УЧРЕЖДЕНИЕ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
им. А.М. ГОРЬКОГО

НЕМЕЦКОЯЗЫЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА: ЕДИНСТВО В МНОГООБРАЗИИ

К 75-летию
Владимира Денисовича Седельника

МОСКВА
ИМЛИ РАН
2010

ББК 83.3

Ответственный редактор: Т.В. Кудрявцева

Рецензенты: доктор филологических наук *Т.А. Шарыпина,*
кандидат филологических наук *Н.С. Шалгинова*

НЕМЕЦКОЯЗЫЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА: ЕДИНСТВО В МНОГООБРАЗИИ.
Сборник статей к 75-летию профессора Владимира Денисовича Седельника. — М.: ИМЛИ РАН, 2010. — 448 с.

Сборник статей посвящен юбилею известного российского германиста В.Д. Седельника. Представленные в нем работы коллег и учеников юбиляра, специалистов в разных областях германистики отражают широкий спектр научных интересов профессора В.Д. Седельника, зарекомендовавшего себя авторитетным исследователем швейцарской, австрийской и немецкой литератур от истоков до наших дней. В материалах сборника в широком хронологическом и тематическом диапазоне отражается многообразие и своеобразие национальных вариантов немецкоязычных литератур, взаимосвязанных многовековой общностью культурного пространства, а также прослеживается их взаимодействие с иными культурами, в частности с русской литературой.

Die Festschrift ist dem 75. Geburtstag von Professor V. Sedel'nik gewidmet. Die Beiträge der Kollegen und Schüler von Professor Sedel'nik widerspiegeln die breite Skala seiner wissenschaftlichen Interessen und Prioritäten. Fundierte theoretische Kenntnisse im Bereich der Philologie und Literaturgeschichte, kreatives Denken, Suchen nach neuen literaturwissenschaftlichen Methoden und Streben immer wieder noch unberührte Forschungsgebiete zu erschliessen, — das sind die Eigenschaften, die es vermögen, um ihn einen breiten Kreis von Nachfolgern zu versammeln.
In den Beiträgen wird in grosser Zeitspanne und breitem Themenumfang die Mannigfaltigkeit und Eigentümlichkeit nationaler Varianten deutschsprachiger Literatur verfolgt, wobei ihre jahrhundertlange kulturelle Gemeinsamkeit und ihre Wechselbeziehungen mit anderen Literaturen, insbesondere mit der russischen, berücksichtigt werden.

© ИМЛИ им. А.М. Горького, 2010
© Коллектив авторов, 2010

А.В. Ерохин
(Удмуртский государственный университет, Ижевск)

МОСКВА 20-Х ГОДОВ XX В. В СВИДЕТЕЛЬСТВАХ В. БЕНЬЯМИНА И С. КРЖИЖАНОВСКОГО

В филологических исследованиях последнего времени проводится активное сближение понятий «город» и «текст». Обсуждаются различные модели «городского текста», а также «образы города» в художественной, мемуарной, публицистической литературе[1]. Самым представительным в русской культурной традиции Нового времени считается петербургский «сверхтекст»[2].

Вокруг Москвы также сложилось и продолжает складываться до сих пор сильное семиотическое «поле», составленное наряду с прочим из текстов самого разнообразного характера. Нас в данном случае будет интересовать семиотика московского текста в 20-е годы XX в. — в эпоху революционных преобразований и переноса столицы из Петербурга в Москву. Среди многочисленных текстов, описывающих новую городскую реальность Москвы, особый интерес представляют наблюдения заинтересованных иностранцев. Мы

---

[1] См. некоторые зарубежные работы на тему «образа города» и «города как текста»: *Bolle W.* Metropole & Megastadt: Zur Ordnung des Wissens in Walter Benjamins Passagen // Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Stuttgart; Weimar, 2005. S. 559–585; *Girouard M.* Die Stadt. Menschen, Häuser, Plätze. Eine Kulturgeschichte. Frankfurt a. M.; New York, 1987; Die Großstadt als «Text». München, 1992; The Idea of the City. London, 1996; Mumford, Lewis. Die Stadt. Geschichte und Ausblick. Köln, B., 1963; *Reps J.* The Making of Urban America. Princeton, 1965; *Rykwert J.* The Idea of a Town. The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy and the Ancient World. Princeton, 1976; *Schlögel K.* Moskau lesen. Die Stadt als Buch. Zweite Aufl. B., 2000; *Schlögel K.* Petersburg. Das Laboratorium der Moderne. 1909–1921. Frankfurt a. M., 2009; *Sennett R.* Civitas. Die Großstadt und die Kultur des Unterschieds. Frankfurt a. M., 1991; *Sennett R.* Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation. B., 1995; Topographien der Moderne. München, 2005; *Weigel S.* Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin. München, 2004.

[2] См. авторитетное исследование на эту тему: *Топоров В. Н.* Петербургский текст русской литературы. СПб., 2003. О «сверхтекстах» как явлении культуры см.: *Меднис Н. Е.* Сверхтексты в русской литературе. Новосибирск, 2003.

остановились на московских впечатлениях Вальтера Беньямина, одного из крупнейших немецких мыслителей XX в. Свои впечатления о послереволюционной Москве Беньямин, побывавший в Советской России зимой 1926–1927 гг., изложил в нескольких текстах. Это прежде всего уже неоднократно комментировавшийся как российскими, так и зарубежными авторами «Московский дневник»[3], а также эссе «Москва», написанное по просьбе Мартина Бубера для журнала «Креатур» («Die Kreatur»)[4].

Беньямин интересовался современным городом и урбанистическими аспектами культуры модерна на протяжении всей своей жизни. В его наследии находятся тексты, посвященные таким городам, как Неаполь, Сан-Джиминьяно, Марсель и Берген. Но главными центрами притяжения для Беньямина, бесспорно, оставались метрополии: Париж, Берлин, Вена, Москва. Мировые столицы служили ему прежде всего метафорами времени, точками приложения исторической диалектики отчуждения и освобождения, меланхолии и надежды в культурном пространстве современности. Специфику диалектики Беньямина в этом смысле обрисовал Теодор Адорно, указав, что методу Беньямина свойственна способность одновременно мыслить «гибель субъекта и спасение человека»[5]. В основе «Происхождения немецкой трагедии», этого, по мнению Адорно, самого теоретически развернутого произведения Беньямина, лежит «конструкция печали как последней обращенной аллегории, аллего-

---

[3] См. первую русскую публикацию: *Беньямин В.* Московский дневник. Пер. С. Ромашко. М., 1997. См. также работы на иностранных языках о «Московском дневнике»: *Boym S.* The obscenity of theory: Roland Barthes «Soirées de Paris» and Walter Benjamin's «Moscow Diary» // The Yale Journal of Criticism 4. 2. 1991. Pp. 105–128; *Braese S.* Deutsche Blicke auf «Sowjet-Rußland»: Die Moskau-Berichte Arthur Holitschers und walter Benjamins // Tel-Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte. N 24. 1995. S. 117–147; *Eschkötter D.* Sprache der Kreatur, Energie der Revolution. Walter Benjamins Moskauer «Gedankengradnetz» // Bilder des Ostens in der deutschen Literatur. Würzburg, 2009. S. 217–230; *Gilloch G.* Myth and metropolis. Walter Benjamin and the City. Cambridge, 1996; *Pape W.* Vita nuova: Moscow and the German Writers // Germany and Eastern Europe: Cultural Identities and Cultural Differences. Amsterdam; Atlanta, 1999. Pp. 174–199; *Richter G.* Walter Benjamin and the Corpus of Autobiography. Detroit, 2000; *Romaschko S.A.* Zur russischen Literatur und Kultur. «Moskauer Tagebuch» // Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart; Weimar, 2006. S. 343–358; *Ryklin M.* Kommunismus als Religion. Die Intellektuellen und die Revolution. Frankfurt a. M., 2008.

[4] Первое издание «Московского дневника» на немецком языке было осуществлено через 40 лет после смерти Беньямина: *Benjamin W.* Moskauer Tagebuch. Frankfurt a. M., 1980. Эссе «Москва» было опубликовано в журнале Мартина Бубера «Креатур» (Kreatur, Bd. 1, Heft 1. 1927. S. 71–102).

[5] См. *Adorno Th. W.* Charakteristik Walter Benjamins // *Adorno Th. W.* Gesammelte Schriften. Bd. 10: Kulturkritik und Gesellschaft. I. Prismen. Ohne Leitbild. Frankfurt a. M., 1996. S. 240.

рии спасения»[6]. Наконец, в цитируемой характеристике Адорно определяет Беньямина как человека, который, будучи одержимым духом, интеллектом, одновременно этим «духом» (Geist) отчуждается[7].

Для исторической диалектики Беньямина урбанистические картины Москвы, набросанные зимой 1926–1927гг., не менее важны, чем другие его знаменитые городские тексты «Берлинская хроника», «Берлинское детство в начале двадцатого века», «Шарль Бодлер. Поэт эпохи зрелого капитализма», «Пассажи» и др. Все упомянутые работы Беньямина отличаются особым вниманием к городской повседневности, которая предоставляет ему необходимый конкретный материал для знаменитых «мыслеобразов» (Denkbilder), своеобразных прозаических миниатюр, рассматривающих, в скрещении философского и эссеистического подходов, внешне неприметные, тривиальные и случайные предметы и явления городского быта. К «мыслеобразам», в частности, относится и эссе «Москва».

Основная цель визита Беньямина в Москву заключается отнюдь не в поисках нового, революционного начала в эстетике города. Скорее, напротив: Беньямином владеет знакомый нам по «Происхождению немецкой трагедии» «барочный» меланхолический интерес к исчезающей материальной культуре прошлого. В Москве Беньямин — коллекционер и любитель старых вещей — замечает прежде всего все старое, отмеченное печатью гибели: нищих, церкви, предметы дореволюционного уклада. Как пишет по этому поводу Михаил Рыклин: «Новизна текста “Дневника”, возможно, в том, что через практику коллекционирования он связывает по видимости наиболее архаическое с самым, на первый взгляд, современным: революционную риторику пролетарского единения с проглядывающей сквозь тонкий, как на любимых Беньямином шкатулках, лак урбанизации крестьянской сущностью пролетарской столицы; более того, он навязчиво показывает, как на уровне быта одно прорастает из другого, переплетено с ним»[8].

Вернувшись из чужой для него «азиатской» Москвы, Беньямин строго запрещает себе расхожую идеологическую «новизну» отвлеченного теоретизирования о Москве как о «столице революции». 23 февраля он пишет Мартину Буберу: «Мои описания будут избегать

---

[6] «Die Konstruktion der Trauer als der letzten umschlagenden Allegorie, der von Erlösung» // *Adorno Th. W.* Op. cit. S. 240.
[7] *Adorno Th. W.*. Op. cit. S. 242.
[8] *Беньямин В.* Московский дневник. С. 213.

всякой теории. Как я надеюсь, именно благодаря этому мне удастся заставить говорить саму реальность: насколько мне удалось освоить и запечатлеть этот новый, чуждый язык, приглушенный сурдиной совершенно измененной среды. Я хочу изобразить этот город, Москву, в тот момент, когда "все фактическое уже стало теорией", и потому она недоступна какой бы то ни было дедуктивной абстракции, всякой прогностике, в какой-то мере вообще всякой оценке, которая, по моему глубочайшему убеждению, в данном случае не может следовать из каких-либо духовных "данных", а лишь из экономических фактов, которыми в достаточной мере даже в России владеют лишь очень немногие. Москва, какой она предстает в этот момент, позволяет угадать в себе в схематическом, редуцированном виде все возможности: прежде всего возможность осуществления или крушения революции. Однако в обоих случаях возникнет нечто непредвиденное, образ которого будет сильно отличаться от всех проектов будущего, контуры этого образа проступают в наши дни в людях и их окружении резко и ясно»[9].

В письме Зигфриду Кракауэру, написанном в этот же день, 23 февраля, Беньямин также отделяет конкретное от абстрактного и особо подчеркивает, что прибыл из Москвы обогащенным не теоретически, но чувственно-наглядно (anschaulich)[10]. Наконец, в одном из своих писем Гуго фон Гофмансталю он следующим образом описывает свой способ систематизации московских впечатлений: «Я придерживался ритмических ощущений еще больше, чем оптических, ориентируясь на время, в котором там живут люди и в котором исконный русский стиль образует с новым стилем революции единство, каковое еще в меньшей степени, чем я ожидал, соответствует европейским меркам»[11].

Тем не менее, несмотря на отчетливо выраженное в этих строчках неприятие теории, в московских текстах Беньямина теоретическое начало, конечно же, присутствует. Как «теорию» Беньямина нельзя отождествлять с готовыми, предвзятыми суждениями, так и его «чувственно-наглядный» опыт не соответствует позитивистской верности «чистым» фактам. Здесь речь идет, скорее всего, о работе конкретного историко-философского познания новой реальности, которое впоследствии отольется в оригинальных беньяминовских концепциях «диалектического образа», «монтажа как принципа историографии» и «исторического материализма».

---

[9] Там же. С. 9–10.

[10] *Benjamin W.* Gesammelte Briefe. Bd. III. 1925–1930. Frankfurt a. M., 1997. S. 234.

[11] Ibid. S. 257.

В московских наблюдениях Беньямина «новый, чуждый язык» советской столицы проявляет себя не в политике или в прессе, но в первую очередь в «немом» языке улиц с их специфической ритмикой и оптикой: в витринах и вывесках магазинов, в рекламе и товарах, продаваемых на рынках и на улицах. В выставленном на продажу товаре Беньямин видит важнейший урбанистический символ, наглядное выражение материально-предметной жизненной среды современного человека. Товар демонстрирует способ жизни и производства любого города, будь то Москва или Париж. Так, в более поздней работе Беньямина «Шарль Бодлер. Поэт эпохи зрелого капитализма», посвященной Парижу, мы встречаем примечательную фразу, которая могла бы быть уместной и в «Московском дневнике»: «Предметное окружение человека все решительнее принимает форму товара. Одновременно товарный характер вещей начинает вытесняться их рекламой»[12]. В «Московском дневнике» Беньямин особо подчеркивает конструктивный, смыслоорганизующий принцип рекламы: «Здесь, на рынке, выявляется архитектоническая функция товаров: рулоны ткани образуют пилястры и колонны, ботинки и валенки, подвешенные на шнурках рядком над прилавком, образуют крышу киоска, большие гармошки образуют стены, так сказать, мемноновы стены»[13].

Описание Беньямином конструктивного принципа, скрывающегося за внешним хаосом городского быта 1920-х годов, по своей зоркости почти не знает себе равных. Близкую по характеру перспективу можно обнаружить лишь у некоторых «полуофициальных» писателей Советской России того времени, таких как Константин Вагинов или Сигизмунд Кржижановский. Вагинов, в частности, в послереволюционные годы на фоне радикальных социально-политических преобразований едва ли не демонстративно занимался «мусором истории» и такими «декадентскими» эпохами, как эллинизм или позднеимператорский Рим. Кржижановский, вынужденный в 20-е годы вести полуподпольное существование на краю литературного небытия, оказался в своеобразной ситуации культурного отчуждения, похожей на ту, в которой находился в Москве не знавший русского языка, мало кому известный иностранец Вальтер Беньямин. По-видимому, именно эта отчужденная позиция — в одном случае вызванная «внутренними», в другом

[12] *Benjamin W.* Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalisnus // *Benjamin W.* Gesammelte Schriften. In 7 Bdn. und Supplement. Frankfurt a. M., 1972–1999. Bd. I. S. 671.

[13] *Беньямин В.* Указ. соч. С. 101.

«внешними» факторами, — позволила двум внимательным наблюдателям добиться едва ли не брехтовского «эффекта очуждения», совместив «наглядно-чувственное» с «чужим», «посторонним» в зарисовках стремительно меняющейся городской действительности.

В случае Кржижановского речь идет о двух небольших книгах очерков, возникших хоть и несколько ранее «Московского дневника», но относящихся к той же эпохе НЭПа. Это «Московские вывески» (1924) и «Штемпель: Москва (13 писем в провинцию)» (1925).

Указанные очерки Кржижановского с «Московским дневником» сближает среди прочего стремление описать «повседневное мышление» города с помощью семиотики уличной рекламы. Оба автора отличаются антропологическим интересом к длительности и наивности этого мышления, парадоксальным образом смыкающегося со знаками революционных изменений. В эссе «Москва» Беньямин усматривает уникальную особенность социально-политического эксперимента в Советской России в том, что здесь «техническое производство и примитивные формы существования целиком и полностью пронизывают друг друга»[14]. О том же фактически пишет и Кржижановский, сопоставляя «анахронистическую» вывеску и «передовой» плакат: «Вывеска, самая техника изготовления которой, высокая цена материалов и работы, создающих ее, трудность, сопряженная с необходимостью переписать ее (тут имеет значение и состояние погоды), снять для капитальной переработки или замены новой металлической рамой (учитывается и тяжесть), — естественно, отстает от быстрого течения времени и делается в расчете, конечно, не на историю, а на быт, такой же медлительный, малоподвижный и прочный по материалу, как и она.

Историю обслуживает обычно плакат: нервный, с тонкой бумажной кожей, легко множащийся, меняющий от дня к дню цвета, шрифты и величину. Период революционного лозунга, стремящегося как бы плакатироваться, умеющего доводить величину своих букв и яркость окраски почти до величины и яркости вывесочных текстов, безусловно, оказал влияние и на новую, нэповского периода, вывеску Москвы. Плакат научил рядом с громоздкими, на тяжелых рамах, часто литыми из металла словами, и по сию пору хранящими внутри себя старые “яти” и і, — подвешивать в воздух легкие, полуплакатного типа буквы, поднимать их, если нужно, на высоту крыш и поперек всей уличной щели оттиснутыми на огромных полотняных лентах»[15].

---

[14] *Benjamin W.* Gesammelte Schriften. Bd. IV.1. S. 330.

[15] *Кржижановский С. Д.* Воспоминания о будущем. М., 1989. С. 403– 404.

У Беньямина мы также обнаруживаем описания вывесок, подчеркивающие своеобразную «примитивную» архаику этого рода живописи: «Здесь, как и в Риге, существует прелестная примитивная живопись на вывесках. Ботинки, выпадающие из корзины, с одной из сандалий в зубах убегает шпиц. Перед турецким рестораном две вывески, как диптих, на которых изображены господа в фесках с полумесяцем за накрытым столом»[16]. Беньямина интересует «несвоевременное» в этой московской уличной рекламе: «...более неуклюжих коммерческих плакатов, чем здесь, нет нигде»[17]. В этом контексте вертикальное расположение магазинных вывесок рассматривается им как пережиток старой, наивной ремесленной традиции «восхваления» фирмы или товара: «Вывески магазинов расположены вертикально по отношению к дороге, так, как это обычно бывает лишь со старыми гостиничными эмблемами, позолоченными тазиками цирюльников или цилиндрами перед лавками шляпников»[18].

Кржижановский усматривает в вертикально расположенной городской рекламе несколько иное — наивное и одновременно прагматичное — понимание улицы и уличного быта, зависимое от трудовой практики московских ремесленников и торговцев, ориентированное во многом на движение транспорта: «От года к году движение, несущее людей мимо вывесочных знаков, все более и более ускоряет свои темпы. Глаза, провозимые прежде мимо них на медлительном “извозце”, сейчас быстро мчатся в автомобилях и трамваях. Длинные и сложные слова, как бы четко и ярко ни давала их вывеска, могут попросту *не успеть* попасть в восприятие. Это приводит к лаконизации вывесочных текстов и к замещению буквы изображением»[19].

Согласно Кржижановскому, визуальная городская реклама не связана с архаической ремесленной традицией, она, скорее, следствие стремительной технизации и динамизации современного быта. Вытеснение букв и шрифта образной наглядностью обусловлено повышенной скоростью городского движения и соответствующим изменением человеческого восприятия.

При этом гротескно-фантастические описания московских вывесок у Кржижановского порой вызывают в памяти позднеромантическую «черную» эстетику Гоголя или Гофмана, а также стилистику

---

[16] *Беньямин В.* Указ. соч. С. 29.
[17] *Benjamin W.* Gesammelte Schriften. Bd. IV. 1. S. 339.
[18] Ibid. S. 340.
[19] *Кржижановский С. Д.* Указ. соч. С. 409.

символистов (особенно Андрея Белого, высоко ценимого Кржижановским). Следуя за поздними романтиками и символистами, Кржижановский, формалистически «обнажая прием», т. е. демонстрируя конструктивный принцип уличной рекламы, одновременно сближает его с бессознательным началом. Техническая и смысловая конструкция оборачивается кошмаром бессознательного механического повторения. Этот кошмар вечного кружения подобий у Кржижановского обусловлен также круговой планировкой Москвы, еще более усиливающей головокружение: «Примечательно, что выводы моей яви, по существу, не спорили с черной логикой кошмара. Вначале и самая солнечная, самая дневная явь, в "я" вошедшая, оставляла то чувство, какое бывает, когда сойдешь с быстро откружившейся карусели и видишь, как вокруг — деревья, тучи, кирпичи тротуара и люди продолжают плыть и кружить по какой-то кривой»[20].

Кольцевая архитектоника Москвы у Кржижановского не воспринимается как гармоническая тотальность «священного города», напротив, город напоминает чудовищную воронку, воплощающую одновременно неосознанные страхи автора и монотонность «вечного возвращения»: «Любопытно, что мои первые московские кошмары с их бесшумно рушащимися на меня домами, с напряженной до смертной истомы спешкой по спутанным улицам, неизменно приводящим снова и снова — всё к одному и тому же кривому перекрестку, с тупой тоской глухих и мертвых переулков, то подводящих, близко-близко к сиянию и гулу большой и людной площади, то вдруг круто поворачивающих назад в молчь и мертвь, — все эти кошмары, повторяю, в сущности, и были моими первыми сонными ощупями Москвы, первыми, пусть нелепыми и бессознательными, попытками охвата, синтеза»[21].

В этой связи интересными представляются размышления Вальтера Беньямина над идеей вечного возвращения в «Пассажах», его позднем неоконченном сочинении, посвященном Парижу XIX столетия. Этой идее в «Пассажах» посвящена целая глава цитат, выписок и рассуждений под названием «Скука, вечное возвращение»[22]. Беньямин иллюстрирует свою критику внеисторического принципа «вечного возвращения» зарисовками парижских улиц, используя при этом метафору окаменевшего взгляда Медузы, одну из тех метафор, с помощью которых Фридрих Ницше описывал идею вечно-

[20] Там же.
[21] Там же. С. 376.
[22] *Benjamin W.* Gesammelte Schriften. Bd. V. 1. S. 156–178.

го возвращения[23]. Для Беньямина принцип вечного возвращения с его «взглядом Медузы» есть, в свою очередь, «базовая форма праисторического, мифического сознания»[24]. Иными словами, по Беньямину, в идее вечного возвращения «историзм девятнадцатого века преодолевает самого себя. Согласно этой идее, любая традиция, даже недавняя, становится тем, что свершилось некогда в незапамятные времена. И тогда традиция принимает образ фантасмагории, в которой первобытная история в самом современном оснащении выходит на сцену»[25].

При этом мышление Беньямина, при всей своей критичности по отношению к мифу, само не лишено мифологических коннотаций. Стиль изложения во многих его текстах отличается фрагментарным, эссеистическим и, как выразился Адорно, «медузическим»[26] характером. Не случайно Адорно, характеризуя особенности мышления Беньямина, обращается к знакомому нам по Ницше — и по самому Беньямину — античному образу Медузы. Согласно Адорно, Беньямин стремится не только «пробудить в камне, как в аллегории, ушедшую жизнь, но и увидеть живое так, чтобы оно предстало перед нами давно ушедшим, "праисторическим", внезапно раскрыв нам свое значение»[27]. «Медузический» взгляд Беньямина, взгляд коллекционера-меланхолика, в котором в равной мере присутствует обещание счастья и печаль по поводу его неисполнимости, выхватывает из хаотического и «чувственного» московского быта как вещественные аллегории прошлого (прежде всего произведения народного творчества: шкатулки, игрушки и т. д.), так и знаки новизны, нового российского коллективного «экспериментального распорядка жизни»[28].

Беньямин, с одной стороны, размышляет о «ветхой» Москве в рамках своих текстов, описывающих в меланхолическом ключе «уходящую натуру» прошлого с ее уникальной художественной «аурой» («Происхождение немецкой трагедии», эссе о Лескове «Рассказчик»). Ретроспективный образ Москвы питается у Беньямина его страстным интересом к старинному русскому народному ремеслу, обусловленным, в свою очередь, его диалектически-теологической философией спасения. Фиксируя в своих текстах материальные знаки уходящего прошлого, Беньямин тем самым уве-

[23] Ibid. S. 173.
[24] Ibid. S. 177.
[25] Ibid. S. 174.
[26] *Adorno Th.W.*. Op. cit. S. 243.
[27] Ibidem.
[28] *Benjamin W.* Gesammelte Schriften. Bd. IV.1. S. 325.

ковечивает их в памяти культуры. С другой стороны, он, безусловно, внимателен и к новой Москве, к этому «духу вечного ремонта», проявляющемуся в политике, искусстве, прессе и повседневном быте. Здесь «московский дискурс» Беньямина во многом смыкается с его текстами, описывающими современные технологии тиражирования предметов искусства (особенно «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости»).

Беньямину, как и Кржижановскому, знакомы головокружительные состояния транса, «сна наяву», возникающие во время долгих пеших прогулок («фланирования», как сказал бы Беньямин) по городским улицам. Правда, эти состояния переживаются немецким автором не в холодной зимней Москве, а в Париже. В «Пассажах» можно найти строчки, напоминающие московские «кошмары» Кржижановского: «Опьянение охватывает того, кто долго без всякой цели передвигался по улицам. С каждым шагом ходьба усиливает свою власть; все слабее становятся соблазны лавок, бистро, улыбающихся женщин, и все неотразимее притяжение ближайшего перекрестка, далекой листвы, табличек с названиями улиц. А затем наступает голод. Он не хочет ничего знать о сотне возможностей его утоления. Подобно аскетическому зверю он рыщет по незнакомым кварталам, пока наконец не рухнет от глубокой усталости в своей комнате, впускающей его холодно и отчужденно»[29].

В арсенале метафор Кржижановского, служащем ему для описания вечно изменчивой, «протеистической» Москвы, также можно найти несколько образов мифологического происхождения. Это, в частности, взятая из мира древнерусских легенд, лишенная век Глядея, чье существование полностью заключается в бесконечном, упорном смотрении: «Безвекая трясовица бродит вдоль кремлевских стен, покрытых ночью, как образ вечного бдения; окликает бессонных часовых и глядит в никогда не гаснущие окна Кремлевского дворца»[30].

Пугающий образ существа, лишенного сна, переосмысляется Кржижановским в контексте социально-политических перемен, бессонница становится прерогативой революционных деятелей: «Люди революции не спят; даже во сне растревоженный мозг их, опутанный в гудение телефонных проводов, в неутихающие вибрации нервных волокон, насыщенный и пронизанный бдением, не позво-

[29] *Benjamin W.* Gesammelte Schriften. Bd. V.1. S. 525.
[30] *Кржижановский С.* Указ. соч. С. 384.

ляет сомкнуться векам до конца, живет и мыслит так, *как если бы их не было*»[31].

Боль безостановочного смотрения, переходящая в своеобразное наслаждение, сближает Глядею Кржижановского и «медузические» метафоры Беньямина. Удовольствие от визуального наблюдения, сменяющееся патологическим состоянием бессонницы, часто сопутствует городским картинам Беньямина. Описывая ночную жизнь Парижа в эпоху Второй империи, он утверждает: «Это было великое время ноктамбулизма»[32]. Говоря о России в эссе «Москва», он замечает, что страна «мобилизована ночью и днем»[33].

Можно отметить, что московские тексты Беньямина и Кржижановского полны оптических впечатлений и метафор. Образы Глядеи и Медузы, отражая хаотичность столичного быта (как в Москве, так и в Париже), в то же время открывают новую перспективу рассмотрения современного большого города как универсального театра всемирной истории. Специфика этой оригинальной исторической перспективы состоит не в конфронтации инновации и традиции, но, скорее, в их взаимном проникновении и освещении.

Итак, несмотря на очевидное несходство литературных, образовательных и культурных традиций, социального происхождения и положения, городские «мыслеобразы» Беньямина и Кржижановского обнаруживают существенную типологическую близость. Прежде всего это реакция против чистой теории и идеологии. В центр внимания ставится конкретный наглядный факт, который, однако, вбирает в себя диалектику наглядного и отвлеченного, демонстрируя живое противоречие «быта», расколотого новым «экспериментальным распорядком жизни». Так, фланерам становится доступен уличный опыт как уникальный опыт современной истории. Организующий принцип для хаоса физических ощущений открывается не в «духе системы», а в малом, банальном — в экзотической «стратегии протискивания и проскальзывания»[34] на улицах Москвы или в архитектонике товаров, выставленных на продажу[35].

Немалую роль в этом своеобразном процессе отчуждающего познания сыграло положение авторов как «посторонних», «попутчиков», ставших более или менее невольными свидетелями происходивших масштабных перемен. Недаром Беньямину, вернувшемуся из Советской России, Берлин видится «мертвым горо-

---

[31] Там же.
[32] *Benjamin W.* Gesammelte Schriften. Bd. I. 2. S. 553.
[33] *Benjamin W.* Op. cit. Bd. IV.1. S. 326.
[34] Ibid. S. 317.
[35] *Беньямин В.* Указ. соч. С. 101.

дом». Люди на улицах Берлина кажутся ему «безнадежно обособленными, от одного до другого очень далеко, и каждый из них одинок на своем участке улицы». Важнейший теоретический результат поездки в Россию для Беньямина — это новый взгляд на город и на людей, напоминающий «обретение нового духовного состояния»[36].

Беньямин вплетает — или «переводит» — свой московский опыт в образ хорошо знакомого ему и его читателям города, тем самым вновь создавая весьма действенный «эффект очуждения». В случае Кржижановского речь идет о родной культуре — но эффект очуждения присутствует и здесь.

Подчеркнем еще раз уникальность исторической и художественной перспективы, открывшейся Беньямину и Кржижановскому. В их московских впечатлениях нет и следа предвзятости, присущей многим другим свидетельствам о Советской России, принадлежащим как советским авторам, так и иностранцам. Как справедливо замечает М. Рыклин, Беньямин «принципиально отличается от приглашенных государством путешественников, полностью поглощенных вынесением “правильного” суждения и даже вердикта...»[37].

Одним из таких «вердиктов» является, бесспорно, заявление Лиона Фейхтвангера в предисловии к его книге «Москва 1937. Отчет о поездке для моих друзей»: «Я пустился в путь в качестве “симпатизирующего”. Да, я симпатизировал с самого начала эксперименту, поставившему себе целью построить гигантское государство только на базе разума, и ехал в Москву с желанием, чтобы этот эксперимент был удачным»[38].

Сложнее случай Йозефа Рота, командированного в СССР с августа по декабрь 1926 г. газетой «Франкфуртер цайтунг» («Frankfurter Zeitung»). Свои репортажи под названием «Путешествие в Россию» (1926) Рот начинает с печально-иронического очерка о судьбе русских эмигрантов в Европе. Его ирония направлена прежде всего против европейских стереотипов «русскости»: «Европа знала казаков из варьете, русские крестьянские свадьбы из оперных декораций, русских певцов и балалайки. Она так и не поняла (даже после того как Россия сама пришла к нам), насколько французские романисты — самые консервативные в мире — и сентиментальные любители Достоевского оболгали русского человека, превратив его в плоскую фигуру, состоящую напополам из святости и бестиально-

[36] Там же. С. 160.
[37] Там же. С. 219.
[38] *Фейхтвангер Л.* Два взгляда из-за рубежа: Переводы. М., 1990. С. 164.

сти, алкоголя и философии, самоварного настроения и азиатчины»[39].

Отношение Рота к СССР противоречиво. С одной стороны, он развенчивает иррационально-архаический образ России, сложившийся в европейской тривиальной литературе, честно пытается выявить и закрепить «небуржуазные» черты послереволюционной российской действительности. С другой стороны, Рот, при всей своей проницательности и иронии, видит в новом быте и новом человеке преимущественно черты хорошо известного ему по Европе и презираемого мещанства: «Почти во всех революционных идеях, установлениях, организациях угнездился мелкобуржуазный дух, уже давно заметный в политике, истребляющий героизм, восстанавливающий бюрократию даже тогда, когда он воображает, что "упраздняет" ее, увольняя чиновников»[40].

Взгляд Рота на Советскую Россию все же в значительной мере обусловлен литературной и идеологической полемикой. Его поездка, так же как и в случае с Фейхтвангером, по сути начинается еще в Европе, с проверки и уточнения собственных и чужих точек зрения. И финальный «вердикт» Рота о России, как это фиксирует встречавшийся с ним в Москве Беньямин, представляет собой лишь радикальную смену полюсов оценки, так и оставшейся в конечном итоге предвзятой: «...он приехал в Россию (почти) убежденным большевиком, а уезжает из нее роялистом. Как обычно, страна расплачивается за смену политической окраски тех, кто приезжает сюда с красновато-розовым политическим отливом (под знаком 'левой' оппозиции и глупого оптимизма)»[41].

Йозефу Роту недостало того, что удалось Беньямину — максимально возможной объективности познания, вылившейся в диалектическое «обретение нового духовного состояния». Как и Фейхтвангер, Рот создает свое «Путешествие в Россию» в рамках более или менее остроумной литературной и идеологической полемики против определенных штампов или «образов врага». В этом смысле тексты Беньямина и Кржижановского, также отдающие дань «духу времени», выделяются на фоне других плодотворным синтезом фактического описания и теоретической рефлексии. Из их размышлений по поводу увиденного и пережитого, можно сказать, рождается новая методология истории, предполагающая «включен-

---

[39] *Roth J.* Reise in Russland // Roth J. Werke. Bd. 2: Das journalistische Werk 1924–1928. Köln, 1990. S. 591.
[40] Ibid. S. 652.
[41] *Беньямин В.* Указ. соч. С. 43.

ный» анализ происходящих на глазах наблюдателя изменений. Данный способ исторического дискурса, вбирающий в себя теоретическую рефлексию, интенсивную работу воображения, актуализацию исторической традиции, мастерство отбора точной и нужной детали, тонкое эстетическое чутье и открытость мировоззренческой позиции автора, стоит у истоков постмодернистского понимания истории.

Не будем забывать, что Беньямин и Кржижановский описывают город, который в 30-е годы, ко времени российского путешествия Лиона Фейхтвангера, фактически перестал существовать, уступив новой, «сталинской» Москве. Столь привлекательная для Беньямина Москва нищих, нагруженных дровами саней, убогих трактиров и т. д. большей частью уйдет в прошлое под натиском модернизации. Кржижановский также больше не увидит в Москве своих любимых старых церквей. Беспорядочная, случайная московская планировка — то, что, по Кржижановскому, и составляет оригинальность российской столицы[42], — будет радикально преобразована «Генеральным планом реконструкции Москвы».

Тем ценнее пристальный интерес к исчезающим следам прошлого, документированный в московских зарисовках Беньямина и Кржижановского. Понятие исторической новизны пересматривается ими в контексте многослойности истории, обнаруживаемой и исследуемой на материале археологии и этнографии большого города. Хронологическая последовательность идеологического дискурса преобразуется в пространственную мозаику внешне разрозненных образов, идей, эскизов, мистических прозрений и видений. Пространственный способ представления истории, безусловно, вдохновляется здесь, помимо прочего, новыми художественными технологиями симультанности и монтажа, впервые использованными в живописи и кино.

Былое и настоящее сталкиваются в мозаике аллегорий, останавливая мерную поступь диалектики[43], каждый раз освещая, подобно свету молнии, новое положение вещей. Историческое развитие обнажает древнее и забытое, и наоборот: внезапно явившееся «праисторическое» замораживает новое, обнаруживая его чудовищный, отчужденный облик окаменевшей Медузы.

---

[42] «Москва — это свалка никак, ни логически, ни перспективно, не связанных строительных ансамблей, домищ, домов и домиков, от подвала по самые кровли набитых никак не связанными учреждениями, квартирами, людьми, живущими врозь, вперебой, мимо друг друга» (*Кржижановский С.* Указ. соч. С. 378).

[43] *Benjamin W.* Gesammelte Schriften. Bd. V.1. S. 577.

Так «исторический материализм» (по Беньямину) обогащается идеей конструктивизма и пропитывается сотериологическими ожиданиями. Беньямин сам выразительно описал этот (пост)современный способ рассмотрения актуальных исторических процессов в своей работе «О понятии истории»: «К искусству мышления относится не только движение мыслей, но и их остановка. Когда мышление внезапно останавливается в констелляции, насыщенной конфликтами, оно воздействует на нее подобно шоку, кристаллизуя ее в некую монаду. Исторический материалист лишь в том случае приблизится к историческому предмету, когда этот предмет явится ему в виде такой монады. И тогда в ее структуре он сможет увидеть символ мессианической отмены совершающегося (des Geschehens), иными словами, революционный шанс в борьбе за угнетенное прошлое»[44].

Das Moskau der 1920er Jahre aus der Sicht Walter Benjamins und Sigizmund Kržižanovskijs

Die Bilder des postrevolutionären Moskaus werden in dem Beitrag anhand der Texte Walter Benjamins («Moskauer Tagebuch», 1926–1927; «Moskau», 1927) und Sigizmund Kržižanovskijs («Moskauer Straßenschilder», 1924; «Poststempel: Moskau. 13 Briefe in die Provinz», 1925) in einer vergleichenden Perspektive betrachtet. Es wird vor allem auf die Ähnlichkeit der für die beiden Schriftsteller wichtigen Metaphern der Weltstadt als Schauplatz der Weltgeschichte verwiesen. Mit einem besonderen Interesse für das Schicksal des schwindenden Alten formulieren Benjamin und Kržižanovskij den Begriff des geschichtlich Neuen um, indem sie die Vielschichtigkeit der Historie am Material der Großstadt entdecken und beschreiben. Das Nacheinander einer streng ideologisch und «fortschrittlich» orientierten Betrachtungsweise wird dabei zum Nebeneinander von disparaten, mosaikartigen Bildern, Konzepten, Einblicken und Visionen.

***

[44] *Benjamin W.* Gesammelte Schriften. Bd. I. 2. S. 702–703.