

УДК 167/168

Коммуникативное взаимоотношение в философии культуры В. Бенямина

И. Н. Сидоренко, кандидат философских наук, доцент

В статье анализируется одна из основных проблем философии культуры В. Бенямина, а именно: коммуникативное взаимоотношение человека с культурно-исторической реальностью, понимаемое им как онтологическое насилие. Выделяются три ракурса рассмотрения коммуникативного насилия: власть авторского языка, властный захват и сопротивление города и властное проявление прошлого в настоящем посредством шокового воздействия памяти.

Communicative Mutual Relation in W. Benjamin's Theory of Culture

I. N. Sidorenko, PhD Philosophy, Associate Professor

In this article one of the basic problems of philosophy of culture by W. Benjamin, namely, communicative mutual relation of the person with the cultural-historical reality, understood by him as ontological violence is analyzed. Three foreshortenings of consideration of communicative violence are allocated: the authority of author's language, the imperious capture and resistance of the city and the imperious manifestation of the past in the present by means of shock influence of memory.

Философия Вальтера Бенямина объединяет в себе элементы марксизма и иудаизма, рациональной критики и магии, анализа литературных произведений и «гадания на кофейной гуще», предвидение будущего и постоянную устремленность взгляда назад, в прошлое. В начале XX в. немецкий философ наметил контуры и определил проблемное поле новой области исследования в философии — «археологию сознания» современной культуры. В своих археологических исследованиях он акцентирует внимание на проблематике коммуникативного взаимоотношения культурно-исторической реальности и создаваемого человеком определенного образа мира в контексте онтологического насилия. Можно выделить три проекции рассмотрения коммуникативного взаимоотношения и насилия в философии Бенямина: 1) насилие как аллегория власти авторского языка; 2) коммуникативные взаимоотношения с городом, реализуемые посредством наблюдения-захвата; 3) коммуникация с прошлым через шоковое воздействие памяти.

Рассмотрение насилия как аллегии власти авторского языка начнем с анализа беняминовской дихотомии насилия права и справедливости, в которой происходит соотношение чистого насилия со справедливостью, а само право понимается как включающее в себя бесправие. «Правополагание устанавливает власть и одновременно является актом непосредственной манифестации насилия» [1, с. 198]. Бенямин опровергает представление

о праве как о святости и не разделяет идею о сверхличной природе справедливого порядка в мире, так как право может гарантировать только насилие, поэтому, как такового, равенства просто нет, можно лишь говорить о равном по величине насилии. Философ проводит различие между насилием как средством, т. е. правовым насилием, и чистым справедливым насилием. На основании этого различия он выделяет два вида насилия: мифическое и божественное, при этом справедливость выступает принципом божественного насилия как целеполагания и правоуничтожения, а власть — принципом мифического насилия как правоустановления и правополагания. В основе такого разделения у Бенямина лежит противопоставление христианского права как мифического, унаследовавшего право-насилие Римской империи, и иудейского Бога, отменяющего необходимость исторического процесса и римского права и тем самым воскрешающего суд традиции, для которого виновны все и никто. Тотальность чувства вины, порабащающего не только фактическое существование человека, но и лишаящего его права иметь собственную историю, порождается мифическим насилием. Согласно Бенямину, у человека есть лишь одна альтернатива: или выбор мифического насилия, или божественного. Выбирая мифическое насилие, он обрекает себя на безмолвное признание вины и отказ от своего прошлого; выбирая божественное насилие, его существование наполняется

священным смыслом, раскрывающим в божественном целеполагании насилия саму справедливость. Отсюда единственно правильный выбор — это выбор чистого божественного насилия. Несмотря на спорность утверждений Бенямина о божественном насилии, он вместе с тем актуализирует проблему ценностей западной культуры и проблематизирует существование западной цивилизации как таковой.

Божественное насилие проявляется во власти критики. Само название работы Бенямина «К критике насилия» и выбор им метода критики обусловлен внутренним спором с И. Кантом, критиком которого Бенямин противопоставляет свою критику искусства, обнажая могущество самой критики. Власть критики у Бенямина реализуется в пространстве языка, который, с одной стороны, выступает как орудие критики в отношении художественного произведения, а с другой — предстает как самокрытие, делающее неподсудным самого критика, стоящего на стороне чистого божественного насилия. Критика произведения искусства у Бенямина превращается в критику самого существования. Критика — это изнанка претензии на власть, где позиция критика искусства предстает как пространство реализации этого господства. Так, критик одновременно олицетворяет собой того, кто судит, но сам остается вне критики, и того, кто задает смысл и дает возможность художественному произведению осуществиться. Критика потому представляет собой осуществление власти, что она раскрывает единственно возможный смысл, остающийся для самого автора произведения неведомым. Таким образом, языком, совершенно недоступным для насилия, но представляющим собой насилие творящее, устанавливается сама справедливость. Критик хоть и остается вне зоны суда, будучи неподсудным, однако, ставя подпись, свое имя, несет тотальную ответственность за созданный им смысл.

Исходя из основных тезисов Бенямина в его работе «К чистой критике» можно предположить: во многом потому, что западный рационализм искусственно создавал стерильные зоны ненасилия, современный мир сейчас сталкивается с тотальностью насилия мифического, представленного в кровавой жестокости, в которой виновны все.

В следующей проекции коммуникативного насилия раскрывается диалог с городом, осуществляющийся на двух уровнях: на уровне власти путешественника и на уровне диктата самого города. Разговор с городом — это не передача сообщения о том, где что находится. Коммуникация с городом, осуществляясь посредством насильственного захвата, напрямую связана с пространством, поэтому такое насилие можно назвать пространственным.

Пространство Парижа — это панорама, позволяющая городу раздвигать свои границы, захватывая окружающую местность и распределяя дома, улицы, людей по принципу «центр-периферия». Париж не захватывает человека против его воли, он мягко втягивает в его комфортное пространство магазинов, кафе, интерьеров пассажиров. Сопrotивляться такому захвату нет возможности, так как подобный пассаж-город представляет собой «весь мир в миниатюре». В отличие от Парижа, Москва 20–30-х гг. XX в., по определению Бенямина, это город-деревня со смытой ориентировкой центра-периферии, свидетельствующей о размытости, нечеткости пространства. Москва производит на Бенямина такое впечатление, будто это еще не сам город, а его предместье. На первый взгляд кажется, что Москва лишена способности к насильственному захвату. Вот здесь и захлопывается ловушка: не видя опасности, путешественник-наблюдатель слишком пристально вглядывается в размытые формы, не замечая, что он уже в центре пространства, а границы исчезли, нет четких ориентиров, что в целом снижает ценность пространства как такового. Отмечая в своих наблюдениях раскинутость пространства — не то города, не то деревни, Бенямин заключает, что место в Москве не стоит ничего. В принципе и самого городского пространства как такового нет: структура рынка определяет пространство московских улиц, а сам товар, в отличие от товара парижских выставок и магазинов, становится «архитектором» пространства. Париж, несмотря на кажущуюся гостеприимность и комфортабельность, также несет в себе опасность захвата, таящуюся во всемирных выставках как товарных вселенных, в которых человек развлекается, наслаждаясь отчуждением от себя самого. Результатом такого отчуждения является потеря реальности как таковой: чужак как фланер ощущает себя здесь как дома, потому что это дом бездомных. Отсюда такой повышенный спрос на интерьер, который становится основой жизненного пространства.

Не только характером захвата различаются два этих города, различие есть и в топографии городов. Так, в топике Парижа, описанного и освоенного Бенямином, можно выделить три составляющие — это толпа, интерьер и жилая комната. В толпе можно спрятаться, скрыться, остаться никем не признанным. Толпа выступает своеобразной ширмой, позволяющей наблюдать, не опасаясь быть застигнутым врасплох. Более того, толпа делает самого наблюдателя невидимкой, взгляду которого доступно все. Пространство Москвы сконструировано совсем по-другому. В отличие от парижских интерьеров, интерьер московских жилых помеще-

ний очень скуден. Происходит смешение жилого индивидуального пространства и коллективного пространства: красные уголки, клубы и залы заседаний вытесняют индивидуальное обжитое пространство. Московская толпа Беньямином раскрывается как статичное явление: люди стоят, или уставшие лежат, или заседают. В движущейся толпе можно обмануть взгляд наблюдающего и контролирующего, но, находясь неподвижно в одной точке пространства, человек оказывается под тотальным контролем.

Город навязывает своему собеседнику-наблюдателю коммуникативный ритм: это либо позиция фланера, т. е. неспешная беседа о том, на чем останавливается взгляд, фиксирующий, но не захватывающий (Париж), либо позиция пассажира, т. е. спешка и страх не успеть увидеть, не захватить (Москва). Несмотря на постоянную спешку в Москве, Беньямин отмечает, что в этом городе слишком много часовщиков, и это странно потому, что люди здесь не очень ценят время. Освоение любого пространства предполагает нанесение знаков, меток на карту. Если Париж с его акцентом на индивидуальном пространстве не сопротивляется меткам и следам, то Москва с ее облещенными мостовыми просто не дает возможности оставить след. На этом фиксирует свое внимание Беньямин, когда рассматривает обувь прохожих: валенки предстают как роскошество для ног, но они не оставляют долгих следов, в отличие от лакированных сапожек, претендующих не только на индивидуальную метку, но и на интимность следа, оставленного в пространстве. Вместе с тем жить, как говорит Беньямин в одном из своих эссе, — значит оставлять следы. Получается, что Москва не только тайно и негласно затягивает в свое пространство индивида, она, будучи эпицентром революции, тиранически претендует на овладение всем его существом.

Париж и Москва у Беньямина выступают не только антиподами захвата, но они антиподы и как объекты захвата. Тема освоения пространства — одна из самых главных в творчестве немецкого философа. «Место по-настоящему знаешь только тогда, когда пройдешь его в как можно большем количестве направлений. На какую-нибудь площадь нужно вступить со всех четырех сторон, чтобы она стала твоей, да и покинуть ее во все стороны тоже. Иначе она три, четыре раза перебежит вам дорогу, когда вы совсем не ожидаете встречи с ней» [2, с. 37]. Париж для наблюдателя-фланера — это «ушедший в пучину город», больше подводный, чем подземный. Отсюда своеобразная ритмика освоения парижского пространства: фланер неспешно идет, медленно проплывает мимо. Слух не является главным органом для фланера, так как шум пере-

крывает все звуки, именно зрению отдает он приоритет на парижских улицах. Рассматривая Париж как подводный город, Беньямин объясняет страсть наблюдателя к миниатюрам: вода служит увеличительным стеклом, делающим все маленькое большим, именно поэтому фланер так стремится зафиксировать все миниатюрное. В отличие от Парижа, Москва — это наземный город-равнина, объять который не возможно иначе, чем с высоты птичьего полета. Чтобы охватить это пространство, слух не нужен, наоборот, он будет утомлять наблюдателя и мешать восприятию, только взгляд сверху может освоить этот город. Описывая собор Василия Блаженного, Беньямин отмечает, что с земли просто невозможно увидеть симметрию этого здания, — а значит узнать его пространственные очертания. Собор все время что-то скрывает, и «застать врасплох это строение», по мысли философа, можно было бы только с высоты, взглядом с самолета, против которого его строители не подумали «обезопаситься».

Путешествие по городским пространствам оказывается проверкой для тех, кто его совершает: для того чтобы понять, человек оказывается вынужденным занять свою позицию — подчинения власти города или его захвата. Лучше всего, как советует Беньямин, занять позицию еще до приезда — это единственная возможность правильного понимания. Город будет долго сопротивляться возникающему образу реальности, выставляя пограничные шлагбаумы. Надо набраться терпения, и однажды улицы, которые были до того границей новой местности, неожиданно становятся серединой, и город перестает быть обманчиво незаинтересованным в этом наблюдении-захвате, он превращается в лабиринт. «Улицы, которые, по его мнению, были в разных местах, схлестываются вместе на одном из углов... В какое количество топографических ловушек он попадает, можно показать во всей захватывающей последовательности только в кино: город переходит против него в оборону, маскируется, спасается бегством, устраивает заговоры, заманивает в свои кольца, заставляя пробегать их до изнеможения... Однако, в конце концов побеждают карты и планы: вечером в постели фантазия жонглирует настоящими домами, парками и улицами» [3, с. 149].

Третья проекция рассмотрения коммуникативного насилия у Беньямина связана со временем, а, точнее, с прошлым, которое он, как и пространство, стремится захватить, вырвать из контекста, наполнить множественностью смыслов. Так, коммуникация с прошлым возможна благодаря шоковому воздействию памяти на воображение, которое отвечает повторением и созданием нового мира.

Основная задача памяти заключается не в том, чтобы служить в качестве инструмента, который проецирует прошлое в настоящее, тем самым обеспечивая непрерывность жизни, а в том, чтобы выступать основой для того, что в памяти заново обретается. Память создает лабиринты смыслов прошлого, чье растворение, ускользание связано с «перечитыванием» памяти, вновь и вновь возобновляющимся воспоминанием.

В эссе «К портрету Пруста» Беньямин акцентирует внимание не на воскрешаемых в памяти вещах, а на самой работе памяти. Так, для вспоминающего, например автора автобиографии, важно не то, что он пережил, а переплетение его памяти, т. е. процесс того, как возникает ткань его воспоминаний или, как говорит Беньямин, «труд Пенелопы над тем, что сохранено памятью». Такую работу памяти немецкий философ называет непроизвольной памятью (*das ungewollte Eiengedenken*) [4, s. 311], которая гораздо ближе к забвению, нежели к тому, что обычно называем воспоминанием. Отсюда автобиография, история, роман Пруста — это произведения спонтанного припоминания, в которых память — это «ткацкий челнок», а забвение — основа. Таким образом, Беньямин разрабатывает свою теорию воспоминания, в которой уже не рассматривается прошлое в качестве неизблемой точки отсчета, тем самым совершая «диалектический переворот» в отношении воспоминания к прошлому и настоящему. Прошлое должно стать «внезапной мыслью пробужденного сознания», способного к прерыванию, к насильственным разрывам настоящего, пропитанного прошлым.

В такой стратегии фрагментарного воспоминания насилие выступает как средство, с помощью которого воображение поддерживает последовательность разрывов, создавая единый поток, синтез воспоминаний. Насилие раскрывается в шоковых потрясениях памяти, так как она не может представить прошлое таким, как оно пережито, поэтому воображение «обращается» на свое собственное представление. Искомый образ воспоминания — это результат временного опыта, озарения как молниеносного соединения не прошлого, а «бывшего», не с настоящим, а с моментом «сейчас». Поэтому образ воспоминания у Беньямина — это «застывшая диалектика». Высвечивание в настоящем прошлого даст только простую временную последовательность каузальных связей между различными моментами истории. В отличие от такой позитивистской истории, соединение «бывшего» с «сейчас» представляет собой временной разрыв, через который образ насильственно захватывается, замирая, и «протягивается» через

временной зазор. Этот образ как бы озаряется молниеносной вспышкой и делается видимым лишь в мгновении «сейчас» узнавания. Зазор, в котором время на мгновение застыло, порождает диалектический образ как «знак мессианского застывания хода событий» [5, с. 87]. Однако, согласно Беньямину, такое воспоминание, как мгновенность узнавания, несет на себе отпечаток опасности пережитого шока, который останавливает поток временного опыта, позволяя историческому приобрести опыт и стать читаемым, узнаваемым, а значит вспоминаемым. Опасность связана с тем, что разорванность временного пространства в мгновении может привести к бесформенности как потери памяти, как неспособности воображения осуществить синтез застывшего образа и закрыть временной разрыв.

Для того чтобы подступиться к своему прошлому, необходимо, по мысли Беньямина, вести себя как кладоискатель, так как содержание памяти — это клад, хранящий в себе сокровище: образ, вырванный из контекста, из времени. Фрагментарная стратегия воспоминания заключает в себе восстановление образов как извлеченных обломков прошлого, в результате чего конструируется что-то иное, а не собственно пережитая жизнь. Поэтому строй целого, произведения или реальности, возможен лишь как фикция, выдумка, порожденная шоком памяти, он может либо остаться вымыслом, как неповторимое, либо реализоваться в повторении, изменив свою природу и умножив исходный обман. Для воспроизведения такой реальности необходимо обратиться к аллегории, которая в понимании Беньямина противоположна однозначности, она представляет собой иероглиф, загадку, предполагающую множественность прочтений и интерпретаций. Так, аллегория становится способом художественного мышления и методом коммуникации с текстом. Именно в таком копировании-повторении видит Беньямин смысл создания художественного произведения.

Процесс воспоминаний, будучи картографическим, вместе с тем не дает карты целого, лишь руины памяти. Шок памяти образует новые непредсказуемые образы, которые с каждым новым возвратом воспоминаний трансформируются в уже иные образы прошлого. Основой мозаики из этих раскопанных фрагментов, образов, руин прошлого в памяти, по мысли Беньямина, выступает язык, запечатлевающий образы как первофеномены прошлого в памяти. В мгновении шока памяти, в разрыве значений язык раскрывает то, что в нем есть несообщаемого, и наделяет человека возможностью постоянно возвращаться к самому себе в процессе воспоминания и соби-

рать себя из осколков, руин озаряемого в настоящем своего прошлого.

Таким образом, в философии культуры Бенямина коммуникативное взаимоотношение человека с культурно-исторической реальностью осуществляется в контексте онтологического божественного насилия, которое, будучи «слепым подобием разума» справедливо потому, что несет ответственность, и разумно потому, что стремится к равновесию во всем, в противоположность мифическому насилию, породившему, с точки зрения философа, такие существенные и в то же время ущербные черты западной цивилизации и культуры, как прогрессизм, технократизм, отчуждение.

Список цитированных источников

1. *Benjamin, W.* Zur Kritik der Gewalt / W. Benjamin // *Gesammelte Schriften*. — Frankfurt am Main, 1977. — Bd. II. 1.
2. *Беньямин, В.* Московский дневник / В. Беньямин: пер. с нем. и примеч. С. Ромашко. — М., 1997.
3. *Беньямин, В.* Москва / В. Беньямин // *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избр. эссе / предис., сост., пер. и примеч. С. А. Ромашко*. — М., 1996.
4. *Benjamin, W.* *Gesammelte Schriften* / W. Benjamin // *Gesammelte Schriften*. — Frankfurt am Main, 1977. — Bd II. 1.
5. *Беньямин, В.* Тезисы о философии истории / В. Беньямин; пер. с нем. С. Ромашко // *Новое лит. обозрение*. — 2001. — № 46.

Дата поступления в редакцию: 05.04.2009 г.