но он женился на ней потому, что она хорошая актриса!!» И мастерски разыгрывая угловатую неуклюжесть, он занял свое место за зеленым столом докладчиков. Андрей Белый, знаменитый автор «Петербурга» и «Москвы». Этот человек мог бы появиться на нашем литературно-историческом семинаре: романтический декадент в бархатном пиджаке с галстуком как у Гаварни. Он был бы на месте даже в современном Париже. Здесь, на революционной московской сцене, он танцевал «вечного читателя Гоголя», медленный плавный гавот. Руки, которые

в 1850 году набивали опиумную трубку, здесь заклиняющими жестами простирались над головами публики. Дальше «человек из народа». Курносый, в куртке, в высоких сапогах, басовитый. «Где Гоголь для рабочего, Гоголь для крестьянина? Нет никакого смысла открывать его второй раз для буржуазии». Около 12 часов ночи люди бурными криками стали вызывать Мейерхольда. Аплодисменты, раздавшиеся при его появлении, говорят, что здесь еще многое можно выиграть. Однако не прошло и десяти минут, как он утратил всякий контакт с массой. Лозунг для оппозиции: «в Москве есть своя желтая пресса». Мейерхольд раскрыл «мотив»: тайный заговор, акт мести. С яруса, где сидела молодежь, комсомольцы, донесся первый шик: «Довольно». Многие встали, начали уходить. Напрасно он выхватил красную папку и попробовал начать деловой разговор. К тому моменту, когда он закончил, ушла уже четверть зала. Чтобы сгладить плохое впечатление, выпустили еще двоих выступающих. Однако исход боя был решен. Теперь «пря о Ревизоре» пойдет по инстанциям. Журналистская Москва обратилась к партии. Так обрзовался еще один фронт против Мейерхольда.

Перевод с немецкого Марии Маликовой