

О "ПРОСТРАНСТВЕ, МГНОВЕНИЯХ И РАЗРЫВАХ": СПЕЦИФИКА "ВЗГЛЯДА НА ВИЗУАЛЬНОСТЬ" В. БЕНЬЯМИНА

Каждая эпоха характеризуется своим особым неповторимым набором качеств, которые отражают ее культурную доминанту, определяющую специфику всех конкретных ее проявлений: повседневности, художественных стилей и направлений, взаимоотношений между видами искусства и так далее. Реализуясь в литературных, архитектурных и живописных формах, единый исторический контекст формирует образ мира для вписанного в него индивида.

История и культура доступны пониманию прежде всего потому, что они объективируются в предметах. Культурные "феномены" даются нам в нашем непосредственном восприятии через "эмпирию" отдельной исторической эпохи. Для того чтобы составить целостный образ, как говорит В. Подорога, необходимо "не только выявить их (культурных феноменов. - Ю.С.) историческую уникальность, но и дать изображение их принципиальной связи - идеи"¹. Выстраивать такую связь можно по-разному.

В связи с этим немалый интерес представляет культурологическая концепция немецкого философа Вальтера Беньямина (1892-1940), для которого "понять что-то - значит понять его топографию: как его вычертить на карте. И вместе с тем - как в нем затеряться"². Обладая своеобразным "микроскопическим зрением", он выстраивал свое понимание мира через пространственные формы, так как "невозможно понять окрестности, глядя с самолета, - ее нужно обойти пешком"³.

В начале XX в. В. Беньямин предвосхитил многое из того, о чем нам скажет постмодернизм (установка на фрагментарность, на интерпретативный характер человеческого знания, понимание культуры как мира опредмеченности и пространственных образов и многое другое), и, кроме того, его культурный и исследовательский опыт важен как опыт переживания переломности момента, переломности эпох: появление в XIX и XX вв. фотографии и кинематографа как принципиально новых видов искусств; новое понимание истории; новый поворот в развитии экономических отношений; наконец, новая политическая форма существования общества — тоталитаризм и фашизм. В. Беньямину, как считает В. Подорога, мы обязаны открытием "в философии истории новой области исследования, которую можно условно определить как *археологию сознания* современной культуры"⁴.

Итак, попробуем "обойти пешком" "нарисованное" немецким философом визуальное поле культуры, чтобы понять его видение процессов, протекающих в ней, и выявить узловые проблемные моменты, которые позволяет увидеть такой взгляд на взаимоотношение культурно-исторической реальности и создаваемого человеком определенного образа мира.

Специфика беньяминовского подхода к культуре

Диалектически сочетая два аспекта восприятия - объективность реальности и субъективность представлений о ней, Беньямин в своих трудах показывает, как, с одной стороны, физиогномика, визуальность культуры создается определенным видением мира, а с другой; как наше видение ситуации в культуре обуславливается, подготавливается уже существующими визуальными образами и рядами: "...на протяжении больших исторических отрезков времени вместе с изменениями всего образа жизни людского коллектива меняется и способ чувственного восприятия. Средства человеческого восприятия, т. е. способ его организации, обусловлены не только естественно, но и исторически"⁵.

В его текстах мы "читаем" "видение" культуры, например, через минизарисовки, где города воспринимаются как визуальные комплексы ("Московский дневник", "Париж - столица XIX столетия", "Москва" и т. д.), или через анализ состояния визуальных искусств и технологий ("Краткая история фотографии", "Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости" и т. д.).

Беньямин пытался ответить на вопрос, как феноменальная историческая предметность организуется в идею эпохи. Особенно показателен в этом смысле опыт пребывания немецкого философа в Москве. Он был отделен языковым барьером, так что в основном его восприятие города и русской культуры определялось их видением: "Мои описания будут избегать всякой теории. Как я надеюсь, именно благодаря этому мне удастся заставить говорить саму реальность... Я хочу изобразить этот город, Москву, в тот момент, когда "все фактическое уже стало теорией", и поэтому она недоступна какой бы то ни было дедуктивной абстракции, всякой прогностике, в какой-то мере вообще оценке... Москва, какой она предстает в этот момент, позволяет угадать в себе в схематическом, редуцированном виде все возможности: прежде всего возможность осуществления или крушения революции..."⁶

Московские визуальные ряды прочитываются В. Беньямином как смысловые образы: "На этом рынке можно увидеть архитектурную функцию товара: рулоны ткани и сукна образуют пилястры и колонны; ботинки и валенки, висящие на веревках над прилавками, становятся крышей; большие гармошки образуют звучащие стены..."⁷ Да и вообще в Москве "глаза работают неизмеримо больше, чем уши"⁸.

Образы московских улиц отражают социальные и политические перемены в России и характер переходности, эксперимента: "...изменения месторасположения контор и трамвайных остановок, постоянная реаранжировка мебели вполне осознанны, подчеркивая 'поразительный' общественный эксперимент и 'безусловную готовность к мобилизации'"⁹.

Однако эти образы амбивалентны: например, изображения Ленина продаются как товар, реклама революции, т. е. процессу революционной перестройки общества грозит "опредмечивание", превращение в орудие насилия и власти. Иначе говоря, через анализ своего "сенсорного" восприятия, освоения вещей и явлений Беньямин "увидел" присутствие революции в Москве.

В образах же, представленных Парижем, по мнению философа, очень ярко отражается утопичность мышления XIX в:

- концепция утопического социалиста Фурье прекрасно сочетается с физиогномикой и идеей пассажей;
- образы большого города и мировых выставок, мода создают фетиши;
- в интерьерах происходит создание своего “приватного мирка” с воссозданием иллюзий, фантазмагорий, ведущим к восприятию своего жизненного пространства как Вселенной;
- новое, становясь необходимым качеством товара, прочитывается как квинтэссенция такого фальшивого, утопического сознания.

Эта эпоха “производит пассажи и интерьеры, выставочные залы и панорамы; они - осадок мира сновидений... Каждая эпоха видит сновидения не только о самом близком, но и мечтает вытеснить само пробуждение”¹⁰.

Так, Беньямин в своих исследованиях предлагает нам видение культуры через анализ ее визуальной представленности: “Явления - здания, человеческие жесты, пространственные решения - “прочитываются” как язык, в котором исторически изменчивая истина (а также истина исторической изменчивости) находит свое конкретное выражение, а социальный строй города начинает обретать четкие контуры в пределах воспринятого опыта”¹¹.

Организация культурного пространства.

Философия истории и “Passagen-Werk”

Как считает американская исследовательница Сьюзан Бак-Морс, Беньямин обладал пространственным мышлением, т. е. размышлял используя систему координат: “Он располагал свои философские идеи в поле непримиримых подвижных противоположностей, которые, пожалуй, можно лучше всего себе представить в виде координат, соответствующих взаимно исключающим категориям, чей “синтез” является не движением в сторону разрешения, но точкой пересечения их осей”¹². Отсюда характеристика самого метода как “диалектики в бездействии”.

В. Подорога рассматривает такой подход к культуре немецкого философа через понятие “диалектического образа”, т. е. своеобразного моментального снимка, иллюстрирующего два среза исторической реальности: духовно-идеологического и практически-материального: “Это значит, что сами феномены или их отдельные элементы упорядочиваются, точнее, собираются в пространстве между двумя предельными феноменами (*экстремум-феноменами*)”¹³.

В работе “Passagen-Werk”, по мысли Бак-Морс, Беньямин хотел построить даже не философию истории (а *philosophy of history*), а философию извне истории (а *philosophy out of history*), т. е. реконструировать исторический материал как философию. В этом исследовании немецкий философ говорит о “графической... репрезентации истины, в которой исторические образы делают видимыми философские идеи”¹⁴.

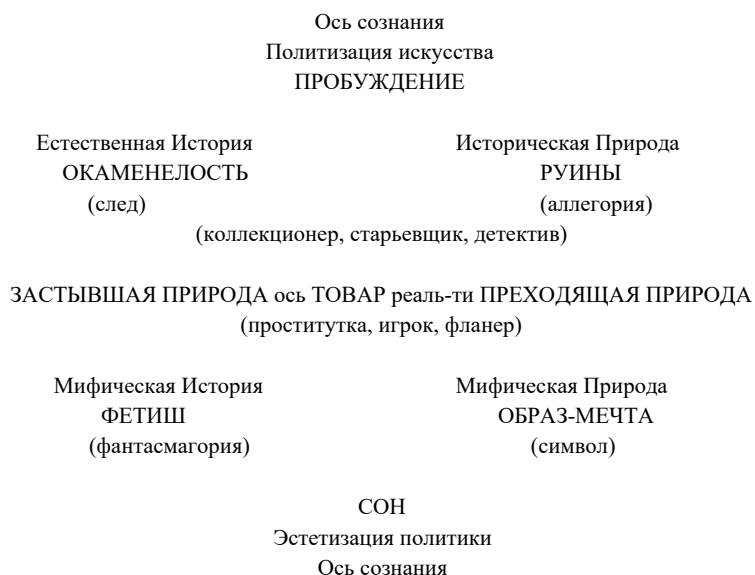
Сам В. Беньямин характеризует такие идеи (понятия) как “прерывистые”. Он имеет в виду ситуацию, когда одни и те же концептуальные элементы проявляются через различные образы в таких разнообразных конфигурациях, что их смыслы, значения нельзя четко зафиксировать в отвлеченном понятии. В своих работах он говорит “о пространстве, о мгновениях и разрывах”¹⁵.

Например, он охарактеризовал “Passagen-Werk” как “коперниканский переворот”, целью которого было “разрушить мифическую непосредственность настоящего, не помещая его в культурный континуум, что утверждает настоящее как его кульминационную точку, а обнаруживая такое созвездие исторических подлинников (источников), которое обладает силой, способной взорвать исторический континуум”¹⁶.

Бак-Морс выделяет в его методе три основных, концептуальных понятия: миф, природа и история. В определенном смысле можно говорить о том, что своеобразии культуры идет из специфики взаимодействия, сочетания этих трех концептов.

Пытаясь совместить базовые понятия, Бак-Морс предлагает нам несколько схем, иллюстрирующих пространство анализа культуры и основные тенденции ее развития у В. Беньямина. Это и схема 4 основных для самого Беньямина городов (Париж - запад, Москва - восток, Неаполь - юг и Берлин - север), которая “раскрывает географию “Passagen-Werk”¹⁷. И категории непрерывности/прерывности как “основные координаты” современного мира. И центральная схема “сознание/реальность”, где по оси “реальности” противоположностями будут застывшая природа/преходящая природа, а по оси “сознания” - сон/пробуждение. В качестве центрального “диалектического образа” на пересечении осей помещается товар, соответственно “в каждом участке системы координат описывается какой-нибудь один из аспектов физиогномики товара, при том что его “лица” явлены в крайнем своем выражении...”¹⁸

Попробуем представить себе, опираясь на схемы Бак-Морс, основные ракурсы проведенного Беньямином анализа культурной ситуации:



Для более полного понимания всей специфики такого подхода необходимо хотя бы кратко, вслед за Сьюзан Бак-Морс, обозначить основные характеристики каждого культурного поля.

Естественная История

По мнению Т. Адорно: “Окаменелый, обледенелый или устаревший инвентарь культурных осколков говорил с ним (В. Беньямином. - Ю.С.), как ископаемые или растения в гербарии с коллекционером”¹⁹.

Сам Беньямин разделял диалектический подход Адорно к соотношению природы и истории: “не существует исторической категории без природной субстанции; нет природной субстанции без исторического фильтра”²⁰.

Окаменелость - это “товар в дискурсе “Uг”-истории в качестве зримых останков “Uгphenomena”²¹.

След - физиогномика такого товара, ведь “жить значит оставлять следы”²², что естественно отпечатывается на/в интерьере. Естественная История превращается в детектив и может воссоздаваться путем монтажа.

Однако возникает опасность того, что, когда исторически сформированные значения называются “естественными” (природными) и их эмпирическое развитие идентифицируется с прогрессом, в результате создается миф.

Мифическая История

В мифе, как мы знаем, течение времени принимает форму предопределенности, т. е. ход развития событий предопределен Богом, судьбой, звездами и т. д. и абсолютно не зависит от человека. История, напротив, предполагает возможность человеку влиять на события.

Реализация такой формы истории, как мифическая, создает возможность для идеологического манипулирования, когда людей убеждают, что существующий ход истории не может быть нарушен.

Фетиш - товар как “мифическая фантазмагория, приостановленная форма истории... в которой застыл человеческий, социалистический потенциал индустриальной природы в ожидании совместных политических действий, которые могли бы его пробудить”²³. Это мертвая форма новой природы.

Мировые выставки, пассажи, панорамы - места паломничества к товару как фетишу, они “придают блеск меновой стоимости товаров, создают границы, за которые отступает их потребительская стоимость... мода диктует ритуал, согласно которому фетиш-товар должен быть потреблен”²⁴.

Они отражают образ человека-потребителя, а не производителя: “все, что может вызывать желание, от пола до социального статуса, может трансформироваться в товары как фетиши-на-витрине (смотри, но не трогай), которые очаровывают, поработают толпу, даже когда личное обладание ими не возможно”²⁵.

Более того, когда новизна сама становится фетишем, история превращается в манифестирование товарной формы. Действующим агентом становится фланер, совершающий так называемый “window shopping” и превращающий привычный город в фантазмагорию (причудливые видения, бредовые фантазии): времяпрепровождение “досужего гуляки, который волен грезить, глазеть по сторонам, забываться в мыслях и расхаживать, где захочется”²⁶.

Такая фантазмагория пространства равносильна фантазмагории времени, которой предается игрок, воспринимая его как отравленный дурман.

Мифическая Природа

Образ-мечта - “мгновенная форма-мечта” “человеческого потенциала индустриальной природы”, в которой “совершают возврат архаические смыслы в ожидании “диалектики” пробуждения, которое ознаменует начало совершенно новой исторической эпохи”²⁷.

Как заметил Беньямин, инновации, появляясь в современной истории, постоянно принимают форму исторических реституций, т. е. новые формы извлекают старые из контекста (например, ранние фотографии подражают картинам и т. д.).

В таких образах “новая природа” - новые технологии (промышленные, машинные), новые материалы и т. д. могут оставаться неузнанными, неосознанными под масками классических, традиционных мифов. В то же время такие маски отражают желание вернуться в мифические времена, когда человеческое существование вписывалось в мир природы: “это тенденции, направленные на поворот образа фантазии, который сам содержит импульс нового, назад к Уг-прошлому”²⁸.

Парадоксально, но коллективное воображение мобилизует свои силы, чтобы решительно оторваться от “недавнего” прошлого, путем извлечения из культурной памяти мифов и утопических символов из гораздо более далекого Уг-прошлого.

Историческая Природа

Руины - “‘кровавое зрелище’ разрушения, вызванное товарами... но они указывают также и на освободившиеся строительные блоки, из которых может быть построено новое общество”²⁹.

Ситуация, когда идолы выходят из моды, их культовые атрибуты, священные места разрушаются, так как и превращенная в фетиш природа преходяща. Образы, смыслы, понятия, произведения искусства, вырванные из жизненного контекста, становятся “мертвыми фигурами”.

В этом пространстве действует старьевщик, который с помощью овладения вещами освобождает их от товарного характера, вместо потребительской стоимости он придает им ценность любовного владения.

Такая своеобразная методология философско-культурного анализа позволяет В. Беньямину показать специфику современной ему эпохи, в которой, с одной стороны, еще присутствует XIX век - век утопий, а с другой стороны, уже актуализируются силы, которые могут привести к “историческому пробуждению”. Посредством введения понятия “диалектического образа” немецкий философ критикует понятие прогресса как единственного критерия общественного развития и одновременно пытается разрушить концепцию понимания изменений в “вечно и естественно замкнутом”³⁰ процессе истории как катастроф, проводя аналогию с калейдоскопом в руках у ребенка, когда соотнесенность видимых частей разрушается с каждым поворотом³¹.

Конструирование взгляда. Введение в проблематику

Второй большой темой в творчестве В. Беньямина стала проблема вза-

имодействия “искусства и технологии”, что обусловлено современной ему культурной ситуацией.

Итак, “на смену” живописи XIX в. приходит фотография XX, на смену театру - кино. Для Беньямина важно, как меняется мироощущение и мировидение человека его времени, а именно как фотографическая техника, позволяющая зафиксировать наши движения в долях секунды, увеличить, уменьшить изображение, необыкновенная четкость, жизненность “картинки” ошеломляла человека, меняла способ его восприятия.

Мало того, “природа, обращенная к камере, - это не та природа, что обращена к глазу; различие прежде всего в том, что место пространства, освоенного человеческим сознанием, занимает пространство, освоенное бессознательным”³². Современная техника в отличие от инструментария художника позволяет глубоко проникать в реальность, разрезает ее на кусочки (негативы, кадры) и создает изображение из фрагментов, что позволяет расширить границы восприятия. Утрачивается также естественная дистанция по отношению к реальности, которая существует, например, у художника.

Чем же это обусловлено? В первую очередь В. Беньямин связывает такое развитие новых техник с возрастающей в обществе потребностью: во-первых, сделать вещи более доступными, во-вторых, преодолеть уникальность любого явления.

Однако стремление “приблизить” к себе (массам) вещи, преодолеть уникальное через репродукцию (возможность моего обладания уникальной ценностью через ее дубляж) приводит к потере эффекта, характерного для ранней фотографии и для традиционного искусства в целом, то есть к потере ауры.

Современная копия покидает то культурное пространство, в которое был вписан оригинал, она позволяет оригиналу приблизиться к реципиенту: “...техника репродукции вырывает репродуцированное из сферы традиции. Тиражируя репродукцию произведения искусства, она ставит на место его единичного бытия массовидность. Предоставляя репродукции возможность пойти навстречу воспринимающему в удобной для него ситуации, она актуализирует репродуцируемое”³³.

Публика находится не в живом соприкосновении с исполнителем, а в позиции эксперта, ассоциирующего свой взгляд со взглядом камеры. Аура заменяется созданием культа личности, культа звезд, образом врага и т. д. Возникает возможность идеологического манипулирования, так как общепринятое воспринимается некритически. Зритель, развлекаясь, не погружается в произведение искусств, а погружает его в себя.

Теперь великие творения становятся коллективными, общедоступными, и, может быть, целесообразно переведение проблемы из дискурса “фотография как искусство” в дискурс “искусство как фотография”.

Мало того, меняется сама функция искусства, так как ритуал заменяет политика: “Изменения во властных структурах, ставшие у нас привычными, делают жизненной необходимостью развитие, обострение физиогномических способностей. Представляет человек правых или левых - он должен привыкнуть к тому, что его будут распознавать с этой точки зрения. В свою очередь он сам будет распознавать таким образом других”³⁴.

Исследуя ситуацию, сложившуюся в визуальных искусствах, В. Беньямин напрямую подходит к проблеме идеологии и кинематографа. Собственно именно постановкой этого вопроса он и закончил свою работу “Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости”.

Итак, все многообразие культурных явлений располагается в рамках уже рассмотренных культурных полей, однако, естественно, не может быть строго нормировано или определено. Мы можем говорить лишь о преобладании того или иного культурного дискурса в том или ином поле.

Можно ли проанализировать феномен тоталитарного кино в культурологическом, философско-историческом ракурсе, используя беньяминовский подход к визуальной культуре?

Например, можно предположить, что тоталитарный кинодискурс Германии разворачивался преимущественно в общем контексте “сна”, а в частности, в поле Мифической Природы и Истории. Для сталинского кинематографа “полем действия” был контекст смешанности пробуждения и сна, то есть поля Естественной Истории и Мифической Истории. Для кинематографа же Эйзенштейна возможен контекст Исторической Природы.

С. Зонтаг в статье “Магический фашизм” пишет о чертах, свойственных как фашистскому, так и коммунистическому политическо-культурному дискурсу - это тяга к монументализму и созданию культа героя/личности, а также постановка задач, которые должно реализовать искусство - увековечивание вождя и его учения. В результате создается ситуация, когда “отношения раба и господина принимают своеобразную карнавализованную форму: группы людей скапливаются в массы; люди овеществляются; овеществленные люди множатся и репродуцируются; массы людей/вещей группируются вокруг всемогущей, обладающей гипнотической властью фигуры вождя”³⁵.

И советский, и немецкий “тоталитарный” кинематографический дискурс разворачивается в общем поле Мифической Истории. Как в нем происходит манипулирование?

Как уже говорилось, реализация такой формы истории убеждает, что ее ход не может быть изменен. Это очень ярко видно в логике разворачивания сюжетов немецких и советских фильмов (монтаж “молниеносной войны” Лени Рифеншталь, неизменная победа строителей коммунизма над всеми врагами и т. д.).

Вся Германия должна была быть если не участником, то фоном фашистского движения, как бы подтверждая его законность, историчность и массовость: “композиционно и ритмически Рифеншталь так строит эпизоды, чтобы создать ощущение могущества, непреодолимой силы, нарастающего и неудержимого движения вперед... эстетизирует изображение, она снимает народ, построенный в колонны, с наиболее эффектных точек зрения”³⁶.

Практически то же самое внушали и советским гражданам: “еще одно общее свойство - передача движения в величественных и строгих формах, ибо именно такая хореография задает образец государственно-го единения. Массы предназначены к оформлению и упорядочиванию”³⁷.

Однако если искусство в СССР предпочитает говорить о реализме и служит укреплению утопической морали, то искусство Германии - об

идеализме, утверждении жизни как искусства, на основе “утопической эстетики физического совершенства” (термин С. Зонтаг).

Как говорил Геббельс: “политика - высшая и наиболее понятная форма искусства, и мы, формирующие сегодня политику Германии, чувствуем себя художниками... задача искусства и художника заключается в придании формы, оформлении, устранении болезненного и обеспечении свободного пространства для здорового”³⁸.

Итак, в своих фильмах нацисты стремились вытеснить подлинную реальность, заменив ее псевдореальностью тоталитарной системы, что приводило к стиранию граней между документальным и игровым кино, а основной темой становилась война.

Причем это не был “не-показ” реальности. Наоборот, главным принципом полнометражных документальных хроник была достоверность, только понимавшаяся и соответственно показывавшаяся специфически (существовала статья о фронтовых фильмах “Правда жизни - основной закон художественного воплощения фильма”). В определенном смысле в театральное действие превращалась сама реальность.

Апеллируя к В. Беньямину, можно сказать, что фашистский дискурс разворачивался в поле Мифической Природы: коллективное воображение извлекало из культурной памяти мифы и утопические символы из далекого Уг-прошлого (интерес фашистов к своим истокам, к германскому героическому эпосу, арийской расе и т. д.), и в поле Мифической Истории, так как вся Германия должна была быть если не участником, то фоном фашистского движения, как бы подтверждая его законность, историчность и массовость (то есть в общем контексте сна).

Такое культурное поле задает характер отчужденности всему, что в нем визуализируется: “человечество, которое у Гомера было зрелищем для богов Олимпа, стало зрелищем для самого себя. Его самоотчуждение достигло такой степени, что оно способно переживать свое собственное уничтожение как высшее эстетическое наслаждение”³⁹.

Можно говорить о специфическом монтаже таких фильмов: большая часть реальности в результате просто исчезает, так как кадры меняются слишком быстро, чтобы, например, присутствие частей СС могло стать очевидным, но усиливается впечатление беспрепятственной войны, и т. д.: “Триумф воли” предстает как уже осуществившаяся радикальная трансформация реальности: история стала театром. Партийный съезд был заранее продуман и инсценирован как сценарий будущего фильма, который, в свою очередь, должен был подтверждать документальную подлинность события”⁴⁰.

Такой подход сочетался с добавлением политико-исторических образов, акцентирующих связь героического прошлого и настоящего, актуализирующих древние мифы: “в прологе “Триумфа воли” показан самолет Гитлера, летящий в Нюрнберг в гуще огромных облаков - воплощение отца вселенной, которого слышали древние арийцы... в девственном лесу”⁴¹.

Нацистские фильмы - это эпос о достижении общности, когда повседневность преодолевается экстатической жертвенностью и аскетизмом; словом, это фильмы о триумфе силы.

Итак, национал-социализм действовал не столько и не только с позиций устрашения, но включал идеал культа жизни как искусства,

фетишизма мужества и красоты. Сила произведений Рифеншталь - “в последовательном проведении политических и эстетических идей, и в свое время именно это воздействовало на зрителей... Вне исторической перспективы подобное эстетство открывает дорогу для бездумного принятия пропаганды всевозможных разрушительных чувств, последствия чего люди отказываются принимать всерьез”⁴².

Русские фильмы имели не менее важное пропагандистское значение (для Геббельса идеалом был “Броненосец Потемкин” С. Эйзенштейна), но они, по мнению Кракауэра, придерживались реальности, “сохраняя характер подлинного эпоса”.

Шумяцкий, председатель Союзкино с 1930 по 1937 г., даже ставил условие, чтобы советская научная фантастика основывалась не на утопии, а на реальности. Советские фильмы совершенно не обязательно должны были быть документальными, но обязательно “тесно связанными с реальностью - или, по крайней мере, с представлением о ней социалистического реализма - по своему материалу: значительному, актуальному и реалистическому”⁴³.

Снова обращаясь к схеме Беньямина, можно предположить, что советский кинодискурс может разворачиваться в поле Естественной Истории и Исторической Природы (т. е. в общем поле “пробуждения”). Руины “старого”, как уже рассматривалось, - “кровавое зрелище разрушения”, но именно они помогают освободиться от напускного, наносного и способствовать построению “нового” (общества).

И если эстетизация политики приводит у Беньямина к господству утопии и фетишизма, то политизация искусства вполне отвечает социальной и культурной ситуации и помогает пробудить диалектические силы для обновления (специфика эйзенштейновского монтажа, диалектически сталкивающего противоположности). Однако после “пробуждения” сознание человека было вновь погружено в сон созданием новых фетишей и образов-мечты: “...Чиаурели настаивает на действительности того, что он показывает, он строит образ сверхчеловека, подняв его на пьедестал над толпой. И центрированная композиция превращена у Чиаурели и его единомышленников в пирамиду, чего никогда не делает Эйзенштейн (у которого, кстати, пирамидальная композиция всегда связана с образом смерти)”⁴⁴.

Итак, из сложившейся ситуации в визуальном искусстве, особенно в кинематографе, существует, по В. Беньямину, два возможных хода: эстетизация политики (фашизм), политизация искусства (СССР). Если вспомнить пространственное видение культуры немецкого мыслителя, то момент эстетизации будет связан с усилением тенденций к созданию утопичной картины мира, а момент политизации - с возможностью пробуждения от “мифического сна”.

Почему в политизации искусства все же видится какой-то выход? Дело в том, что потенциально перевод политической проблематики в эстетическую чреват глобальным отчуждением, что ярко показал кинематограф фашизма. Главным критерием становится эстетическая ценность картинка, понятие красоты, пусть это даже и красота смерти. Это идеал жизни как искусства. Вот слова Лени Рифеншталь: “Скажу просто: меня неудержимо влечет к себе все прекрасное. Да: красота, гармония. И, возможно, это стремление к стройности, эта страсть к офор-

мленности - очень немецкие свойства. Это идет не от моей эрудиции а откуда-то из подсознания... Что можно к этому добавить? Чистый реализм, бытовщина, посредственность меня не интересуют... меня прельщает красивое, сильное, здоровое - живое. Я жажду гармонии..."⁴⁵

Для политизации искусства характерно усиление совсем другого момента. При переводе эстетического в сферу политики оно, наоборот, нагружается дополнительными нравственными задачами. К категориям прекрасного и безобразного приплюсовываются как обязательные категории добра и зла, нормы и т. д.

Однако, как показала история, такой подход продуктивен лишь потенциально, так как на самом деле нормирование становилось жестко закреплённым за определенными типажам и больше стало походить на развешивание ярлыков, чем на морализаторскую функцию в продуктивном значении этого слова.

В кинематографе это проявлялось, как мы уже говорили, в четкой регламентированности сюжета и композиции: существование типажей протагониста партии, простого человека, за моральную устойчивость которого борется первый персонаж, и врага, приносящего всяческие формы вреда, - это своеобразная нарративная схема сталинского фильма.

Анализируя ситуацию, сложившуюся в визуальном искусстве, В. Беньямин поднимает вопрос о сущности массовой культуры, о специфике ее воздействия на человека и о возможной идеологической манипуляции сознанием с помощью новых технологий. И кроме того, сам его подход к визуальной культуре дает методологическую основу и инструмент для постановки и осмысления проблемы конструирования взгляда путем навязывания точки зрения на объективную реальность и создания новой, мифической.

В результате анализа городского визуального ряда, статуса визуальных искусств, исторической предметности и культурного пространства в целом, Беньямин строит пространственную теоретическую модель описания культуры, которая позволяет по-новому взглянуть на многие ее аспекты, извлечь смысл из омертвевших и незначительных⁴⁶ элементов культурной фактуры и позволяет в определенном смысле спрогнозировать культурную ситуацию в XX в., выводя нас на ряд проблемных вопросов:

- *Соединение естественного и исторического в восприятии*: насколько наш глаз объективно отражает видимую реальность; возможно ли вообще "объективное восприятие"; как культура в ее исторической изменчивости определяет специфику отношения к реальности, а соответственно и ее восприятия.

- *Взаимоотношение исторического и мифологического сознания*: возможно ли окончательное "пробуждение" сознания от "мифологического сна"; чем характеризуется мифологическое и историческое восприятие времени; как эти два мировоззрения соотносятся в сознании современного человека.

- *Процесс организации визуальной предметности в культурную доминанту эпохи*: как специфика культуры просматривается через анализ живописных, литературных и архитектурных форм; как появление новых технологий, их специфика иллюстрируют глобальные подвижки в сознании человека и в культуре в целом.

- *Взаимодействие* массовой культуры и визуальных технологий: специфика взаимоотношений массовой и элитарной культур; массовая культура как усредненность, как источник фантазмагоричного сфальсифицированного сознания или как источник коллективной энергии, способной его преодолеть.

- *Произведение искусства и культурная традиция*: “естественная” аура произведения и проблема возможности воссоздания историко-культурного контекста; помещение произведения в музейное пространство; возможность восприятия его в любом месте, в любое время за счет репродукции, то есть изымание из аутентичного культурного пространства, и так далее.

- *Конструирование взгляда путем навязывания точки зрения на объективную реальность и создания новой, мифической реальности*: проблема идеологии, возможности манипулирования “массовым сознанием”; проблема XX века - создание утопий и социально-политических мифов; невозможность избежать идеологии.

Примечания

- 1 Подорога В. А. Темы философии культуры в творчестве В. Бенямина//Вопросы философии. М., 1981. № 11. С. 154.
- 2 Зонтаг С. Под знаком Сатурна//Мысль как страсть. М., 1997. С. 143.
- 3 Там же. С. 149.
- 4 Подорога В. А. Феномен города и философия истории XIX столетия//Историко-философский ежегодник'90. М., 1991. С. 233.
- 5 Бенямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости//Киноведческие записки. № 2. М., 1988. С. 155.
- 6 Бенямин В. Московский дневник. М., 1997. С. 9.
- 7 Бенямин В. Москва//Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1996. С. 170.
- 8 Там же. С. 167.
- 9 Бак-Морс С. Биография мысли. “Passagen-Werk” В. Бенямина//Историко-философский ежегодник'90. М., 1991. С. 252.
- 10 Бенямин В. Париж - столица XIX столетия//Там же. С. 247.
- 11 Бак-Морс С. Биография мысли. “Passagen-Werk” В. Бенямина. С. 251.
- 12 Там же. С. 248.
- 13 Подорога В. А. Темы философии культуры в творчестве В. Бенямина//Вопросы философии. М., 1981. № 11. С. 154.
- 14 Buck-Morss S. The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project. MIT Press., 1989. P. 55.
- 15 Зонтаг С. Под знаком Сатурна//Там же. С. 142.
- 16 Buck-Morss S. The Dialectics of Seeing. P. x.
- 17 Бак-Морс С. Биография мысли. “Passagen-Werk” В. Бенямина. С. 247.
- 18 Там же. С. 248.
- 19 Цит. по: Buck-Morss S. The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades. P. 58.
- 20 Там же. P. 59.
- 21 Бак-Морс С. Биография мысли. “Passagen-Werk” В. Бенямина. С.249.
- 22 Бенямин В. Париж - столица XIX столетия. С. 242.
- 23 Бак-Морс С. Биография мысли. “Passagen-Werk” В. Бенямина. С.249.
- 24 Бенямин В. Париж - столица XIX столетия. С. 240.
- 25 Buck-Morss S. The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project.

- Р. 82.
- 26 Зонтаг С. Под знаком Сатурна//Мысль как страсть. М., 1997. С. 139.
- 27 Бак-Морс С. Биография мысли. "Passagen-Werk" В. Бенямина. С. 249.
- 28 Цит. по: Buck-Morss S. The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project. P. 114.
- 24 Бак-Морс С. Биография мысли. "Passagen-Werk" В. Бенямина. С. 249.
- 30 Подорога В. А. Темы философии культуры в творчестве В. Бенямина//Вопросы философии. М., 1981. № 11. С. 157.
- 31 Buck-Morss S. The Dialectics of Seeing. P. 201.
- 32 Бенямин В. Краткая история фотографии //Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1996. С. 71.
- 33 Бенямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости//Киноведческие записки. №2. М., 1988. С. 156.
- 34 Бенямин В. Краткая история фотографии. С. 85.
- 35 Зонтаг С. Магический фашизм//Мысль как страсть. М., 1997. С. 127.
- 36 Ханютин Ю. Кинематограф - нацизм - пропаганда//Киноведческие записки. №2. М., 1988. С. 95.
- 37 Зонтаг С. Магический фашизм. С. 128.
- 38 Цит. по: Зонтаг С. Магический фашизм. С. 126.
- 39 Бенямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости//Киноведческие записки. № 2. М., 1988. С. 167.
- 40 Зонтаг С. Магический фашизм. С. 121-122.
- 41 Кракауэр Э. Пропаганда и нацистский военный фильм // Киноведческие записки. № 10 М., 1991. С. 112.
- 42 Зонтаг С. Магический фашизм. С. 132.
- 43 Тейлор Р. Борис Шумяцкий и советское кино в 30-е годы: идеология как развлечение масс//Киноведческие записки. № 3. М., 1989. С. 56.
- 44 Кино тоталитарной эпохи//Искусство кино. № 1. М., 1990. С. 113.
- 45 Зонтаг С. Магический фашизм. С. 123.
- 46 Зонтаг С. Под знаком Сатурна. С. 149.