ПАРИЖ — СТОЛИЦА XIX СТОЛЕТИЯ

В. Беньямин

Die Wässer sind und die Gewächse sind rosa;
der Abend ist süss anzuschauen;
Man geht spazieren. Die grossen Damen
gehen spazieren;
hinter ihnen ergehen sich kleine Damen.

Nguyen Trong Hiep:
Paris capitale de la France (1897)

Воды отливают голубизной,
а зелень розовым цветом;
Вечер вызывает сладостное чувство
Идет гуляние. Большие дамы совершают
прогулку;
вместе с ними прогуливаются
маленькие дамы.

Нгуен Тчонг Хип:
Париж — столица Франции (1897)

I. ФУРЬЕ, ИЛИ ПАССАЖИ

De ces palais les colonnes magiques
A l'amateur montrent de toutes parts
Dans les objets qu'étalent leurs portiques
Que l'industrie est rivale des arts.

Nouveaux tableaux de Paris (1828)

Этих дворцов Магические колонны
Всесторонне свидетельствуют любителю
искусства
По предметам, выставленным напоказ в их
портиках,
Что индустрия враждебна искусству

Новые картины Парижа (1828)

Наибольшее число пассажей Парижа возникает в следующей за 1822 г. половине десятилетия. Первое условие их появления — высокая конъюнктура текстильной торговли. Начинают обращать на себя внимание впервые учрежденные magasins de nouveaute *, громадные товарные склады в домах — предшественники универсальных магазинов. Это было время, о котором Бальзак писал: «Le grand poème de l'étalage chante ses strophes de couleur depuis la Madeleine jusquà la porte Saint-Dénis» **. Пассажи являются центром торговли предметами роскоши. В их оформлении заметна искусность — заслуга торговца. Современники не перестают восхищаться ими. Они еще долго будут притягательны для иностранцев. «Иллюстрированный парижский путеводитель» сообщает: «Эти пассажи, одно из новейших изобретений индустриальной роскоши, представляют собой застекленные, отделанные мрамором переходы между замкнутыми массивами домов, владелец которых согласен с такими нововведениями. По обеим сторонам перехода, заполненного светом, текут элегантные лавки, так что любой их этих пассажей напоминает город, даже мир в малом». Пассажи — место дебюта газового освещения.

© W. Benjamin, 1955
© Перевод на русский язык В. А. Подороги, 1990

* Магазины новинок (фр.)

** «Великая поэма выставленных напоказ товаров распевается в цветовых строфах от улицы Мадлен до перехода Сан-Дени». (фр.)

Второе условие появления пассажей связано с началом применения железа в строительстве. Стиль ампир увидел в этой технике подспорье для возрождения строительного искусства в древнегреческом смысле. Теоретик архитектуры Бетичер выражает общее мнение, когда говорит, что в «художественных формах новой системы» должен выступить со всей силой «принцип формы, свойственный эллинистической манере». Ампир — стиль революционного терроризма, для которого государство — самоцель. Наполеон так же мало признает функциональную природу государства инструментом господства буржуазии, как функциональную природу железа главным зодчим своего времени, господство которого как конструктивного принципа начинается в архитектуре. Архитектор копирует балку помпейской колонны при возведении жилых домов, подобно тому как позднее первые железнодорожные вокзалы проектируются на основе шале. «Конструкция берет на себя роль подсознания». Тем не менее понятие инженера, которое возникает в период революционных войн, получает распространение с этого времени. Начинается борьба между конструктором и декоратором, между Политехнической школой и школой искусств.

Первый раз в истории архитектуры железо выступает как основной строительный материал искусства, лежащий в основании дальнейшего развития техники, которое набирает темп на протяжении столетия. Решающий толчок это развитие получает в тот момент, когда паровоз, над которым продолжаются эксперименты с конца 20-х годов, начинают эксплуатировать только на железных рельсах. Рельсы становятся первыми монтируемыми железными частями, предшественниками балок. Избегать железа в строительстве жилых домов и применять в конструкциях пассажей, выставочных павильонов, вокзалов — сооружений, служащих целям транзита. Одновременно расширяется архитектоническая область применения стекла. Впервые общественные предпосылки для его растущего применения как строительного материала будут найдены столетие спустя. В «Стеклянной архитектуре» Ширбарта (1914) они выступают в единстве с утопией.

Chaque époque rêve la suivante.
Michelet: Avenir! Avenir!

Каждой эпохе грезится следующая.
Мишле: Будущее! Будущее!

Форма новых средств производства, которые вначале еще господствуют с помощью старых (Маркс), соответствует в коллективном сознании образам, где новое пронизывается старым. Эти образы — образы желаемого, и в них коллективное сознание ищет возможность как упразднить, так и обожествить недостаточность общественного продукта, равно как и ущербность общественного порядка производства. Рядом же, в этих образах желаемого заметны настойчивые стремления, направляемые против устарелого — это значит: против самого современного прошлого. Эти тенденции питают образную фантазию, получающую

толчок от нового, назад к архаическому прошлому. В сновидении, где каждой эпохе последующая грезится в образах, последние являются в соединении с элементами изначальной истории. Это значит — с элементами бесклассового общества, опыты которого, обретая в коллективном бессознательном свое хранилище, свидетельствуют о проникновении новым утопии, что оставляет свой след в тысячах конфигураций жизни, от вечных зданий до скользящей моды.

Подобные отношения известны фурьеристской утопии, которая получает внутренний импульс с появлением машин. Но это не находит непосредственного выражения в их изображениях; они отталкиваются от внеморального гешефта торговли в силу того, что последняя ставит себе в заслугу фальшивую мораль. Фаланстер стремится вернуть людей к таким отношениям, в которых сберегается нравственность. Его высшая и сложная организация — машинерия. Сцепление «страстей» (passions), развитие взаимодействия «механических страстей» (passions mécanistes) с «кабалистическими» (passion cabaliste) представляют собой примитивные образования аналогий машины в материале психологии. Эта машинерия, производящая для людей сказочную страну, древний символ желаемого, наполнила утопию Фурье новой жизнью.

В пассажах Фурье видел архитектонический канон phalanstère. Их реакционное преобразование у Фурье симптоматично: в то время как они с самого начала служили деловым связям, для него они стали жилыми домами. Phalanstère превращается в город из пассажей. Фурье устанавливает в строгом мире форм ампира пеструю идиллию стиля бидемайера. У Золя ее блеск постепенно меркнет. Он использует идеи Фурье в своем произведении «Труд», но прощается с пассажами в «Терезе Ракен». Маркс, в противоположность Карлу Грюну, нападавшему на Фурье, находил у последнего «колоссальное видение человека». Он также отмечал юмор в оценках Фурье. В самом деле, Жан-Поль в своей «Леване» превращает Фурье в педагога, а Ширбарт в «Стеклянной архитектуре» в утописта.

II. ДАГЕРР, ИЛИ ПАНОРАМЫ

Soleil, prends garde à toi!
A. J. Wiertz:
Oeuvres littéraires
(Paris, 1870)

Солнце, остерегайся себя!
А. Дж. Вирц:
Литературные произведения
(Париж, 1870)

Как в архитектуре начинают распространяться конструкции из железа, так, с другой стороны, в живописи — панорамы. Пик господства панорам совпадает с возникновением пассажей. Неустанно трудились над тем, чтобы сделать панорамы объектами совершенной имитации природы. Пытались отобразить в ландшафте наступление раннего утра, появление луны, шум водопада. Давид советовал своим ученикам копировать природу в панораме.

Однако в том, что панорама, изображая природу, стремилась порождать обманчивые впечатления, предугадывается их переход к фотографии, от нее — к фильму и тонфильму.

Одновременно с панорамами появляется панорамная литература. «Le livre des Cent-et-Un», «Les Français peints par eux-mêmes», «Le diable à Paris», «La grand ville». Эти книги — первые опыты коллективного писательского труда, нашедшего свое отражение в фельетонах Жирардена в 30-х годах. Они состоят из отдельных набросков, в которых анекдотическое разоблачение соответствует переднему плану, пластически установленному в панораме, а информационная основа — раскрашенному заднему фону. Эта литература также является общественно панорамной. Последний раз рабочий появляется в ней вне своего класса как оживление идилии.

Панорамы, провозглашая стирание грани между искусством и техникой, попутно являют собой выражение нового чувства жизни. Горожанин, чье политическое господство над провинцией было многократно доказано на протяжении солетия, делает попытку вписать деревню в город. Город расширяется в панорамах до ландшафта, как впоследствии благодаря этому зарождается утонченное искусство фланирования. Дагерр был учеником панорамного живописца Прево, чья студия располагалась в панорамном переходе. Описание панорам у Прево и Даггера. В 1839 г. сгорает дагерровская панорама. В этом же году становится известным изобретение даггеротипа.

Араго представляет фотографию в одной из парламентских речей. Он указывает на ее место в истории техники и предвосхищает ее научные применения. Художники, напротив, начинают обсуждать вопрос о ее эстетической ценности. Фотография ведет к уничтожению значительного числа работающих по специальности портретной миниатюры. Причина тому — не только экономические соображения. Ранние фотографии были переложением художественных портретов-миниатюр. Техническое основание этого лежит в длительном времени экспозиции фотоснимка, укрепившем высшую концентрацию портретирования, а социальное — в том, что первые фотографы относились к представителям авангардного искусства; подавляющее большинство их клиентуры пришло из этой среды. Превосходство Надара над коллегами по профессии заметно по его предприятию сделать снимки канализационной системы Парижа. При этом впервые объективу приписываются творческие возможности. И его значение становится тем больше, чем сомнительней воспринимается субъективный уклон в живописной и графической информации по отношению к новой технической и общественной действительности.

Мировая выставка 1855 г. впервые продемонстрировала особую картинку — «фотографию». В эти же годы Виртц публикует свою большую статью о фотографии, в которой он видит философское прояснение живописи. Прояснение он понимает, как свидетель-

ствуют его собственные картины, в политическом смысле. О Виртце можно сказать как о первом, кто хотя и не предвидел в монтаже агитационные возможности фотографии, но все-таки содействовал их развитию. С решительным поворотом в средствах коммуникации уменьшается информационное значение живописи; в своей реакции на фотографию она начинает прежде всего подчеркивать цветовые элементы. Когда кубизм оттесняет импрессионизм, живопись создает широкую область, в которую как прежде фотографии уже не под силу следовать за ней. Со своей стороны, фотография с середины столетия наиболее активно распространяется в пределах товарного общества благодаря тому, что ее образы — фигуры, ландшафты, события — если они вообще могли быть реализованы, то только как образы для продажи, которые по сходной цене предлагаются бесчисленной толпе. Для того, чтобы усилить свое наступление, фотография обновляет свои объекты посредством новейших технических изобретений, которыми определяется дальнейшая история фотографии.

III. БОЛЬШИЕ ГОРОДА, ИЛИ МИРОВЫЕ ВЫСТАВКИ

Qui, quand le monde entier, de Paris jusqu'en Chine
O divin Saint-Simon, sera dans ta doctrine,
L'âge d'or doit renaitre avec tout son éclat,
Les fleuves rouleront du thé, du chocolat;
Les moutons tout rôtis bondiront dans la plaine,
Et les brochets au bleu nageront dans la Seine;
Les épinards viendront au monde fricassés,
Avec des croûtons frits tout au tour concassés.
Les arbres produiront des pommes en compotes
Et l'on moissonnera des cerricks et des bottes;
Il neigera du vin, il pleuvera des poulets,
Et du ciel les canards tomberont aux navets.

Lauglé et Vanderbusch: Louis et le Saint-Simonien (1832)

Да, когда весь мир от Парижа до Китая,
О божественный Сен-Симон, будет охвачен твоей доктриной,
Золотой век должен возродиться во всем блеске его.
Реки обернутся чаем и шоколадом,
Стада баранов, готовые стать жарким, будут резвиться в лугах,
А щуки — плавать в голубой воде Сены;
Шпинат, обваленный в мелко толченных гренках,
Вернется в мир жареного мяса,
Деревья будут плодоносить яблоками для компотов
И собираться в урожай снопами и вязанками;
И будет падать как снег вино, а цыплята — как брызги дождя,
И утки низвергнутся с неба на грядки репы.

Логле и Ван дер Буш: Луи и сен-симонисты (1832)

Мировые выставки — места паломничества к товару как фетишу. «Европа поворачивается, чтобы видеть товары», — говорил Тэн в 1855 г. Мировым выставкам предшествуют национальные выставки индустрии, первые из которых были учреждены в 1798 г. на Марсовом поле. Они отвечают желаниям «рабочего класса наслаждаться и становятся для него праздником освобождения».

Рабочий класс стоит на переднем плане как покупатель. Граница индустрии наслаждения еще не сформировалась. Народное празднество установит ее. Вступительная речь в честь промышленности открывает выставку. Сен-симонисты, которые планировали индустриализацию земли, восприняли мышление мировых выставок. Шевалье, ученик Инфантена и издатель сен-симонистской газеты «Мир», — первый авторитет в новой области. Сен-симонисты предвидели развитие мирового хозяйства, но не классовую борьбу. Наряду с их участием в индустриальных и коммерческих предприятиях в середине столетия становится ясной их беспомощность в вопросах, которые касаются пролетариата. Мировые выставки придают блеск меновой стоимости товаров, создают границы, за которые отступает их потребительская стоимость. Они порождают фантасмагорию, в которую устремляется человек, позволяя разрушить себя. Индустрия наслаждения тем облегчает ему понимание этого, что низводит его самого к высшему из товаров. Он поддается ее манипуляциям, поскольку отчуждение от самого себя и других доставляет ему наслаждение. Воцарение товара и окружающий его блеск разрушения — тайная тема искусства больших городов. Этому соответствует разлад между его утопичными и циничными элементами. Остроумие этого искусства, находчивое в изображении мертвых объектов, равнозначно тому, что Маркс называл «теологическими ухищрениями» товара. Оно явно осаждается в понятии specialité — названия товаров, которые входят в употребление в индустрии роскоши того времени. Под действием большого города вся природа превращается в нечто специализированное. Художник представляет природу в том же духе, в каком реклама — это слово тоже тогда возникло — начинает представлять свои товары. Это искусство находит свой конец в безумии.

Mode: Herr Tod! Herr Tod!
Leopardi: Dialog zwischen Mode und Tod

Мода: Госпожа смерть! Госпожа смерть!
Леопарди: Диалог моды и смерти

Мировые выставки создают универсум товаров. Фантазии великого города переносят товарный характер на весь универсум, модернизируют его. Кольцо Сатурна становится чугунным балконом, на котором по вечерам житель планеты дышит свежим воздухом. Литературный эквивалент этому — графическая утопия, изображенная в книгах Туссеналя, исследователя природы и ученика Фурье. Мода диктует ритуал, согласно которому фетишстовар должен быть потреблен; большой город расширяет свое притязание на предметы повседневного потребления так же умело, как и на космос. В том, к чему мода в своих крайностях стремится, приоткрывается ее природа. Мода вступает в спор с органическим; она соединяет живое тело с неорганическим миром, распространяя на живое права мертвого. Фетишизм, который побеждает сексуальной притягательностью неорганического, — ее жизненный нерв. Культ товара становится ему на службу.

К парижской мировой выставке 1867 г. Виктор Гюго издает манифест «К народам Европы». Ранее и однозначно их интересы представлялись делегациями французских рабочих, чья численность за период от мировой выставки в Лондоне 1851 г. до второй в 1862 г. достигла 750 представителей. Это стало побудительным мотивом для организации Марксом Международной рабочей ассоциации. Фантасмагория капиталистической культуры достигает к мировой выставке 1867 г. своего самого блистательного великолепия. Империя стоит на вершине власти. Париж утверждает себя как столицу роскоши и моды. Оффенбах предписывает парижской жизни ритм. Оперетта — историческая утопия длящегося господства капитализма.

IV. ЛУИ-ФИЛИП, ИЛИ ИНТЕРЬЕР

Une tête, sur la table de nuit, repose
Comme un renoncule.
Baudelaire: Un martyre

Отрубленная голова
На столике лежит, как лютик небывалый.
Бодлер: Мученица
(пер. Вильгельма Левика)

Во времена правления Луи-Филипа частный человек вступает на историческую сцену. Расширение демократических свобод благодаря новому избирательному праву совпадает с парламентской коррупцией, организуемой Гийо. Под ее защитой господствующий класс делает историю, устремляясь в погоню за прибылью. Он укрепляет железные дороги, чтобы улучшить положение владельца акций. Он приветствует господство Луи-Филипа как господство делового частного человека. С июльской революцией буржуазия осуществила цель 1789 г. (Маркс).

Впервые для частного человека жизненное пространство выступает как противоположность месту труда. С самого начала оно конструируется в интерьере. Контора — ее дополнение. В конторе частный человек ведет расчет реальности, требуя от интерьера поддержать его иллюзии. И требует этого тем более категорично, чем далее он замышляет распространить свои деловые проекты за границы общественных. При создании же своего приватного мирка он отказывается как от того, так и от другого. Так возникают фантасмагории интерьера; он представляется частному человеку вселенной, в которой собирается далекое и прошлое. Салон частного человека — ложа в мировом театре.

Экскурс о стиле модерн. На переломе столетия распад интерьера завершается появлением стиля «модерн». Конечно, по своей идеологии «модерн» пытается дать полностью законченный образ интерьера. Его цель — прославление одинокой души; его теория — индивидуализм. У Вандервельде дом является выражением личности. Орнамент для дома является тем же, чем для живописного полотна — подпись художника. Однако подлинное значение стиля «модерн» не находит выражения в этой идеологии. Он представляет собой последнюю отчаянную попытку спастись в башне

из слоновой кости от техники, осаждающей искусство. Модерн мобилизует все резервы внутренней жизни, находящие свое выражение в спиритуалистической линии языка, в цветке как чувственном образе растительной природы, которая противостоит технически сработанному окружающему миру. Новые элементы железного строения, балочные формы дают работу стилю «модерн»; используя орнамент, он трудится над тем, чтобы отыграть обратно эти формы искусства. Бетон открывает ему новые возможности для пластического формообразования в архитектуре. К этому времени действительная точка тяжести в жизненном пространстве смещается на бюро. С особым усердием место для него создается в собственном доме. В итоге стиль «модерн» разрушает «строительного мастера одиночества» («Baumeister Solness») — опыт индивида, пытающегося на основе своей самоуглубленности воспринять технику, ведет к его закату.

Je crois... à mon âme: la Chose
Léon Deubel: Oeuvres
(Paris, 1929)

Я верю... что в моей душе: Вещь.
Леон Дюбель: Произведение
(Париж, 1929)

Интерьер — место убежища искусства. Старьевщик — истинный житель интерьера. В очищении вещей он видит свое предназначение. На его долю выпадает Сизифова задача: с помощью овладения вещами освободить их от товарного характера. Вместо потребительской стоимости он придает им ценность любовного владения. Старьевщиком владеет мечта не только о далеком или прошлом мире, но одновременно о лучшем, в котором люди, хотя так же мало обеспечены необходимым, как и в сегодняшнем, но зато вещи неизбежно свободны от принудительного труда.

Интерьер — не только вселенная, но и футляр для частного человека. Жить значит оставлять следы. Это закрепляется в интерьере. Выдумывают чехлы и нарукавники, футляры и кожухи, в размерах которых отпечатываются следы предметов повседневного употребления. Следы живущих также отпечатываются на интерьере. Возникает детективная история — идти по следам. «Философия мебели» По, так же как его детективные новеллы, свидетельствует о первых физиогномиях интерьера. Преступник первого детективного романа — не джентльмен, не апач, но буржуазный частный человек.

V. БОДЛЕР, ИЛИ УЛИЦЫ ПАРИЖА

Tout pour moi devient Allégorie
Baudelaire: Le Cygne

Все для меня стало аллегорией
Бодлер: Лебедь

Гений Бодлера, который питает себя из меланхолии, является аллегорическим. У Бодлера впервые Париж становится предметом лирической поэзии. Его поэзия — не национальное искусство, напротив, взор аллегорического поэта, обращенный к городу, —

взор отчужденного. Это взор фланера, жизненная форма которого еще обыгрывает с примеряющим блеском грядущих, безотрадных обитателей большого города. Подобно буржуазному классу, фланер еще стоит на пороге великого города; оба его еще не перешагнули. Ни один из них еще не нашел в нем своего дома. Фланер ищет свое убежище в толпе. Ранние произведения о физиогномике толпы можно найти у Энгельса и По. Толпа — то покрывало, посредством которого фланер превращает обжитый город в фантасмагорию: то в нее погружается ландшафт, то гостиная. Тогда оба, и толпа, и фланер участвуют в создании мира товаров, что делает товарообмен необходимым для фланирования. Универсальный магазин — последняя уловка фланера.

У фланера существует понимание рынка. И оно помогает ему выглядеть так, чтобы действительно найти покупателя. В этом промежутке времени фланер еще имеет меценатов, но уже начинает, соотносясь с рынком, выступать как богема. Неразличимость экономического положения богемы соответствует неразличимости ее политической функции. Становится совершенно ясно, как трудно отнести богему непосредственно к какой-либо профессии. Ее первоначальная область труда — армия, позднее она становится мелкой буржуазией, случайно — пролетариатом. Тем не менее этот слой видит своих врагов в подлинных вождях пролетариата. «Коммунистический манифест» приводит к концу ее политическое существование. Поэзия Бодлера черпает свою силу из бунтарского пафоса этого слоя. Поэт сражается на стороне асоциального. Свою единственную родовую общность он реализует с проституткой.

Facilis descensus Averni.
Vergil: Aeneis

Легка дорога в ад.
Вергилий: Эней

Поэзия Бодлера устойчиво связывает образы женщины и самой смерти в третьем — в образах Парижа. Париж его поэзии — город скорее погруженный на дно морское, чем в адскую бездну. Хтонические элементы города — топографическая формация, старое покинутое ложе его бытия — оставили в ней заметный отпечаток. Однако решающим у Бодлера в «мертвящей идиллике» города является общественный субстрат — стиль модерн. Модерн — главный акцент его поэзии. Когда он «сплином» (Spleen) раскалывает «идеал» (Ideal), то всегда прямо цитирует модерн как праисторию. Это проявляется благодаря двусмысленности, которую присвоили себе общественные отношения и события этой эпохи. Двусмысленность есть образное проявление диалектики, закона диалектики в бездействии (im Stillstand). Это бездействие является утопией и диалектическим образом как образом сновидения. Такой образ легко утверждает товар в качестве фетиша, направляет пассажи как к дому, так и к звездам. Нечто подобное несет в себе проститутка, продавщица и товар в одном лице.

Le voyage pour connaitre ma geographie.
Aufzeichnung eines Irren.
(Paris, 1907)

Путешествие, чтобы познать мою географию.
Зарисовка одного путешествия
(Париж, 1907)

Последнее стихотворение «Цветов зла»: «Le Voyage, O mort, vieux capitaine, il est temps, levons l'ancre» *. Последнее путешествие фланера: смерть; его цель — новое «Au fond de l'unconnu pour trouver de nouveau» **. *Н о в о е*, одна из потребительных стоимостей товара — необходимое качество. Первоисток видимости, образы которой не являются внешними тому, что порождает коллективное бессознательное. Новое — квинтэссенция фальшивого сознания, неустанным агентом которого является мода. Эта видимость нового рефлектируется в другом отражении, в видимости всегда-снова-равного. Результат рефлексии — фантасмагория «истории культуры», — в которой буржуазия опробовала свое фальшивое сознание. Искусство, которое с сомнением относится к своей задаче и перестает быть insèparable de l'utilite *** (Бодлер), должно новое сделать своей высшей ценностью. Arbiter novarum rerum **** становится снобом. Новое для искусства, что мода для денди. Как в XVI столетии аллегория являлась каноном диалектического образа, так в XIX Nouveauté. Магазины новинок рекламируют себя на страницах газет. Пресса организует рынок духовных ценностей, пользующихся повышенным спросом. Нонконформисты бунтуют против выдачи искусства рынку; они заворачиваются в знамя art pour art. Этот пароль порождает концепцию целостного произведения искусства, призывает укрепить искусство наперекор развитию техники. Посвящение, которому оно служит мессу, аналогично разрушению, которым сияет товар. Оба абстрагируются от общественного существования человека. Бодлер побеждает ослепление Вагнера.

VI. ОСМАНН, ИЛИ БАРРИКАДЫ

J'ai le culte du Beau, du Bien, des grandes choses,
De la belle nature inspirant le grand art,
Qu'il enchante l'oreille ou charme le regard;
J'ai l'amour du printemps en fleurs: femmes et roses.

Baron Haussmann: Confession d'un lion devenuvieux

Я верен культу Красоты, Добра, великих вещей,
Прекрасной природе, вдохновляющей великое искусство,
Которое чарует слух или ласкает взгляд;
Я верен любви к цветущей весне: женщинам и розам.

Барон Османн: Признание постаревшего Льва

---

* Смерть! Старый капитан! В дорогу! Ставь ветрило! (пер. с франц. М. Цветаевой)

** В глубине неизвестного обрести новое (франц.).

*** Неотделимое от полезности (франц.).

**** Ценитель новых вещей.

Das Blüthenreich der Decorationen,
Der Reiz der Landschaft, der Architektur
Und aller Scenerie-Effekt beruhen
Auf dem Gesetz der Perspective nur.

Franz Böhle: Theater-Katechismus

Цветущее царство декораций,
Возбуждение от пейзажа, архитектуры
И всех сценических эффектов покоится
только на законе перспективы.

Франц Боле: Театр-катехизис

Урбанистический идеал Османна — перспективное ви́дение длинных, ускользающих улиц. В XIX столетии этому соответствует постоянно отмечаемая склонность к облагораживанию технических закономерностей эстетической целесообразностью. Институт мирского и духовного господства буржуазии желал найти свой апофеоз в границах движения улиц. Движение улиц завесило покрывалом их устройство; они скрыты им, как новые памятники. Деятельность Османна свыклась с наполеоновским идеализмом. Этому покровительствует финансовый капитал. Париж переживает кровавый апогей спекуляции. Биржевая игра оттесняет из феодального общества устаревшие формы игры случая. Фантасмагория пространств, которой фланер посвящает себя, равносильна фантасмагории времени, которой предается игрок. Игра превращает время в отравленный дурман. Лафарг объяснял игру как отображение тайн конъюнктуры в малом. Экспроприации Османна призывают к хитроумной спекуляции в жизни. Оправдательная речь в кассационном суде, поддержанная буржуазной и орлеанской оппозицией, превозносит финансовый риск османнизирования. Османн пытается укрепить свою диктатуру и подвести Париж под исключительный режим. В 1864 г. в одном небольшом выступлении он выражает свой гнев против неоседлого населения великого города. Это находит отражение в его постоянных предприятиях. Увеличение платы за квартиры оттесняет пролетариат в пригород. В итоге кварталы Парижа утрачивают свою специфическую физиогномию. Возникает красный пояс. Османн берет себе имя «artiste démolliseurs»*. Он считает себя призванным к своему труду и отмечает это в своих воспоминаниях. Однако он делает родной для парижан город чужим; они более не чувствуют себя в нем, как дома. Бесчеловечный характер великого города начинает становиться осознанным для парижан. Монументальное произведение Максима дю Кампа «Париж» обязано своим возникновением этому сознанию. «Vérémiades d'un Haussmannisé» получают у него форму библейских причитаний.

Истинная цель трудов Османна состояла в укреплении города перед угрозой гражданских войн. Он стремится сделать невозможным сооружение баррикад в Париже на все будущие времена. С тем же намерением уже Луи-Филип ввел деревянную мостовую. Тем не менее баррикады сыграли свою роль в февральской революции. Энгельс занимался изучением техники баррикадной борьбы. Османн хотел свести на нет баррикадную борьбу в два

* «Художник-разрушитель» (франц.).

приема: ширина улиц должна сделать их сооружение невозможным, а новые улицы должны установить кратчайший путь между казармой и рабочим кварталом. Современники окрестили это предприятие: «L'embellissment stratégique»*.

Fàis voir, en déjouant la ruse,
O Rèpublique, à ces pervers
Ta grande face de Méduse
Au milieu de rouges éclairs.

Chanson d'ouvriers vers (1850)

О республика, пусть увидят они, эти негодяи,
Чьи коварные планы разрушены,
Твое великое лицо Горгоны-Медузы,
Охваченное кровавыми бликами.

Песня рабочих (1850)

Баррикады в коммуне сооружаются по-новому. Они сделаны крепче и лучше, чем прежде. Они перекрывают большие бульвары и часто достигают высоты второго этажа, скрывая места для стрелков. Подобно тому, как «Коммунистический манифест» подвел черту под эпохой заговорщиков по профессии, так Коммуна покончила с фантасмагорией, провозгласив свободу пролетариата. Благодаря этому разрушилась видимость того, что задача пролетарской революции — завершить рука об руку с буржуазией дело 1789 г. Эта иллюзия господствует с 1831 по 1871 г., от Лионского восстания до Коммуны. Буржуазия эту ошибку никогда не разделяла. Ее борьба против социальных прав пролетариата начинается уже в Великую революцию и соединяется с филантропическим движением, которое скрывает эту борьбу, достигая при Наполеоне III наиболее широкого распространения. В период его властвования возникает мода на монументальные произведения искусства: пьеса «Европейские рабочие». Утаивая с помощью филантропии истинное положение, буржуазия раз за разом преодолевает классовую борьбу. Уже в 1831 г. «Журнал дебатов» признает: «Каждый фабрикант живет на своей фабрике, как владелец плантации среди рабов». Трагедия прошлых рабочих восстаний — в отсутствии революционной теории, которая бы указала путь, но, с другой стороны, также и отсутствие условий для выражения непосредственной силы и энтузиазма, с какими рабочие так энергично взялись за учреждение нового общества. Этот энтузиазм, высшая точка которого достигается в коммуне, поддерживается рабочим классом заимствованием время от времени у буржуазии ее лучших качеств, чтобы в конце концов одержать победу над ее худшими. Рембо и Курбе исповедуются Коммуне. Пожар Парижа — достойное завершение разрушительной работы Османна.

* «Стратегическое украшение» (франц.).

Mein guter Vater war in Paris gewesen.
Karl Gutzkow: Briefe aus Paris (1842)

Мой добрый отец бывал в Париже.
Карл Гутцков: Письма из Парижа (1842)

Бальзак одним из первых заговорил о руинах буржуазии. Но первым снял запрет с их рассмотрения сюрреализм. Развитие производительных сил помещает символ желания предыдущего столетия в развалины, еще ранее они разрушили величественные монументы. В XIX столетии это развитие освободило от искусства пластические формы, подобно тому, как в XVI наука освободилась от философии. Отправным пунктом архитектуры становится инженерная конструкция. Отображение природы осуществляется посредством фотографии. Творческая фантазия расширяется, практически становясь рекламой. Поэзия подчиняется фельетону монтажа. Все эти продукты, подобно товарам, намереваются выйти на рынок. Но они еще медлят на пороге. Эта эпоха производит пассажи и интерьеры, выставочные залы и панорамы; они — осадок мира сновидений. Реализация элементов сновидения у пробудившегося — показательный случай диалектического мышления. Диалектическое мышление является органом исторического пробуждения. Каждая эпоха видит сновидения не только о самом близком, но и мечтает вытеснить само пробуждение. Она несет свои цели в себе и развертывает их — как уже признал Гегель — с хитростью. С расшатыванием товарного хозяйства мы начинаем узнавать руины в монументах буржуазии, руины, на которые они еще ранее распались.

БИОГРАФИЯ МЫСЛИ. «PASSAGEN-WERK» В. БЕНЬЯМИНА

С. Бак-Морс

Какое-либо место познается лишь тогда, когда оно освоено во всех возможных измерениях. К месту нужно приблизиться с каждой из четырех сторон света, чтобы вобрать его в себя, более того, нужно также уйти из него в каждом из этих направлений. Иначе совершенно неожиданно трижды, четырежды оно встанет на вашем пути, прежде чем вы будете готовы открыть его для себя [1].

В основе подвижного существования Беньямина в конце 20-х и в 30-е годы лежит схема, которая раскрывает географию «Passagen-Werk», наделяя работу пространственным строем. Не сводимый к простому «пути в Москву», этот строй включает в себя каждое из четырех направлений, указываемых компасом (см. рис. а). На западе — Париж, зарождение буржуазного общества в смысле политико-революционном; на востоке Москва в том же самом смысле знаменует его конец. На юге Неаполь определяет средиземноморские истоки, овеянное мифами детство западной цивилизации; на севере Берлин — овеянное мифами детство самого автора.

© S. Buck-Morss, 1990
© Перевод на русский язык Е. В. Петровской