

Виктор Левченко

**ФИЛОСОФИЯ ИЛИ ЛИТЕРАТУРА: ОСОБЕННОСТИ
АНТРОПОЛОГИЧЕСКОГО ПРОЕКТА
ВАЛЬТЕРА БЕНЬЯМИНА**

Современная ситуация бытования философии обнаруживает актуальность той тенденции, которая проявляла себя чуть ли ни с начала собственно самого философствования. Эта тенденция связана с переплетенностью судеб философии и литературы. Здесь можно вспомнить и роль эпоса в становлении абстрактно-понятийного способа мышления (порождение универсалий в лоне художественного по своей природе дискурса), и генетическую соотнесенность философии и литературы в жанрах (например, первые философские произведения по форме являются эпическими поэмами, а расцвет классической античной драмы вызывает к жизни диалогическую форму философствования Сократа и Платона), и появление жанра философского романа, характерного для эпох модерна и постмодерна, и популярность в наше время эссеистики – феномена по своей природе пограничного между художественной литературой и философией. Актуальность всего вышеназванного демонстрируется и попытками обосновать свои необходимость и предназначение как философами, так и литераторами в рамках активно осуществляемого в наши дни так называемого «практического поворота» в духовной жизни современного общества с поиском новых форм и оснований собственной деятельности.

В этом плане достаточно благодарным и показательным является обращение к наследию Вальтера Беньямина, который своим творчеством опередил и своеобразным способом определил те ходы на «шахматной доске» интеллектуальной жизни, которые наблюдаемы особенно в наше время¹. Интерес к детали, внимание к периферийному в культуре и социальной жизни, особенности авторского письма с его активным использованием метафор и различных художественных средств, да и преимущественное выражение результатов своей работы в жанре эссе очень созвучны современному постмодерному и пост-постмодерному письму.

Несмотря на то, что с точки зрения авторитетных справочных изданий и энциклопедий Беньямин характеризуется как философ и философ культуры (см.: [6; 8; 13; 14; 16; 17]), все вышеназванное зачастую ставит исследователей его творчества в тупик – к какому все же предметному региону отнести то небольшое наследие, которое нам от него осталось. Наиболее ярко это недоумение высказала Ханна Арендт. «Чтобы как следует описать Беньямина и его произведения в привычной нам системе

координат, не обойтись без великого множества негативных суждений. Он был человеком гигантской учености, но не принадлежал к ученым; он занимался текстами и их истолкованием, но не был филологом; его привлекала не религия, а теология и теологический тип истолкования, для которого текст сакрален, однако он не был теологом и даже не особенно интересовался Библией; он родился писателем, но пределом его мечтаний была книга, целиком составленная из цитат; он первым в Германии перевел Пруста (в соавторстве с Францем Хесселем) и Сен-Жон Перса, а до того – бодлеровские “Tableaux parisiens”, но не был переводчиком; он рецензировал книги и написал множество статей о писателях, живых и умерших, но не был литературным критиком; он написал книгу о немецком барокко и оставил огромную незавершенную работу о Франции девятнадцатого века, но не был историком ни литературы, ни чего бы то ни было еще. Я надеюсь показать, что он был мастером поэтической мысли, но ни поэтом, ни философом он при этом тоже не был» [1]². То есть интерес к актуальным проблемам, реализуемый через неустоявшиеся дискурсивные практики, представляет нам его как сгусток «негативных суждений» [1].

Невозможность самореализации на академическом поприще, так как его диссертация «Происхождение немецкой барочной драмы», представленная для защиты в Франкфуртский университет, была отвергнута профессурой из-за непривычности формы изложения материала, соответственно, непонятности текста³ и из-за смешного для современного читателя аргумента, что текст невозможно превратить в учебник⁴, вынудили Бенямина самоутверждаться во внеуниверситетском культурном пространстве. Однако здесь мы обнаруживаем противоречие, столкновение двух тенденций в жизнедеятельности Бенямина. С одной стороны, нельзя не отметить проявляемое им желание обрести успех в области мысли, которая в то время была монополизирована практически исключительно пространством немецкого университета, и в конечном счете нереализованное благодаря совместным усилиям как профессуры, так и берлинской элиты из круга Стефана Георге, претендующей на исключительное право оценивать культурную продукцию, как радикальных марксистских кругов⁵, так и неокантиански ориентированных критиков, как издателей, так и членов Франкфуртского института социальных исследований, хоть и причисляющих Бенямина к своему лагерю, но очень поздно сделавших слабую, действительно запоздалую попытку ему помочь и приведшую его к трагической гибели⁶. С другой стороны, самому Бенямину была присуща тяга к одиночеству, уединенной кабинетной работе, героизация приватного существования, страсть к коллекционированию редких изданий сказок, книг психически больных людей (а ведь он не был ни детским писателем, ни психиатром) и

игрушек. Он по большому счету занимал позицию своеобразного «фланера» (если воспользоваться этим названием феномена городской жизни XIX века из его урбанистических исследований) в современной ему интеллектуальной и социальной действительности. Ему настолько была противна идея быть полезным членом общества, что в связи с этим он очень любил повторять высказывание Ш. Бодлера: «Быть полезным человеком всегда казалось мне ужасной гадостью».

Методологические и эстетические основания исследований Беньямина во многом определялись этими особенностями его биографии, несмотря на то, что он сам постоянно манифестировал необходимость работы с самим текстом, поиска ответов на возникающие вопросы, исходя исключительно из него самого, а не из определяющего влияния личных жизненных обстоятельств. Так, например, интерес к детали (своеобразной мелочи жизни), в которой он видел характерное в понимании настоящего и перспективное для понимания будущего; значимое место, которое он отводил используемым в своих сочинениях цитатам, – явно соотносилось с его страстью к коллекционированию. Как справедливо отметил Валерий Подорога, «фигура коллекционера – отнюдь не случайный момент автобиографии, но продукт по-своему героического *самоназвания*; она, если хотите, эмблема автобиографической рефлексии» [9, с. 153].

Для Беньямина порочной выглядела практика жесткой дисциплинарной демаркации знания, которая была характерна для научной мысли прошлого, в противовес которой он определял в качестве основной цели своих исследований способствование интеграционному процессу в науке. Это, с его точки зрения, возможно осуществлять через анализ «произведения искусства, который открывает в этом произведении интегрирующее выражение религиозных, метафизических, политических, экономических тенденций эпохи, не подлежащее доминантному ограничению ни в одном отдельном направлении» [2, с. 17]. То есть взгляд исследователя должен быть скорее не историческим, нанизывающим факты «как четки» на линейно представленный процесс, а скорее эйдетическим, а сфера эстетического должна выступать своеобразным медиумом философского познания. Поэтому-то произведение искусства принципиально незавершенно (этим, возможно, и вызвано центральное место в его творческом наследии жанра эссе, ведь, согласно точному афоризму Роберта Музиля, «эссе чередой своих разделов берет предмет со многих сторон, не охватывая его полностью, – ибо предмет, охваченный полностью, теряет вдруг свой объем и убывает в понятие»), а историк литературы должен исходить из позиции своего личного соприсутствия с изучаемым феноменом.

Познание предмета своего исследования выступает по сути попыткой выговориться самому автору, из чего и вытекают особенности

беньяминовского универсалистского понимания языка. Последний не является коммуникативным средством, но формой и выражением всего существующего. То есть, для него язык был не способом речи, специфичным для человека, а, скорее сущностью мира, из которой возникает сама речь. Это «язык истины, язык, где все главные тайны, над которыми трудится мышление, сохраняются без напряжения даже в молчании, то этот язык истины есть истинный язык» [3, с. 52]. В своем эссе «Задача переводчика» Беньямин, ссылаясь на Малларме, подчеркивает, что это и есть именно тот «истинный язык», который мы невольно подразумеваем, переводя с одного языка на другой.

Целостное пространство языка в идеале создается из попытки выговориться самому, попытки выразить происходящее в себе и вокруг себя. В центре этого языкового пространства находится именование, что как раз и препятствует редуцированию сообщения к пониманию его в качестве исключительно инструментального акта. Язык является общечеловеческим пространством духовности, и перед человеком в результате возникает возможность увидеть себя как часть целого. Он посредством языка со-общает собственную духовную сущность, разумеется, в пределах и границах возможного, так как это всегда его собственная номинация, сам он именует все другие вещи. То есть здесь обнаруживается следующая закономерность: вы-говорить себя самого и за-говорить со всем другим есть одно и то же. Именно этим качеством языка и объясняется художественная выразительность философских текстов самого В. Беньямина⁷. Поэтому нельзя согласиться с Валерием Савчуком в его характеристике понимания Беньямином языка *инструментально* как орудия критики и средства вынесения приговора художественному произведению. Хотя он и совершенно справедливо отмечает, ссылаясь в свою очередь на книгу Н. Больца и В. ван Рейена о Беньямине, что «в отношении текста Беньямин выбирает господствующую роль “подлинного и врожденного произведению критика”, и “терменевтическая изощренность Беньямина состоит в том, что он узнает собственные намерения как подразумеваемое в тексте”» [11, с. 116].

Беньямин постоянно кружит вокруг предмета своего исследования, приближается и отступает от него, не пытаясь сделать окончательный вывод, в результате чего ему удается сохранить пространство природно-исторической цельности предмета. Именно поэтому его работам чужды и системосозидание, и логическое доказательство. Вместо этого он предлагает свою оригинальную технику исследования, которую он в «Эпистемологическом предисловии» к «Происхождению немецкой барочной драмы» определял как «мозаичную». Философское рассмотрение аналогично мозаичным изображениям возникает из отдельных частей и фрагментов. «Ценность мыслительных осколков имеет

тем более решающий характер, чем меньше их можно непосредственно поверить основной концепцией, и от этой ценности в равной мере зависит блеск изложения, так же как ценность мозаики – от качества стекла. Соотношение микрологической обработки и меры художественного и интеллектуального целого говорит о том, что истинное содержание уловимо лишь при скрупулезнейшем погружении в детали содержания предметного» [5, с. 7].

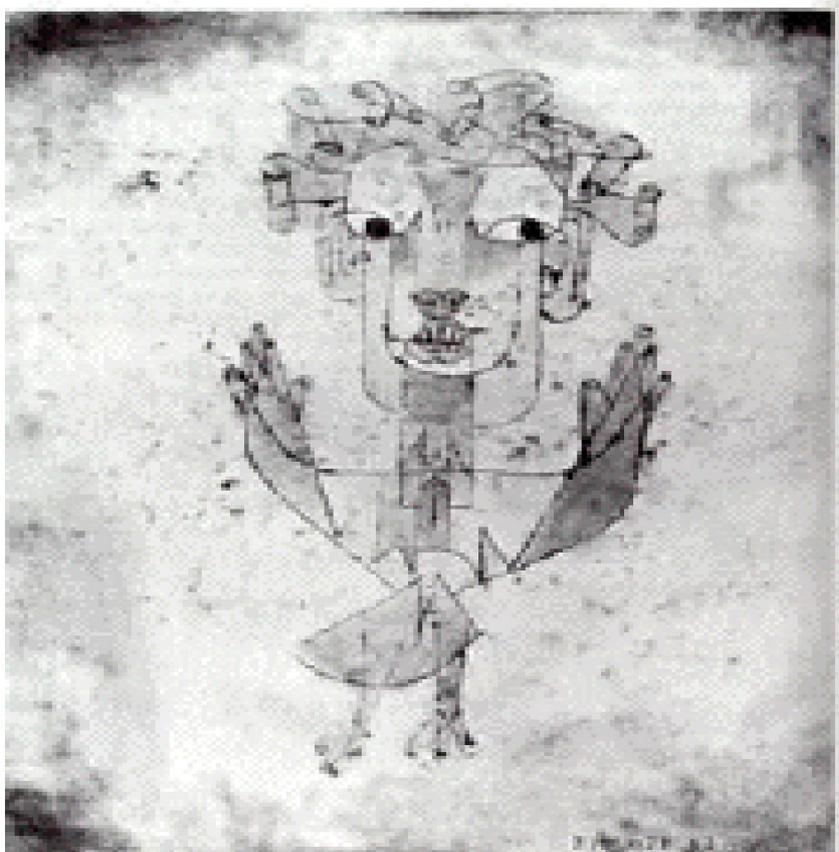
В соответствии с этой мозаичной техникой он и выстраивал свои тексты, в частности «Происхождение немецкой барочной драмы». Данное сочинение состояло по преимуществу из цитат. В нем Беньямин использовал, согласно подсчетам исследователей, 497 цитат из 178 произведений, а также использовал скрытое цитирование, имитировал барочные тексты и т. п. Эта увлеченность цитированием, цитатная игра, ретуширование их использования приводили иногда исследователей, не обнаруживающих использованных Беньямином цитат в первоисточниках, к радикальному выводу, что вся эта работа вообще является мистификацией (например, см.: [15, S. 53]). Такой способ работы был присущ всему творчеству Беньямина. Именно так он читал тексты героев своих эссе, извлекая из них цитаты и отдельные фрагменты и объединяя затем в свои коллажные коллекции.

Беньямин довольно оригинально понимал природу цитаты как нового способа отношения к прошлому. Она представляет из себя замену утраченной связи традиций и настоящего, веры в авторитеты, характерного для прошлого. В цитировании прошлое странным способом частично присутствует в настоящем. Психологическое неприятие настоящего – разочарование в нем и желание отказаться от него – является субъективным основанием обращения к цитированию. В первоисточнике высказывание, которое превращается в цитату, лишено той силы и тех смыслов, которые оно обретает в новом контексте использования. Цитата отсылает к трансцендентному смыслу, и по большому счету Беньямин через реализацию этой исследовательской техники добивается такого же результата выхода из ситуации повседневности, как и в современных ему визуальных искусствах (например, творческие поиски разных авангардных школ) и в музыке. Он отмечает, что «в цитате язык достигает совершенства. В цитате отражается язык ангелов, в котором все слова, потревоженные в идиллическом контексте смысла, стали эпитафиями Книги Творения» [2, с. 353]. Техника цитирования, предполагаемая ее адептами как охранительная, на самом деле, вырывая высказывание из контекста прежнего своего существования, выступала с разрушительными следствиями для этого контекста, манифестировала снятие временных различий. Поэтому-то, как отмечала Ханна Арендт, «в форме “фрагментов мысли” цитаты несут двойную функцию: прерывают поток

изложения вмешательством “запредельной силы” и, вместе с тем, до предела концентрируют в себе то, что излагается» [1]. Собственно и понятие «происхождение» лишено у Беньямина привычного для нас исторического и генетического смысла. Происхождение не имеет никакого отношения к возникновению, в нем не предполагается становления возникающего, которое есть скорее производное становления и исчезновения. «Происхождение стоит в потоке становления как водоворот и затягивает в свой ритм материал возникновения... Таким образом, происхождение не выделяется из фактической наличности, а относится к ее пред- и постистории» [5, с. 27–28].

В произведении искусства необходимо различать реальное содержание и содержание истины, которые изначально выступали в единстве с протяженностью жизни произведения, но впоследствии происходит их разведение. Если реальное содержание выступает на первый план, то содержание истины оказывается скрытым. Отсюда, по Беньямину, и различие задач комментатора и критика. Критик спрашивает об истине, но его вопрошание возможно благодаря присутствию предварительного условия всякой критики – комментария, являющегося всегда трактовкой того, что бросается в глаза и представляется странным, то есть реального содержания. Детали и фрагменты прошлого, растворяющиеся в прошлом, и становятся объектом комментария реального содержания текста. Историческая дистанция, возникающая между содержанием истины и реальным содержанием, и решают вопрос о бессмертии этих произведений, умножают их смысловую «мощь».

Этот интерес к деталям, страсть к мелочам была конгениальна гетевской или шпенглеровской убежденности в фактическом существовании *Urfraenomen* (прафеномена), в котором неразрывно слиты идея и опыт, слово и вещь, значение и явление. В связи с этим Беньямин крайне критически относится к культурно-историческому методу неокантианства, исходящего из постулирования общезначимых ценностей. Так, применение этого метода к изучению поэзии приводит к следующему впечатлению. «На того, кто осведомлен в делах поэзии, все их предприятие оказывает жуткое впечатление, как будто отряд громко марширующих наемников вламывается в прекрасное, прочное здание поэзии, заявляя, что намерен восхищаться его сокровищами и диковинками, и в этот момент становится ясно: эти наемники перевернут вверх тормашками весь дом и разрушат все его устройство; они заняли здание, потому что оно удачно расположено и из него очень удобно обстреливать въезд на мост или железнодорожную линию, оборона которой столь важна в гражданской войне. Именно так история литературы обустроилась в доме поэзии, потому что с позиций «прекрасного», «ценностей внутреннего



Пауль Клее. Angelus Novus

опыта», «идеального» и из других подобных им бойниц лучше всего вести огонь под надежной защитой стен» [2, с. 423–424].

В противоположность подобной позиции постижения проблем, следовало бы погружаться в сами произведения. Прообразом нового отношения к истории, к постижению произведений, является фигура коллекционера. Для последнего главным является ценность подлинности, а не «культ ценности», поэтому-то для Беньямина так значимо понятие «аура»⁸. Так, в своих поздних работах – книге о Бодлере [2, с. 47–234], сочинении «Париж, столица XIX века» [4, с. 141–163] (экспозе «Пассажей» для получения финансирования от Института социальных исследований) он анализирует разные феномены, например, такие как толпа, фланер, уличные фонари, проституция, пассажи, мода, скука, универсальные магазины, улицы и т. п. Каждый из них выступал как такая точка, в которой и можно выявить сходение основных особенностей действительности. Только «поймав» эту точку в этих разных феноменах, и появляется возможность понять всю действительность. Так, особенности творчества Ш. Бодлера и его эпоху можно понять через фигуру фланера середины XIX века, в целях противопоставления себя темпу переживания времени парижскими толпами выгуливающего в пассажах черепаху с надетым на шею поводком. Смена оптики, изменения в коллективном теле толпы, изменение человеческой чувствительности предоставляют нам возможность выявить особенности и художественной практики, и понимание истории.

Для Беньямина исторический прогресс – это иллюзия. Прошлое никогда не исчезает, оно принципиально не завершено и, содержась в настоящем, постоянно предъявляет притязания на избавление от катастроф, отчуждения и т. п. Вплоть до самой своей смерти Беньямин не расставался с графическим листом Пауля Клее «Angelus Novus», и он дал свою интерпретацию этой картине в одном из самых знаменитых своих произведений – 9-ом тезисе последнего своего текста «О понятии истории». Этот ангел истории, увлекаемый в будущее бурей прогресса, обращен взором в прошлое. «Где нам видится цепь событий, там он видит одну единственную катастрофу, которая непрерывно громоздит обломки на обломки и бросает их ему под ноги. Ангел может и хотел бы остаться, разбудить мертвых и восстановить разрушенное. Но из рая дует ураганный ветер, который поймал его крылья с такой силой, что ангел уже не может их сложить. Этот ураган неудержимо несет его в будущее, к которому он обращен спиной, в то время как гора обломков перед ним растет в небо. Этот ураган и есть то, что мы называем историей» [3, с. 231–232].

Примечания

¹ Свидетельством этого является неожиданный спрос на его идейное наследие, начиная с издания в 1955 году двухтомника сочинений Вальтера Беньямина под ред. Т. Адорно и Г. Шолема по настоящее время. С 1972 года издается многотомное собрание сочинений нашего автора, составленное из разбросанных в периодике 20-30-х годов публикаций и того немногочисленного его рукописного наследия, спасенного Жоржем Батаем в 1940 г. (ему удалось сдать его на хранение в Парижскую национальную библиотеку), воспоминаний и исследований, деятельности международного Беньяминовского общества (the International Walter Benjamin Association), кинофильмов (например, фильм Дэвида Моэса «Кто убил Вальтера Беньямина...»), концептуалистских инсталляций (на фестивале радикального искусства «Документа IX» в Касселе в 1992 г. цитата из эссе Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» висела перед входом в главный павильон, там же текстовая инсталляция ведущего в мире концептуалиста Йозефа Кошута была выстроена на цитатах из Беньямина), международных научных конференций (последняя по времени – «Benjamin's Frontiers» в Калифорнии в ноябре 2008 г.) и многого другого.

² В дальнейшем все ссылки на это издание делаются по источнику, размещенному в интернетовской сети.

³ «Сочинение господина Беньямина чрезвычайно трудно читать» (цит. по: [5, с. 274]), – писал в своем отзыве главный рецензент, профессор философии Франкфуртского университета Ганс Корнелиус.

⁴ Беньямин был вынужден забрать диссертацию и документы из университета, чтобы не получить официальный отказ. Забавным является то, что молодой приват-доцент этого же Франкфуртского университета Теодор Визегрунд, позднее известный под фамилией своей матери как Адорно, вел в начале тридцатых годов XX века в этом же университете специальный семинар, посвященный изучению книги Беньямина, сделанной по тексту диссертации.

⁵ Так, например, написанная в марксистском духе для 1-го издания «Большой Советской Энциклопедии» статья Беньямина о Гете была отвергнута ее редактором, известным большевистским деятелем Карлом Радеком.

⁶ Самоубийство Беньямина 25 сентября 1940 года в испанском местечке Пор-Бу на франко-испанской границе является одной из составляющей творимого Адорно и его последователями мифа о Беньямине, а с другой стороны характерно для его умения практически добиваться неуспеха, своеобразного «еврейского счастья». Согласно установившейся легенде, франкфуртцам удалось достать для Беньямина, проживавшего в

эмиграции в Париже, американскую визу, когда Франция уже рухнула в результате наступления немецких войск. Вместе с другими беженцами он направился в Португалию, куда мог попасть только через Испанию. Последним французским городком на границе был город с символическим названием Сербер (так по-французски звучит имя страшного пса подземного царства из античных мифов Цербера). Испанские пограничники заявили группе несчастных людей, что в этот день их транзитные визы не действуют. Боясь своей выдачи нацистам, Беньямин оставляет предсмертную записку одному из своих товарищей по несчастью Йозефу Гурланду с просьбой сообщить обо всех этих обстоятельствах Адорно и ночью совершает самоубийство, что так потрясло испанских пограничников, что они утром пропустили всю эту группу беженцев на территорию Испании. Портфель, единственный багаж Беньямина, с рукописью последней его работы «Пассажи» исчез. На самом деле, как выяснилось в последние годы, виза не действовала исключительно один день 25 сентября, когда Беньямин умудрился там оказаться, а до этого дня с подобными визами свободно пропускали и на следующий день границу испанские власти снова открыли.

⁷ Переводчица текстов В. Беньямина с немецкого языка на литовский Юрате Баранова отмечала в беседе со мной эту сложность работы с его текстами.

⁸ Разработка понятия ауры и рассмотрение её утраты как сущностной особенности так называемой массовой культуры считается одним из самых главных открытий Беньямина (см.: [10, с. 22–23], а также [7, с. 91–103; 12]).

1. Арндт Х. Вальтер Беньямин // Арндт Х. Люди в тёмные времена.– М.: МШПИ, 2002.– http://www.krotov.info/lib_sec/01_a/are/ndt_01.htm
2. Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе.– СПб.: Симпозиум, 2004.– 480 с.
3. Беньямин В. Озарения.– М.: Мартис, 2000.– 376 с.
4. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе.– М.: Медимум, 1996.– 242 с.
5. Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы.– М.: Аграф, 2002.– 288 с.
6. Бессонова М. Беньямин // Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. / Под ред. В. В. Бычкова.– М.: РОССПЭН, 2003.– С. 79–81.
7. Инишев И. Н. Чтение и дискурс: трансформации герменевтики.– Вильнюс: ЕГУ, 2007.– 168 с.
8. Михайлов А. В. Беньямин // Культурология. XX век. Энциклопедия.– Т. 1.– СПб.: Университетская книга; ООО «Алетейя», 1998.– С. 66–67.
9. Подорога В. Тема философии культуры в творчестве В. Беньямина // Вопросы философии.– М., 1981.– № 11.– С. 152–159.

10. Рансьер Ж. Разделя чувственное / пер. с фр. В. Лапицкого и А. Шестакова.– СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007.– 264 с.
11. Савчук В. В. Чистая критика Вальтера Бенямина // Герменевтика и деконструкция / Под ред. Штегмайера В., Франка Х., Маркова Б. В.– СПб.: Б. С. К., 1999.– С. 105–135.
12. Соловьева Ю. Ф. О «пространстве, мгновениях и разрывах»: специфика «взгляда на визуальность» В. Бенямина // Топос.– Минск, 2001.– № 1 (4).– С. 127–139.
13. Фарман И. П. Бенямин // Культурология. Энциклопедия. В 2-х т.– Т. 1.– М.: РОССПЭН, 2007.– С. 183–185.
14. Хюбель Т. Бенямин // Современная западная философия: Словарь. 2-е изд., перераб. и доп. Сост. и отв. ред.: В. С. Малахов, В. П. Филатов.– М.: ТОН – Остожье, 2000.– С. 38–41.
15. Fuld W. Walter Benjamin.– Hanser Verlag, 1979.
16. Honneth A. Frankfurt School // The Shorter Routledge Encyclopedia of Philosophy / ed. By Edward Craig.– L.–NY: Routledge, 2005.– P. 285.
17. Roberts J. Benjamin // The Shorter Routledge Encyclopedia of Philosophy / ed. By Edward Craig.– L.–NY: Routledge, 2005.– P. 92.