

«КРИТИЧЕСКАЯ» ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ: АКТУАЛЬНЫЕ КОНТЕКСТЫ И «ТОЧКА СБОРКИ»

Мартынов Владимир Анатольевич,

кандидат филологических наук,

доцент кафедры теологии и мировых культур

Омского государственного университета им. Ф.М. Достоевского,

Россия, 644077, Омск, пр. Мира, 55а

vmartynov@list.ru

Аннотация

Ежегодные всплески полемики вокруг вручения главных кинопремий планеты (прежде всего «Оскара») важны для философии культуры тем, что они являются индикаторами тектонических сдвигов в парадигме современного знания о культуре. Понятие «высокой» культуры всё больше теряет свою онтологическую значимость. Критика обрушилась на это понятие почти 100 лет назад, но до сих пор это было фактом «высокой» теории. Сегодня отрицание «высокой» культуры стало реальностью массовых коммуникаций. Трансфер проекта ликвидации «высокой культуры» из теории в социальную реальность – вот то, что произошло за последние 10 лет. Это рубеж, на котором нужна внятная бухгалтерия итогов, баланса pro и contra. Ответ «критической» философии в принципе понятен: попытка придать конфликтности между «высокой» и «невысокой» культурами статус аксиомы некорректна. Так же некорректна аксиома неизбежной гибели «высокой культуры». Современная теория «высокой» культуры возможна. Но ее конструирование – дело громоздкое и не быстрое. Начинать нужно с защиты «высокой» культуры от упрека в насилии. «Точка сборки» радикальной критики «высокой» культуры – трактат В. Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости». Поэтому защита «высокой культуры» должна начинаться с ответа Беньямину. При этом специальное размышление об этом небольшом трактате требует внимательного анализа всей конструкции, слова Беньямина как целого. А слово это своеобразно – оно насквозь публично и политично. Трактат Беньямина не теоретическое размышление, это манифест. Точнее, два манифеста: нового марксизма и художественного авангарда. Беньямин увидел возможность синтеза этих двух идеологий и дал его модель. Получилось, во-первых, голословно, а во-вторых, опасно. Опасно потому, что культура – это тот главный барьер, который сдерживает пришествие утопии. Разрушив этот барьер, мы оказываемся беззащитными перед утопией.

Ключевые слова: премия «Оскар», прекрасное, политическое, «высокая» культура, критическая философия, насилие, В. Беньямин, «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», аура, сакральное, марксизм, фрейдизм, авангард, бессознательное, историзм.

Библиографическое описание для цитирования:

Мартынов В.А. «Критическая» философия культуры: актуальные контексты и «точка сборки» // Идеи и идеалы. – 2020. – Т. 13, № 3, ч. 2. – С. 260–289. – DOI: 10.17212/2075-0862-2020-12.3.2-260-289.

Конец зимы в 2020 году оказался бедным на скандалы¹, связанные с вручением главных кинопремий года. А мы к ним уже так привыкли. Три года назад оказалось, что ведущие церемонии «Оскар» неправильные и их надо срочно менять; а через год – что всё настолько неправильно, что ведущих вообще не будет. В прошлом году волна критики обрушилась уже на жюри кинопремии – на Американскую академию кино. Появилось вполне ожидаемое требование: привести состав Академии в соответствие с «современными» нормами политкорректности, т. е. нужно, чтобы в Академии были представлены все дискриминируемые меньшинства, причем в соответствии как с весом общественной значимости самих меньшинств, так и со степенью их дискриминации. Интересная была работа год назад – фантазировать на тему, какой вскоре будет Академия. То, что небелой, это очевидно. А вот уже с полом проблемы... Еще пару лет назад ответ был бы ясным: идеальный академик – темнокожая многодетная мать. А сегодня совсем всё сложно. На сегодня «насчитывается»² уже более девяноста «полов». И тогда все они должны быть представлены в жюри премии «Оскар». И это мы коснулись только проблемы пола. А есть еще «дискриминация» полных, нездоровых по разным показателям и т. д. и т. п. А есть еще проблема дискриминации детей. И, между прочим, именно она не является надуманной. И тогда в жюри должны быть представительные группы детей разных возрастов. И еще, между прочим, явление Греты Тунберг в ООН – знак начала неотвратимости того светлого будущего, когда в жюри всех конкурсов, включая художественные, будут в том числе и грудные дети.

Следующий вопрос: как к этому всему относимся мы, в России? Пока спокойно. С любопытством читаем новости весной про очередные скандалы вокруг красных ковровых дорожек к кинославе, а потом забываем

¹ Эти заметки были начаты в середине февраля 2020 г., когда еще можно было думать о киношных, спортивных и прочих скандалах. Стоит ли о них помнить после марта 2020? О скандалах – нет. А о том серьезном и важном, что за ними стоит, да. Каждый должен делать свое дело. А в трудные времена должен делать это лучше, чем обычно.

² Не будем уточнять, кем насчитывается. Обойдемся тем, что поставим это слово в кавычки.

про них на год. Причин нашего спокойствия две. Первая обычная: авось обойдется. Вторая: мы верим в «Культуру с большой буквой». Непременным моментом Культуры является ценность Прекрасного. В быту мы называем это художественностью. Так вот, мы верим в то, что фильм – это что-то такое, что является прежде всего прекрасным, т. е. художественным. И делятся фильмы прежде всего на художественно хорошие и плохие. И самое главное, что требуется от фильма, чтобы он был «просто хорошим». А всё остальное, в том числе «политкорректные тренды», – дело десятое. А то, что происходит в последние годы на верхних этажах голливудской киноиндустрии, – это временное. Главное – это то, что есть она, Культура. Она, как добрая большая мама, в нужный момент придет, спасет и сохранит.

Эта вера есть везде, но у нас степень привязанности к ней чуть больше. У нас есть поговорка, гласящая, что «Пушкин знает всё». Пушкин всегда где-то рядом, поэтому у него и можно спрашивать всегда всё. Его присутствие тотально, чтение его текстов – основа всего школьного курса, от первых уроков в первом классе до последнего звонка. В поговорке отразилась ирония над этим, но и констатация как несомненной реальности.

Именно поэтому такой светлой, такой оптимистичной была наша реакция на итоги «Оскара» этого сезона. Господствовал искренний восторг: «Великолепное кино» [18]; «...мощное мультижанровое, как вся наша жизнь, художественное обобщение» [23]; «Структура фильма безупречна» [25]; «Отважные комбинации несовместимых жанров... уникальны» [7]. Ну наконец-то! Ну мы же знали! Торжество политкорректности – это всё временное, а Культура вечна, она непременно победит, вот она и победила! Победил «просто хороший» фильм! Победа «Паразитов» «продемонстрировала, что на Академии еще рано ставить крест – она не превратилась в кинополитбюро, состоящее из заслуженных зануд, а продолжает оставаться форумом крутых профессионалов, ставящих кино выше местечкового и цехового патриотизма» [23]. Чистая художественность без политики наконец-то восторжествовала!

На самом деле вряд ли можно говорить о том, что Голливуд в феврале 2020 г. распрощался с «политическим» и вновь обратил свои взоры к Прекрасному. Реально торжествует именно «политическое». Академия сыграла на опережение. Впервые выбрав *не*голивудский фильм, она сделала политический сильный ход, чтобы гарантированно выйти из-под традиционных и неизбежных сегодня подозрений в неполиткорректности (именно эти подозрения сегодня – самый ходовой товар в пространстве публичных коммуникаций). Но тогда по существу это всё тот же слалом между возможными обвинениями в неполиткорректности. Этот ход блестяще

оправдал себя³. А художественность здесь ни при чем. Собственно художественным фильм «Паразиты» является в очень малой степени, «фильм» в целом – это большое количество яркого материала (великолепно показанного), но вполне сырого, не переработанного в образ. А держится как целое он именно «политическим»⁴.

И тогда выходит, что состоявшимся в 2020 г. выбором Академия подтвердила верность тренду на отказ от эстетических критериев.

В этом месте нашего размышления можно уточнить, почему выбор Американской киноакадемией лучших фильмов последних лет так важен? Ответ: потому что он является знаком эпистемологических сдвигов тектонического порядка. Несомненность «высокой культуры» не есть нечто иррациональное. Она была обеспечена теорией. В теории было много чего, по многим вопросам в теории могли существовать полярно противоположные точки зрения, но в главном пункте никакого плюрализма не было: Прекрасное есть и должно быть, Культура есть и должна быть. Но так было раньше. Сейчас теория твердо утверждает прямо противоположное: «высокая культура», а вместе с ней ценность прекрасного – атавизмы, подлежащие ликвидации. Это не так часто обсуждается именно потому, что и обсуждать тут нечего, все современные тренды в этом месте едины, исходят из отказа от «высокой» культуры как из аксиомы.

Но, может быть, остается возможность смягчающих поправок, прежде всего всё того же нашего «авось»? Всё же наше «авось» серьезно, оно как бы фундаментально. Понятно, что те теоретические веяния, о которых идет речь, дуют с Запада. А мы далеко, и мы большие. Тогда можно пока не переживать.

Но географические факторы – слабое препятствие для знания. Политические барьеры важнее, но после перехода России на западные стандарты образования и твердого курса на ускорение этого процесса они нас не защитят. Большее значение имеет другая поправка, с оглядкой на факторы эпистемологического порядка. Гораздо медленнее, чем географические границы преодолеваются барьеры между структурными слоями знания. То, что происходит на «верхних» этажах знания, может очень долго трансформироваться в практики, привязанные к «нижним» этажам. Отвлеченная теория может долго оставаться отвлеченной от социально значимых процессов. Именно в этом плане важны скандалы вокруг голливудских ков-

³ Именно смелый политический ход гарантировал поток восторгов. А. Долин: «Вот вам и “слишком белый «Оскар»”. Такая инклюзивность [выбор неголливудского фильма. – В. М.] в сотни раз ярче, чем любые образцово-показательные речи в защиту афроамериканцев, женщин, индейцев и людей с синдромом Дауна» [6]. Между строк своих рецензий А. Долин фактически признал, что всё дело в политике. Тогда почему всё-таки выбор Академии оказался триумфом киноискусства?

⁴ ««Паразиты» эксплуатируют ту же тему социальной несправедливости» – А Долин [7].

ровых дорожек к славе. Они являются живым символом важного факта: отвлеченная теория перестала быть отвлеченной. Она стала реальностью массовых коммуникаций. *Трансфер проекта ликвидации «высокой культуры» из теории в социальную реальность – вот то, что произошло за последние десять лет.* Следствие: давление, которое раньше было проблемой только академических аудиторий, стало на порядок большим. И тогда это рубеж. Повод задуматься. Может быть, сосредоточиться. Отсидеться за счет «авось» не получится. Надо выбирать: либо «pro», либо «contra». Быть за «новую»⁵ теорию проще, сильное течение несет именно туда. И можно понять тех, кто решит, что нужно двигаться именно в эту сторону. Но при этом надо точно оценивать объем потерь. Нужна внятная бухгалтерия. Отказаться придется от многого. Современное знание хочет быть чистой эпистемологией (отсюда одно из главных самоназваний – «критическая философия»). Но оно является и онтологией, жизненным миром. И этот жизненный мир всё больше обнаруживает в себе признаки регулярной упорядоченности. До победы нового порядка еще далеко, запреты еще не работают как тотальные практики, но их строй просматривается. Под запрет попадают ценности, являющиеся фундаментально значимыми для многих из нас⁶. Совершенно непонятно, как при новом порядке сможет выжить то, что мы сегодня называем словом «любовь». Но это спорно. Запрет на любовь проговорен пока слабо. А вот определенное: под твердый запрет попадает радость переживания счастья встречи с художественным текстом. Так, например, в мире нового миропорядка нельзя будет слушать хорошую музыку (если любитель таковой не согласится смириться со статусом психически не вполне адекватного человека; см. [14]). Вообще сама ситуация встречи с текстом отменяется, потому что «встреча» не может мыслиться иначе, как нечто почти интимное, совершаемое в тишине, в уединении. Так вот, это теперь недопустимо. Особенно в России. Особенно встречи с русской классикой. Для О. Тимофеевой, руководившей почти десять лет процессом «интеграции отечественной академической традиции в мировое научное сообщество»⁷, российская привычка читать Достоевского всерьез – нечто непристойное, постыдное (см. [14]). Для известного теоретика литературы К. Платта привычка российских литературоведов всерьез изучать тексты Пушкина – анахронизм и тоже непристойность (см. [13]). Всё это прямо вытекает из фундаментальных установок современного зна-

⁵ Кавычки здесь нужны. «Новое – старое», как часто бывает, не есть простая проблема, об этом ниже.

⁶ Попытка обобщения и суммирования онтологических следствий «критической философии» в книге [16].

⁷ Слова с главной страницы сайта журнала «Новое литературное обозрение». Именно так редакция журнала определяет ту миссию, которую журнал осуществляет вот уже почти тридцать лет. О. Тимофеева была редактором журнала почти десять лет.

ния, недавно обобщенных крупнейшим экспертом в области литературной теории Г. Тихановым [35]. «Базовые характеристики, на которых строилась традиционная теория литературы», неактуальны; привычка литературоведения артикулировать «семантически целостные единицы» художественных текстов «устарела» [22, с. 270; 14]. Позавчерашним хламом объявляется любая возня со «смыслами». Художественность – всего лишь малосущественная оболочка политкорректности. «Собственно литературная сторона литературы оказывается значимой лишь в той мере, в какой она репрезентативна в отношении социальных и политических смыслов» [22, с. 268]. Это теоретическое обобщение в том числе и голливудских трендов.

Что-то после чтения конструктивистских манифестов проясняется сразу. В собственных привычках начинает проступать позиция. В современном знании есть очевидно слабое место – торопливость. Уже состоявшейся реальностью объявляется то, что является всего лишь желанием теоретиков-футурологов. Количество получающих удовольствие от красивой музыки и количество думающих о ее смыслах не убавилось – этот простой факт обрушивает всё здание конструктивистской теории. Стихийно, ползучим саботажем человечество сопротивляется и продолжает жить по-своему, по-человечески. Но у этого сопротивления нет теории, нет ответов на вызовы. Самый общий ответ понятен: нужно продолжать жить по-человечески. Тогда и «высокая культура» выживет, а под ее заботой – и мы. Это хороший ответ, нормальный. Он позволяет искать ориентиры в повседневной деятельности. Опираясь в основном на этот ответ, музыканты пишут музыку, а поэты – стихи. Но для теории этого ответа мало. На самом деле тезис про возможность жить «по-человечески» – это очень сложная конструкция, опирающаяся на множество неочевидных решений. Что такое, например, «нормальная жизнь»? Нет ли в этом насилия? Ответить на этот вопрос очень непросто. Но можно попробовать.

Возьмем в качестве точки опоры философское обобщение представлений, отрицающих значимость «высокой» культуры, суммарно составляющих своего рода «проект» ее ликвидации. Самая краткая калькуляция положений современной критики «высокой» культуры, одновременно обладающая связностью и полнотой, т. е. философичностью, – у В. Подороги: «“Высокая культура” разрушается, перестает существовать как влиятельный страт, маргинализуется, оказывается в ведении узкого круга знатоков. Носители высокого (и технологически бесполезного) знания ныне люди секты. По сути дела, в такой культуре современное общество больше не нуждается» [20, с. 320–321]. «Простое» возражение: в качестве неперменной аксиомы В. Подорога принимает конста-

тацию крайне высокой степени насилия. «“Высокая” культура или культура памяти разрушается и не выдерживает прессинга со стороны “низкой”» [20, с. 321]. Между «высокой» культурой и «невысокой» может быть только война. Для В. Подороги это твердая аксиома. А собственно, почему? Война бывает, но не всегда. Здесь метафора. Отношения матери с дочерью могут портиться? Могут, еще как, до лютой войны. Но реальность войны в отношениях поколений в семье не есть норма, из которой можно выводить аксиому. Возможно и иное: гармония взаимопонимания и любви, результатом которой является то, что дочь, повзрослев, сама становится мудрой матерью. И это примерно тот же способ преодоления насилия, который возникает регулярно в разрешениях конфликтов во взаимоотношениях «высокой» и «низкой» культур. Примеров этому множество. Реальная история массовой культуры дает множество замечательно интересных примеров того, как «низкая» культура, будучи предоставленной самой себе, развиваясь, изнутри себя создает не что иное, как «высокую» культуру со всеми ее институтами: с иерархией «высоких» – «низких» жанров, с иерархией текстов (от «просто текстов» к «шедеврам» и к «вечной классике») и т. д. А затем и вовсе невероятное: «шедевры», которые выросли на улице без всякого присмотра сверху, как беспризорники, начинают вступать в диалог с шедеврами большой классики; сквозь то, что вначале было нечленораздельным мычанием улицы, начинает проступать структура слова Шекспира! Даже и один пример был бы убийственным для мантры о «маргинализации» «высокой культуры», а таких примеров десятки, сотни! Как внутри больших многосоставных культурных формаций, так и внутри отдельных текстов можно увидеть регулярность процесса самозарождения «высокой» культуры внутри «низкой». Можно говорить о всемирном законе тяготения «невысокой» культуры к «высокой» ровно по тем же причинам, по которым в хорошей семье дочь тянется к матери по причине потребности и способности жить «по-человечески»!

И это ответ. Ответ В. Подороге и «всем-всем». Конфликт бывает, но он не есть норма. Попытка придать статус аксиомы конфликтности «высокой» и «невысокой» культур некорректна, так же как некорректна аксиома неизбежной гибели «высокой культуры».

И тогда современная теория «высокой культуры» возможна. Ее конструирование – дело громоздкое и небыстрое. Нужны ответы на вопросы, поставленные гендерными, постколониальными и подобными исследованиями, всей совокупностью практик, где исследования культуры понимаются как «культуральные исследования». Нужны репрезентативные примеры той гармонии «высокой» и «невысокой» культур, о которой говорилось выше, – с подробным анализом, дающим возможность

перейти к дедуктивным умозаключениям. Но понятно, какими должны быть первые шаги «гармонической» теории. Понятно, с чего следует начинать. С указания на возможность критики «главного вопроса», того самого, который является решающим аргументом во всех вариантах суда над «высокой» культурой, с упрека «высокой культуры» в насилии. Искать этот «главный аргумент» долго не нужно. Он есть там же, в заметках В. Подороги: «Если в предшествующие эпохи высокая культура атаковала как власть, так и здравый смысл, расширяя возможности воображения, “видения мира”, даже претендовала на истину, то сегодня она, уступая требованиям полезности, комфорта и наслаждения, больше не в силах делать что-либо подобное» [20, с. 321]. Культура потеряла критическую позицию по отношению к обществу, а раз так, то воля Культуры сливается с волей власти. Насилие, присущее власти, стало сущностью Культуры.

Если бы это было так, то такую «культуру» не жалко было бы и выкинуть. Но такова ли реальность? Можно поспорить. Но, конечно, не с В. Подорогой. Слова о неспособности современной «высокой культуры» «атаковать власть» – общее место в философской публицистике со времен Г. Маркузе. «Выходя из мавзолеев» и «входя в жизнь», «классики» «лишаются своей антагонистической силой» [12, с. 96]⁸. Но и с Маркузе спорить неинтересно, и у него эта формула используется готовой, как общее место. Она к 1950–1960-м гг. уже устоялась. Но в бесконечность неопределенного происхождения эта готовая схема не уходит. Очень хорошо известна ее «точка сборки». Это Вальтер Беньямин. Причем не «письмо» Беньямина вообще, а совершенно определенный текст, самый известный и популярный его текст, трактат «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости». Почти для всех пишущих о массовой культуре несомненным фактом является то, что серьезная теория массовой культуры начинается с этого трактата. Причем дело не только в том, что Беньямин первый. Он остается действующим авторитетом, т. е. живым творцом. Его слово в целом мыслится чем-то несомненно актуальным (т. е. практически сакральным). Любая теория массовой культуры начинается с поклона Беньямину. Любая критика Культуры с большой буквы опирается на беспрекословный авторитет Беньямина. Поэтому защита «высокой культуры» не может не начинаться с ответа Беньямину.

А отвечать свободно не просто. Трудно освободиться от ауры сакральности, которая окружает и Беньямина. Его положение в современном мире

⁸ Уточнение в начале главы о «репрессивной десублимации»: «В движении прогресса технологической рациональности ликвидируются оппозиционные и трансцендентные элементы “высокой культуры”» [12, с. 85]. В целом тексты Маркузе пестрят такими выпадами.

особенно. Огромное количество научных работ, многие сотни⁹. И практически во всех и само слово Беньямина, и любые его даже вторичные моменты наделяются исключительной онтологической значимостью, почти абсолютной (при этом операция надления значимостью никак не мотивируется, т. е. совершается вне какой-либо критической рефлексии). Само прикосновение к имени Беньямина может повысить статус явления, события. В этой связи выразительна конференция в Санкт-Петербурге в апреле 2008 г. В 2007 г. исполнилось 150 лет с выхода «Цветов зла» Ш. Бодлера. Хороший повод для конференции. Но получается, что самого этого факта для проведения собрания организаторам оказалось недостаточно. Стихи Бодлера сами по себе – недостаточный повод для конференции. А вот то, что к стихам Бодлера когда-то прикоснулся Беньямин, решило все проблемы, и так состоялся научный симпозиум «Шарль Бодлер & Вальтер Беньямин: политика & эстетика». Особенности того, как Бодлера читал Беньямин, – это уже несомненно важное явление, достаточно значимое, чтобы для его обсуждения собрать ученых со всей планеты¹⁰. И тогда определенно Беньямин – центр сакрального культа. В этом есть парадокс, потому что сам Беньямин смыслом своей работы видел борьбу с сакральным.

Поэтому свободно размышлять о Беньямине трудно. Критические высказывания о нем есть, но в ситуации критики срабатывает правило: ничего, кроме критики¹¹. Это тоже проявление несвободы в ситуации давления сакрального культа. Попробуем всё же размышлять свободно. Такое размышление не может быть очень уж кратким даже в ситуации решения частной проблемы. Нам нужна теория массового искусства Беньямина, она сосредоточена в совершенно определенном месте, в самой известной и популярной его работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости». Но для специального размышления об этом небольшом трактате нужен внимательный анализ всей конструкции, слова Беньямина как целого¹².

⁹ Комментирование текстов В. Беньямина сложилось в науку «беньяминоведение». Укажем несколько важнейших исследований творчества Беньямина: [29–34, 38, 39]. Рубежными в определении спектра исследований творчества Беньямина стали коллективные монографии [28, 36, 37], в которых разделы, написанные Э. Беньямином, Х. Кэйгиллом, Д. Феррисом, Х. Фреем, Р. Гаше, Р. Нагелем, С. Вебером, стали классикой современного беньяминоведения. В 2006 г. вышла в свет беньяминовская энциклопедия [25]. Биографий Беньямина множество, на русский язык недавно переведена новейшая критическая биография: [1]. Из русскоязычных исследований творчества Беньямина выделяется выпущенная двумя изданиями монография Е. Павлова «Шок памяти» [19].

¹⁰ Материалы конференции см. в коллективной монографии [24].

¹¹ Яркий пример – реплика Бруно Латура с такой оценкой: «Популярностью эссе («Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости». – В.М.) обязано в основном ошибкам и путанице, представленным в нем, – а также самодовольному тону» [9].

¹² Всё же в основном мы ищем это целое слова Беньямина в его главном тексте, в трактате «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости». Это тот материал, где нужно всматриваться в том числе и во внутреннюю форму слова. Поэтому этот текст мы читаем, сверяясь с подлинником, опираясь при этом и на русский перевод.

* * *

Разговор о трактате «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» не может не начаться с анализа термина «аура». Он давно приобрел черты если не мифа, то символа, вобравшего в себя и мощь критической аналитики автора трактата, и его артистизм, прежде всего потому, что слово «аура» как термин философии культуры – оригинальный продукт Беньямина. Вряд ли когда-нибудь разговор о трактате «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» обходился без каких-то слов об «ауре Беньямина».

Начинать нужно, конечно, с определения. Беньямин вводит сложнейшее понятие, которое будет восприниматься решающим узлом конструкции многие десятилетия. Можно было бы ожидать, что в этой ситуации логика будет предельно строгой и внятной. Во имя этого можно пожертвовать темпом. В таком ответственном месте пусть всё будет медленно. Так можно надеяться, что логика будет последовательной, а значит, понимание будет возможно. Но Беньямин к нашим ожиданиям безразличен. В первом параграфе трактата было сказано, что бытие произведения искусства в эпоху господства техники существенно трансформируется. Во втором параграфе говорится, что множество изменений «может быть суммировано с понятием ауры»¹³ [2, с. 144], и формулируется центральное теоретическое положение: «В эпоху технической воспроизводимости произведение искусства лишается своей ауры» [2, с. 144]. Затем патетически говорится о следствиях, но определения ауры как не было, так и нет. Можно было ожидать, что определение будет в третьем параграфе, целиком посвященном ауре, теоретически решающем. Но... Определения так и нет. Предлагается лишь косвенный путь: иллюстрация понятия «ауры исторических объектов» «с помощью понятия ауры природных объектов». Простите, это как? Предлагается термин, который претендует на то, чтобы стать центральной категорией эстетического анализа впредь и на все времена, и при этом нет попытки определить его хоть сколько-нибудь строго? А есть только очень приблизительная метафора? Но дело не только в отказе от общего определения. Дело в том, что и с определением ауры природного объекта тоже всё не так уж и ладно. «Ауру можно определить как уникальное ощущение дали, как бы близок при этом предмет не был» [2, с. 146].

¹³ «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» цитируется по последнему изданию перевода трактата, выполненного С.А. Ромашко [1] и сегодня являющегося общепринятым. Контекст этого факта – то, что в России сложилась устойчивая традиция научного перевода текстов Беньямина. Есть консенсусное мнение об образцовых переводах. Поэтому в научных статьях цитирование русских переводов Беньямина, прежде всего переводов С. Ромашко, стало нормой. Там, где анализ требует лексической точности, цитируется первоисточник по полному собранию сочинений [26]. При этом под первоисточником понимается последняя, четвертая, рукопись трактата.

Пример – аура ветки, наблюдаемой «во время летнего послеполюденного отдыха». Ее аура – горы вдалеке. Важнейший момент рассуждений. «Даль», о которой было сказано выше, – нечто слишком общее, для определения «ауры» этого явно недостаточно, что-то нужно сказать еще. Вроде бы это и делается, говорится о горах вдалеке. Для понимания природы ауры этого явно недостаточно, но по крайней мере хотя бы пока логика последовательна, горы действительно являются «далью» ветки. Но дальше следует такое поразительное «пояснение»: «скользнуть взглядом» в этой ситуации – «это значит вдыхать ауру этих гор, этой ветви»¹⁴ [2, с. 147]. Поразительная логика. Аура у гор и у ветки оказалась общей. К концу абзаца субъект этого рассуждения уже успел забыть, что аура – это «даль», что он хотел описать ауру ветки, а упиивается просто тем, что ему хорошо на природе. И говорит о некоей атмосфере счастья, т. е. о чём-то весьма приблизительном. Поэтому всё в кучу – ветки, горы, а «даль» уже и забыта, да она уже и ни к чему в этой райской картине. Зачем? И так всё хорошо, пусть при этом ветка вблизи оказалась аурой, т. е., строго говоря, «далью» горы.

А дальше у Бенямина вот что: слово «аура» из дальнейших рассуждений исчезает. В четвертом, пятом, шестом, седьмом параграфах оно не появляется ни разу. Почему? Первым очевидным ответом будет неформальный аргумент: понятие ушло в практическую аналитику и растворилось в ней. Комментатор, находящийся внутри постбеняминовской парадигмы, скажет, что в следующих за третьим параграфом понятие ауры представлено в практической плоскости, в работе. Ответ: во-первых, Бенямин – формалист, и защищать его, апеллируя к необходимости пренебрежения формой, немного бестактно. Во-вторых, неформальный аргумент не перечеркивает всей значимости исчезновения термина «аура» из дальнейших рассуждений. Тем более что нельзя не учитывать то, что было сказано выше: приблизительность и скомканность исходного определения термина «аура». Мы были бы вправе ждать, что в следующих за третьим параграфом Бенямин в новых ракурсах, с новыми оттенками еще и еще раз уточнит определение главного термина. А уточнений нет. Тогда еще раз: почему? Самый общий ответ очевиден: и без новых терминов есть какой-то язык, который позволяет комфортно размышлять о насущном, есть понятия, которые оказываются эффективными инструментами решения возникающих задач. Присмотревшись внимательно, мы узнаем этот понятийный ряд. Это понятия, связанные с указанием на проблему сакрального и на границу между сакральным и профанным. Главное в центральных параграфах трактата о влиянии техники на искусство – об этом. Главное положение первой половины трактата таково: «Техническая репродукция произведения искусства впервые в мировой истории освобождает его от пара-

¹⁴ «Das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen» [26, S. 479].

зитарного существования на ритуале» [2, с. 150–151]. Но тогда возникает вопрос: а не получается ли, что аура – это одно из качеств сакрального? Да, у Бенямина это именно так: аура – это сумма пространственно-временных моментов сакрального, т. е., в терминологии Бахтина, хронотоп сакрального. В примечании Беньямин подтверждает эту догадку: «Определение ауры как “уникального ощущения дали, как бы близок при этом рассматриваемый предмет ни был”, есть не что иное, как выражение культовой значимости произведения искусства в категориях пространственно-временного восприятия» [2, с. 149]. Тогда получается, что понятие ауры и введено для того, чтобы поставить проблему сакрального, чтобы ярко и контрастно указать на границу между сакральным и профанным. Реально Беньямин воюет с сакральным. Главная опасность для современной цивилизации – вторжение сакрального в современность. Это абсолютно гибельно, это и есть сущность фашизма, и тогда плохим делом будет и любая работа над сохранением и культивированием островков сакрального в современности. Поэтому и нужна техника, чтобы спасти человечество от островков сакрального, опасных тем, что каждый такой островок может стать плацдармом для вторжения сакрального в современность.

Но тогда получается, что термин «аура» – всего лишь ширма, нужная для того, чтобы вовремя ее отодвинуть и дальше всерьез заняться решением проблемы сакрального. Но тогда зачем было с него начинать с таким пафосом как с указания на что-то самостоятельно значимое? Возникает совсем грустная догадка: а не получается ли, что слово «аура» нужно для того, чтобы проблема сакрального решалась, но не так, чтобы слишком уж всерьез, а как-то приблизительно, в ауре полуслов-полутерминов? Ведь для понимания проблемы сакрального с XIX в. к 1930-м гг. в рамках культурной антропологии сложилась почти наука со своими понятиями, терминами, со своими ответами на многие вопросы. Отчасти на язык дискурса о сакральном Беньямин и переходит в середине трактата. Но только отчасти. Полностью переместиться на эту территорию он не хочет. По понятной причине. Тогда придется быть аккуратным и точным: аккуратным в терминах, точным в исторической аналитике. А это Беньямину ни к чему¹⁵. Ему нужна апокалиптическая картина наступления сферы сакрального на современность. А внятная историческая аналитика здесь будет только мешать, сильно мешать. Если говорить о сакральном всерьез, исторически внятно, то никакой апокалиптической пугалки из проблемы сакрального не получится, вообще не получится картины битвы сакрального с современностью. У Бенямина вся последовательность рассуждений исходит из логически чистой дихотомии: «мир сакрального» – «мир современности». А современность является действительно полноценной современностью

¹⁵ Ср. высказывание Б. Латура, что Беньямин «перепутал... ауру и религию» [9].

только тогда, когда устремлена в будущее¹⁶. Тогда если мы не авангардисты, то мы сразу же становимся ретроградами и верующими в магию идолопоклонниками. Для рационализма не остается никакого места в принципе.

Для Беньямина это именно так. В самом начале трактата, в «Предисловии», он объявляет представление об искусстве как о творчестве и восприятии красоты устаревшим, ведущим «к интерпретации фактов в фашистском духе». При этом интересна спецификация «устаревшего» понятия искусства. Она состоит из ряда категорий, перечисленных Беньямином через запятую как ряд однородных понятий. Это категории «творчество», «гениальность», «вечная ценность», «таинство»¹⁷ [2, с. 137]. Вот так! Ничтоже сумняшеся появившиеся совсем недавно термины романтической философии «творчество», «гениальность» объявлены свойствами сознания, тысячи лет соблюдающего «таинства»! Поэтому в пятом параграфе романтическая эстетика названа «геологией искусства» [2, с. 150].

По Беньямину, искусство существует только в двух ипостасях: либо искусство будущего, либо искусство, «паразитирующее на культуре», никаких иных состояний искусства не существует, поэтому линия фронта проходит именно между авангардом и сакрализованным искусством. «Культурное значение не сдается без боя» и сегодня, но «с появлением фотографии экспозиционное значение начинает теснить культурное значение по всей линии» [2, с. 156]. Получилась эпическая картинка героической войны авангарда с темным миром сакрализованного искусства. Собственно, она и является смысловым центром трактата, импульсом,двигающим вперед всю его логику. И тогда «простой» ответ: эта картинка – копеечная пугалка, годная разве что для комиксов. Поэтому и нужно было от серьезного фундаментального разговора о сакральном уйти¹⁸, поэтому и нужно было в начале размытое и ни к чему не обязывающее словечко «аура», чтобы в его тени полностью переключить сложную историю сдвигов границы между сакральным и профанным, чтобы на фоне алармических ужасиков героизировать авангард.

Реальность прозаичнее, но и серьезнее. В реальности с сакральным воевал рационализм – на протяжении двух тысячелетий. И это не только

¹⁶ Полностью солидаризуясь с А. Бретоном, Беньямин цитирует его положение: «Произведение искусства обладает ценностью лишь постольку, поскольку в нем проблескивают отсветы будущего» [2, с. 182].

¹⁷ «Schöpfung und Genialität, Ewigkeitswert und Geheimnis» [26, S. 474].

¹⁸ То, что Беньямин, выйдя к проблеме сакрального, не хочет углубляться в антропологию сакрального и уходит в другом направлении, замечено Ж.-П. Мадю. Но утверждение, что мысль Беньямина о сакральном движется в русле «немецкой философской традиции», в частности к Гегелю [10, с. 172], не выдерживает критики. Нет ничего более противоположного Гегелю, чем воинственный антирационализм Беньямина. Равно как и антиисторизм. Вектор мысли Беньямина смотрит не в сторону Гегеля, а в сторону Бретона.

война, но и сложнейшее взаимодействие с массой полутонов, с множеством гибридных форм. Но наступление на сакральное начинается именно с появления рационализма, с Античности. В Греции, в Афинах, книги продавались свободно в книжных лавках. Сложилась целая индустрия тиражирования и потребления книг, работал чисто экономически сложившийся баланс спроса и предложения. Книга стала товаром и капиталом. Техническим производством книг не было, но приписывать какую-либо ауратичность этой экономике нет никакой возможности. Даже если для каждой отдельной рукописи «ауру» можно при желании домыслить и представить себе индивидуальность переписчика, то в куче книг в лавке эта «ауратичность» делилась на общий знаменатель цены и испарялась. А затем на основе этой экономики сложилась уже в эллинистической Греции культура интимного внесакрального чтения литературы, на основе которой, в свою очередь, появились новые жанры. Такова история. Но именно потому, что она такова, реальной истории в трактате Бенямина нет по очевидной причине: никакой великой войны авангарда с сакральным никогда не было. Сакральное вытеснялось рациональным – начиная с афинских книжных лавок и далее, вплоть до первых шагов становления массовой литературы, массового театра и массовой музыки в XVII–XVIII вв.¹⁹

То, что в «истории» Бенямина не нашлось места рационализму, очень плохо. Это прямое проявление того, что его «теория» – ничего не слыша-

¹⁹ Можно подумать о воспроизводстве островков времени и пространства, похожих на сакральное, в самой сердцевине современного технизированного бытия. Разве не является сакрализованной атмосфера некоторых современных массовых шоу? Разве степень эмоционального потрясения слушателей концертов The Beatles в 1963 г. в США не говорит о чем-то похожем на сакральное? Но ведь звук на таких шоу является технически преобразенным, «технически воспроизведенным»! А разве «русские хиппи», слушавшие ту же музыку где-нибудь в Сибири в 1969 г. с ветхих пленок, не переживали ту же степень потрясения? Одного этого факта достаточно, чтобы забыть о всех широковещательных заявлениях Бенямина о полном перерождении искусства в эпоху «технической воспроизводимости». А есть факты намного более сложные. Например, что сакральное может воспроизводиться даже в ситуациях потери информации при плохой технической воспроизводимости, при помехах. А что делать с тем, что квазисакральное (будем употреблять этот термин, чтобы отличить «нечто похожее на сакральное» от собственно сакрального) килотоннами выбрасывается в ноосферу на больших спортивных шоу, например футбольных, причем расстояние в тысячи километров, отделяющих участников шоу, не является помехой? А как мы опишем ситуацию, когда в 1940–1950-е гг. миллионы болельщиков принимали участие в футбольном шоу, слушая рассказ комментатора о нем по радио? Строго говоря, происходило вот что: хороший комментатор умудрялся донести «ауру» квазисакрального действия на стадионе до миллионов, причем так, что каждый, кто был у радио, получал в том числе и картинку в воображении и вообще полноценную дозу квазисакрального в целом. И техника была не помехой, а проводником. Тезис о том, что «техника убивает ауру», неинтересен. Сакральное технически воспроизводимо вместе с моментами времени и пространства, т. е. с «аурой». Современный священник в церкви где-нибудь в Мемфисе может довести свою паству до состояния транса, при этом поет он в микрофон и управляет усилителем фирмы Technics. А что делать с магней Кашишировского и Чумака, которую техника «воспроизводила» для миллионов домохозяек?

щее и не видящее сектантство. И тогда именно в слове самого Беньямина можно увидеть следы сакрального. Главный враг сакрального – историзм. А с историзмом у Беньямина всё плохо. Попытка изобразить авангард героем, сражающимся с мифом, тому свидетельство. Нарратив об этих победах сам представляет собой миф. Беньямин идеолог. А любой идеолог – шаман, внедряющий сакральные формулы пастве через мантру. Беньямин именно это и делает – читает мантру с сакральными формулами в конце. К ним он и спешит, отсюда и недоговоренности. Полунамеками сообщается «теория» ауры, на полуслове обрывается и размышление о границе между сакральным и профанным. Оно тоже оказывается ширмой, которая появляется, чтобы вовремя исчезнуть, чтобы явить Подлинную Реальность. После калейдоскопа интересных, но частных примеров в параграфах с седьмого по двенадцатый мы попадаем в тринадцатый, где, наконец-то, встречаемся с Реальным. Техника кино «открыла нам область визуально-бессознательного [Optisch-Unbewußten. – В. М.]» [2, с. 181]. Вот оно, главное! Бессознательное! Не это ли «скрытый центр желания» всего трактата? Так и есть.

И тут же мы встречаемся с уже знакомой проблемой. Только лишь намекнуть на бессознательное оказывается мало. Нужна более или менее внятная теория, нужны понятия, с которыми необходима какая-то работа по превращению слова в термин. И что-то подобное на теорию вроде появляется. Но то, как это бывает у Беньямина, мы уже знаем на примере понятия ауры: нечто громко заявляется, но не более, оставаясь сырым до-теоретическим материалом. Понятия предлагаются, но остаются полупонятиями. То же самое происходит и в конце трактата. После необязательных замечаний о фотографии и технических аспектах кинопроизводства следует финал: апология кино. В кульминации рассуждение возвращается к проблеме сакрального и появляется точное указание на место его преодоления: «Кино вытесняет культовое значение не только тем, что помещает публику в оценивающую позицию, но тем, что эта оценивающая позиция не требует внимания» [2, с. 190]. Сильнейший тезис. Получается, что всё, что связано с концентрацией внимания, с любыми видами работы интеллекта, – это плохо. Получается, что любая попытка кого-то из нас подключить свой интеллект – это плацдарм для торжества культа, а в современных условиях – фашизма? Неужели так? Да, для Беньямина это так. До этого было: «Развлечение и концентрация составляют противоположность» [2, с. 187]. А «задачи, которые ставят перед человеческим восприятием переломные исторические эпохи», т. е. задачи современности, таковы, что не решаются старыми методами, т. е. воспетой старой метафизикой «концентрацией». «Новые задачи восприятия» решаются исключительно «развлекательным, расслабляющим искусством» [2, с. 189]. Под-

линый субъект будущего искусства – «развлекающаяся масса»²⁰ [2, с. 188]. Концентрацию – долой, да здравствует развлечение²¹! Только «развлечение» – «разновидность социального поведения», всё прочее – всё, что связано с концентрацией, собранностью, созерцательностью, – является сегодня, «при вырождении буржуазии», «школой асоциального поведения»²² [2, с. 184]. Так, ни больше ни меньше. Интеллектуальная работа как такая – школа асоциального поведения...

Такая вот теория. Хотелось бы хоть как-то послушать разъяснения, услышать хоть что-то, кроме митинговых лозунгов. Но слов нет, есть только лозунги. Вслед за словами о том, что именно кино побеждает сакральное, культ, и делает это тем, что убивает внимание, работу интеллекта, следуют пять слов: «Публика оказывается экзаменатором, но рассеянным»²³ [2, с. 190]. И это последние слова основной части трактата.

Так, в режиме лозунгов, состоялся итог, целое. Но отсюда и оценки. Трактат «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» не теоретическое размышление. Это манифест. Точнее, два манифеста. Первый – манифест нового марксизма. Второй – манифест художественного авангарда. Беньямин увидел возможность синтеза этих двух идеологий и дал его модель. Синтез оказался действительно возможен прежде всего потому, что основание для него, внутреннее родство двух идеологий, действительно есть. Начнем со второго, с авангарда. Авангард не сразу, путем проб и ошибок, но нащупал идейный фундамент, который смог оказаться тем основанием, которое может объединить все устремления нового искусства. Бессознательное. Авангард всегда кормился тем, что отвоевывал территории, прежде числившиеся за сферой рационального. Но такое подкармливание было делом неинтересным, дорефлексивным, почти растительной паразитарностью; чистый иррационализм

²⁰ У Беньямина, скорее, «рассеянная масса» (zerstreute Masse [26, S. 504]).

²¹ Нельзя не увидеть связь беньяминской идеи «критичности» массового искусства с теорией «эмансипаторной функции» массового искусства В. Куренного. Согласно этой теории именно массовое искусство – территория свободы [8]. В том числе философской свободы. Согласно В. Куренному, серьезная философия лучше всего усваивается не в состоянии интеллектуальной концентрации, а в забитом до отказа зрительном зале во время просмотра голливудских боевиков, в состоянии удовольствия от созерцания мордобоя (о самой концепции и ее возможной критике см. [15]). Очевидно, что идея Куренного об эффективности усвоения философии в ситуации развлекательного киношоу есть ровно то же самое, что идея обретения подлинной критической позиции в состоянии «рассеянности» во время развлечения у Беньямина. Удивляет у В. Куренного только то, что почему-то в его изложении «теории» «эмансипаторной функции» массового искусства ссылки на Беньямина нет.

²² «Der Versenkung, die in der Entartung des Bürgertums eine Schule asozialen Verhaltens wurde, tritt die Ablenkung als eine Spielart sozialen Verhaltens gegenüber» [26, S. 502] («В противоположность созерцательности, ставшей при вырождении буржуазии школой асоциального поведения, возникает развлечение как разновидность социального поведения» [2, с. 184]).

²³ «Das Publikum ist ein Examinator, doch ein zerstreuter» [26, S. 505].

негативен, а хочется позитива, философии. И тут появляется З. Фрейд²⁴ с указанием на ту Подлинную Реальность, которая дает освобождение от рационального контроля, но при этом является Ничем, чистым нулем. Это дает свет в конце туннеля. Впереди всех А. Бретон, который предлагает искусству впредь и всегда заниматься простой регистрацией флуктуаций бессознательного. Вначале в манифесте дадаизма, потом сюрреализма. Так Бретон становится богом нового искусства, живым идолом. В том числе и для Бенямина. И имя Бретона, и его идеи произносятся Бенямином с благоговением, как слова Завета. Бессознательное – вот то, в чем смысл искусства, чем исключительно должно заниматься искусство. И тогда, если уж всё так всерьез, то всё классическое искусство подлежит ликвидации. Эта ликвидация и есть миссия авангарда. А Бенямин в этой «точке сборки» вспоминает, что та же миссия предписана и марксизмом. С оговоркой: новым марксизмом, беняминовским. Марксизм самого Маркса был иным. В «Немецкой идеологии» было сказано, что все человеческие идеалы суть не более чем «симптомы» классовых противоречий и инстинктов²⁵. Эти слова, будь они превращены в параметры унифицированного жизненного мира, давно привели бы к вымиранию человечества. Если они верны, то всё, что создано до сих пор человечеством, должно быть выброшено на свалку. Но сам Маркс, произнеся это и многое подобное, не посягнул на то, чтобы перечеркнуть ценность классического искусства, а вслед за этим и того, что сегодня уничижительно называется Культурой с большой буквы. Понятно, что было рубежом, камнем преткновения, через который не получалось переступить. Это эстетическая категория прекрасного. Никому и в голову не приходило, что ее можно просто взять и выкинуть, а вместе с ней и всю эстетику, а вслед за этим и всё классическое искусство. Формулы «Немецкой идеологии» в своих следствиях непременно вели к ликвидации красоты, но сам Маркс был к этому не способен, оставаясь в этом пункте, как мы понимаем сейчас, сентиментальным романтиком. А вот Бенямин сентиментальным романтиком не был. Его взгляд холоден и пуст. Поэтому он и смог сделать то, на что не хватило духа ни у Маркса, ни у Ленина: очистить марксизм от атавизмов, прежде всего от аристотелевского «прекрасного». Его роль – это роль санитара, стерилизующего помещение от «лишнего». Помог ему в этом Бретон, который объявил, что все сложности, сказанные о «прекрасном», – мусор, а на самом деле прекрасное – это всего лишь шок от встречи с Подлинной Реальностью. «Открытие» Бенямина – трансфер этого определения из авангардистской практики

²⁴ Сам Бенямин как на рубежный текст, тектонически значимый, указывает на трактат Фрейда «Психопатология обыденной жизни» [2, с. 178].

²⁵ «Призвание, назначение, задача, идеал» никакой собственной «творческой силой» не являются, в действительности они есть лишь «выражения и симптомы» «условий существования господствующего класса» [11, с. 420–421].

в марксизм. Да, Реальное Маркса отлично от Реального Фрейда и Бретона, но ситуации встречи и с тем и с другим Реальным устроены структурно одинаково: минуя верхние этажи сознания, управляемые рационально, мы встречаемся с обоими видами Реального в периферийных практиках, в режиме «привыкания». Но раз повседневные встречи так похожи, то и искусственно организованные встречи тоже могут быть подобными. Тогда у искусства появляется вторая задача, кроме устройства места встречи с сексуальным (как в авангарде 1920-х гг.). Это – устройство встречи с Политическим. Манифестом такого нового «искусства» и является трактат «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости». Вслед за основным текстом трактата идет «Послесловие», которое заканчивается так: «Коммунизм отвечает на это [на фашизм. – В. М.] политизацией искусства»²⁶ [2, с. 194]. Это те слова, которые, собственно, и сделали Беньямина непререкаемым авторитетом сегодня. Во всех вариантах знания эпохи *la modernité* от Г. Тиханова «наверху» до Голливуда «внизу» красота сведена к политическому. Первым этот жест совершил Беньямин. Склеив Маркса с Фрейдом при посредничестве Бретона, он сделал себя пророком-основоположником «модерного» знания.

И тогда еще раз: слово Беньямина устроено не как слово-размышление, а как слово лозунга на митинге. И это уже ответ. Такое слово не может не быть суетой. Именно лихорадочная суета – то основание, которое диктует повороты логики у Бретона. А затем эта же суета достается в наследство Беньямину. Получилось, во-первых, неинтересно, во-вторых, опасно. Опасно потому, что Культура – это тот главный барьер, который сдерживает пришествие Утопии. Разрушив этот барьер, мы оказываемся беззащитными перед Утопией. Утопизм после Беньямина и франкфуртской школы в целом стал десятикратно более опасным, чем в «классическом» марксизме.

В контексте проблемы утопии еще уточним сказанное выше о неравенстве себе классического марксизма. Реальный марксизм Маркса не равен догме теории, он структурно сложнее, он является онтологией, устроенной не строго унифицированно, а гетерогенно. Там очень много чего от «духа» XIX в. Маркс не выбросил искусство на свалку потому, что был к нему нежно привязан, и поэтому его твердость в отказе от идеалов оказывается безнадежно половинчатой, испорченной ссылками на классиков литературы. Позже по мотивам Маркса Ленин скажет о «двух культурах», рабов и господ, т. е. о лживости и ненужности любых текстов не-рабов, но при этом сам Ленин вслед за словами о двух культурах сказал и о необходимости беречь «всё, что было ценного в более чем двухтысячелетнем

²⁶ «So steht es um die Asthetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst» [26, S. 508].

развитии человеческой мысли и культуры». Это противоречие (а точнее, гетерогенность марксизма как жизненного мира) спасло всех нас от вымирания, и не только духовного. В советских школах каждый школьник учил наизусть ленинские проклятия непролетарской культуре, а вслед за этим стихи Пушкина, а в вузах сохранилась в неизменном виде вся структура «старого» гуманитарного знания, включая такой атавизм, как «классическая филология». «Классическая» чья? Рабов? Нет конечно, просто классическая, а если уж совсем честно, то «классическая филология» занималась культурой исключительно рабовладельцев. То есть то, что было отвергнуто на словах, «всечеловеческие идеалы» и «всечеловеческая классика», продолжало воспроизводиться во всех институтах знания. Освоение классического искусства в СССР продолжало оставаться фундаментом всех видов образования. И в теории та же гетерогенность сохранялась. При всех крайностях «вульгарного социологизма» 1920–1930-х удары обрушивались на частности, но целое стояло. Окрик Ленина о «детской болезни левизны» защищал классику. Марксизм в эстетике провозгласил принцип «социалистического реализма», но при этом продолжал возиться с классической эстетикой, как-то худо-бедно сколачивая из эстетики Аристотеля и «Манифеста коммунистической партии» гибриды, которые и оберегали классику от угроз ликвидации.

Нас всех спасло то, что за культуру в сталинском СССР отвечал не Беньямин²⁷, а сентиментальный интеллигент из XIX в. и в молодости товарищ Н. Бердяева А.В. Луначарский. Хотя, конечно, важнее то, что интеллигентские привычки из того же XIX в. были у реальных вождей – у Ленина, Троцкого, Бухарина, даже у Сталина с его привязанностью к театру. Спасло то, что какие бы идеологические ветры ни дули наверху, в России на уроках в начальной школе всегда учили наизусть Пушкина, а время от времени происходили и вовсе невероятные вещи, например включение в школьную программу Достоевского.

Это и есть ответ. Но пока он общий, методологический. Нужен прямой ответ по существу. Достоевский тут очень кстати. Потому что самая простая и краткая формулировка «нашего ответа» по существу такова: «Красота спасет мир». И это самый точный и фундаментальный ответ, «наш ответ Беньямину». Все катастрофы XX в. доказали это твердо и определенно. Нас спасало и спасло именно это. Конечно же, спасала и спасет человечество вера в разум, в неубиваемость нашей способности решать трудные задачи. Но «аксиому Достоевского» про красоту это не отменяет. Дело в том, что рациональности нельзя научить методом простой ее трансляции. Она усваивается и воспроизводится только через

²⁷ В «Московском дневнике» Беньямина прямо осуждается принятый в СССР курс на «популяризацию культурных ценностей» [4, с. 87]. Это «реставрационное явление».

Культуру, т. е. в том числе и через Красоту. Подлинно трудные задачи без «Капитанской дочки» и «Гамлета» не решить. Мы решили трудную задачу выживания в XX в. в том числе потому, что мужество и оптимизм, необходимые для выживания, мы находили в красоте. А отказ модных трендов XX и начала XXI в. от Прекрасного по предписанию Беньямина – простая слабость, отдающая слабого на растерзание параноидальным страхам²⁸.

* * *

Тому, что Беньямин был в первую и во вторую очередь идеологом, противоречит тот факт, что Франкфуртская школа называла свою философию «критической». На это можно возразить: называя свою философию «критической», франкфуртцы очень себе льстили. Подлинная критичность неотделима от историзма, это простые синонимы. А с историзмом у франкфуртцев всё плохо, прежде всего у Беньямина, который вместе с Т. Адорно весело глумился над историзмом. «Для нас понятие исторической эпохи как таковое неэкзистентно, а экзистентно только понятие вечности как экстраполяции окаменевшей современности» [3, с. 200] – слова из переписки Т. Адорно и Беньямина (из письма Адорно 1934 г.). Но дело не в словах из письма, а в слепой к истории аналитике. Замечательное свидетельство этому – книга Беньямина «Происхождение немецкой барочной драмы». Этот труд – самое близкое из всего, что написано Беньямином, к традициям академической исторической аналитики, он и предназначался для защиты в качестве диссертации. Как и трактат о воспроизводимости искусства, это тоже яркий текст, и это тоже манифест. И по сути является простой пропагандой всё того же авангардного искусства. Решающий тезис диссертации добыт не из анализа исторических текстов, он взят из программных принципов самого Беньямина. Мир барокко, по Беньямину, – это мир целиком и полностью тварный. Никакой иной природы человека, кроме как «состояния человека как тварного существа», барокко не знает [5, с. 80]. «Тварный мир являет собой зеркало, в раме которого только и мог предстать перед взором моральный мир» [5, с. 82]. «Немецкая барочная драма полностью погружается в безутешность земного мироустройства», в «лишенную благодати природу» [5, с. 69]. Но целиком безблагодатный взгляд на мир – это изобретение XX в. Как такой взгляд возможен был в XVII в., когда неверие еще не было изобретено и уж тем более не могло быть доминантой большого стиля? Может, прежде чем делать такие широковещательные заявления, стоило бы

²⁸ Позволю себе в контексте наших страхов весны-2020 здесь остановиться (и в том числе не сказать ничего о судьбе самого Беньямина, хотя комментарий напрашивается). Умным за чужой счет сегодня быть нельзя.

внимательнее прислушаться к словам Опица и Грифиуса²⁹? Беньямин этого не делает. Зачем? Он знал, что позже его именно за это и похвалят: Беньямин «увидел в забытой культуре барокко точку опоры, которая могла бы позволить перевернуть мир представлений об искусстве» [21, с. 275]. Иными словами, он использовал литературу барокко как повод, как вещь, как трамплин для апологии авангарда, в данном случае экспрессионизма. «Ведь подобно экспрессионизму, барокко – эпоха не определенной художественной практики, а скорее неукротимого художественного воления» [5, с. 39]. Отсюда высшая похвала книге о барочной драме: «Беньямин был первым, кто попытался выйти за рамки сугубо исторического подхода» [21, с. 281]. Констатация отсутствия у Беньямина серьезного интереса к истории и в его апологиях, и в нашей критической интерпретации – красноречивое свидетельство полноты беньяминовского антиисторизма³⁰.

Еще красноречивее об отсутствии у Беньямина серьезного интереса к контекстам и текстам говорит эссе «Кафка». Кафку Беньямин берет под защиту, более чем решительно объявляя его слово эталонным. Но защита эта

²⁹ Косвенной, но сильной оценкой беньяминовской концепции барокко является тот факт, что в работе, обобщающей всё теоретическое знание о литературе барокко [17], А.В. Михайлов, крупнейший германист, не только ни разу не сослался на Беньямина, но и не указал его книгу в весьма полной библиографии. Вряд ли можно сомневаться в том, что А.В. Михайлов – авторитетный знаток немецкой мысли, занимавшийся в полном одиночестве в СССР популяризацией работ Т. Адорно еще в 1970-е гг., не знал в 1994 г. книги Беньямина о барокко. Знал. Но, по Михайлову, для понимания барокко труд Беньямина не дает ничего.

³⁰ И уже вовсе наивным до беспомощности является специальный трактат Беньямина об историзме. Эссе «О понятии истории» – его последнее сочинение. Центральным в нем является положение, утверждающее, что и сам принцип историзма как таковой есть не более чем инструмент эксплуатации, придуманный тиранами для того, чтобы держать рабов в рабстве. «В кого же, собственно, вживается последователь историзма? Ответ неизбежно гласит: в победителя. А все господствующие в данный момент – наследники всех, кто когда-либо победил. Соответственно, вживание в победителя в любом случае идет на пользу господствующим в данный момент. <...> Потому исторический материализм... считает своей задачей чесать историю против шерсти» [2, с. 207–208]. Современный комментатор в восторге: «Парадоксальный призыв “чесать историю против шерсти”... относится к числу наиболее ярких философских моментов двадцатого века» [2, с. 201]. Если это так, то остается только пожалеть такую философию и заодно всех нас. В этом тезисе нет никакой философии в принципе: он не более чем риторическое усиление того, что уже было в «Произведении искусства в эпоху его технической воспроизводимости». При том что и там ничего философски нового не было. Всё это риторические вариации на тему того, что уже давно было сделано Марксом в «Немецкой идеологии». Беньямин делает всего лишь по-бухгалтерски педантичную спецификацию марксовых «задач и идеалов»: в том числе категории прекрасного и принципа историзма. При этом Беньямин совершенно по-детски наивно не замечает, что именно позитивистский историзм является методом самой «Немецкой идеологии». А еще это метод самого Беньямина, в том числе это тот методологический принцип, который лежит в основании «концепции» трактата «Об истории» и беньяминовской фигуры про шерсть. Редукция идеалов к классовым инстинктам – это и есть позитивистский историзм в его химически чистом виде. Собственно, такой доведенный до совершенства, до радикальной редукции позитивистский историзм и есть главное изобретение Маркса. Этим же радикальным историзмом кокетничает Беньямин, его же и ругая. Это не «парадокс», это простая наивность, которой Беньямин не замечает.

своеобразна. Единственное большое более или менее законченное произведение Кафки, главный его шедевр, роман «Процесс», Бенямин категорически отвергает, приговаривает к той же ликвидации, что и всю классику: «Само собой разумеется, “Процесс” произведение неудавшееся» [3, с. 288]. И не только «Процесс». В итоге от всего Кафки остаются только несколько маленьких притч (суммарно занимающих три-четыре страницы обычного текста), которые, собственно, и анализируются Бенямином (чаще всего им упоминаются притчи «Забота главы семейства» и «Правда о Санчо Пансе», последняя состоит из двух предложений). Таким образом, «защита» Кафки на проверку оказывается судом, столь же неправым, как суд в «Процессе». Собственно, Кафка используется Бенямином с той же целью, что и барочная драма, что и Чаплин – для апологии авангарда. Кафка – «одно из немногих связующих звеньев между экспрессионизмом и сюрреализмом» [3, с. 288–289]. Очень плохая и неумная оценка. Кафка серьезнее и сюрреализма, и экспрессионизма; не «между», а «над».

А еще важно содержание беняминовского «суда» над текстами Кафки. «Процесс» плох, потому что это сатира. «“Процесс” и в самом деле очень странная помесь сатиры и мистики» [3, с. 292]. Этот комментарий оставляет очень странное впечатление. Степень непонимания смеха Кафки здесь та же, что в самых вульгарных «интерпретациях» Кафки в СССР. Прозвучавшее в рассуждении о «сатиричности» Кафки представление о смешном соответствует плоской школьной эстетике середины XIX в., эстетике, восходящей к нормативизму Просвещения. М. Бахтин, размышлявший о смехе тогда же, когда и Бенямин о Кафке, категорично вывел сатиру за область смешного. А более чем за сто лет до Бахтина сатиру из области смешного убрал Ф. Шлегель. И тогда теория смеха Шлегеля, созданная более чем за сто лет до Кафки, дает гораздо больше для понимания смеха Кафки, чем специальный трактат о нем Бенямина.

Такой же сомнительной, как и защита Кафки, является «защита» Бенямином «массового искусства». Практически общепризнанным является тезис, согласно которому Бенямин – мессия и пророк массового искусства, спаситель. Без Бенямина мы бы все массовое искусство презирали, а так любим. Более чем странная апология и Бенямина, и массового искусства. Бенямин реальное искусство масс глубоко презирал, так же как презирал сами эти массы. Его взгляд на человеческую массу холоден³¹. Таков же взгляд и на искусство масс. Реально-

³¹ В конце 1926 г. Бенямин приехал в Москву. «Московский дневник» [4] с отчетом об этой поездке поразителен. Его взгляд на людей – это взгляд марсианина, который не очень-то уверен, что люди вокруг – живые. Так, масса предметов. Вещей. Взгляд фиксирует только поверхность вещей. Сгустки материальности. Вещественности. Например, в трамвае. Это нормальный взгляд автора «Московского дневника». И не только на массу. Самое поразительное то, что так же он смотрит на свою возлюбленную Асю Лацис, ради которой он, собственно, и приехал. Она для него тоже вещь. Фиксируются только препятствия желанию употребить эту вещь.

го искусства, интересного массам, Беньямин не знал и знать не хотел. Из всего многообразия реального массового искусства его интересовало только кино, но и этот его «интерес» весьма специфичен, избирателен. Из всего многообразия киноискусства его интересовали только два явления: документальное кино и Чаплин. Всё реальное массовое кино не более чем повод для презрительного взгляда сверху. Всё массовое кино – это зрелище, призванное «дразнить желающие участия массы иллюзорными образами и сомнительными спекуляциями» [2, с. 172]. Интересен только Чаплин. Но почему? Потому, что Беньямин полагал, что фильмы Чаплина – образцовые дадаистские тексты. «Дадаизм пытался достичь с помощью живописи (или литературы) эффекты, которые сегодня публика ищет в кино» [2, с. 183]. С уточнением: в кино Чаплина. «Дадаисты пытались своими действиями произвести на публику воздействие, которое Чаплин затем достигал естественным способом» [2, с. 182]. Это про «массовое искусство»? Нет, это обыкновенная апология авангарда. Так, еще один «лайк» Бретону. Ничего похожего на действительную защиту массового искусства в текстах Беньямина нет. О серьезной теории массового искусства у Беньямина говорить не приходится.

Как не приходится говорить и о серьезной критике «высокой культуры». Здесь нелишним будет уточнение: собственно, почему мы отправились в 1930-е, к текстам Беньямина? Из-за надежды обрести подлинность в самом истоке. Ответ был ожидаемым. Никаких следов серьезной критики «высокой культуры» сегодня нет. Воинственных выпадов много, всеобщее убеждение в виновности Культуры и ее обреченности есть, а серьезной теоретической критики нет. Вся критика осуществляется в регистре размашистой митинговой риторики³². Можно было бы спокойно это констатировать. Но оставалось смутное сомнение: а вдруг там, в глубине, есть какое-то подлинное первоначало, где всё иначе, где всё всерьез? Вдруг Беньямин что-то знал, а ученики не поняли или забыли-потеряли? Внимательное прочтение первоисточника современной «критической философии» культуры, трактата «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», показало, что там ровно та же «легкость необыкновенная», что и сегодня. Это нужно было зафиксировать, чтобы затем спокойно заняться уточнением контуров современной философии культуры.

³² Упомянутая выше книга В. Куренного «Философия фильма» замечательна тем, что суммирует основные тренды современной «критической философии» культуры и доводит их до кульминации, до очевидного абсурда.

Литература

1. *Айленд Х., Дженнингс М.* Вальтер Беньямин: критическая жизнь. – М.: Дело, 2018. – 720 с.
2. *Беньямин В.* Девять работ. – М.: РИПОЛ классик: Панглосс, 2019. – 223 с.
3. *Беньямин В.* Кафка. – М.: Ad Marginem, 2000. – 318 с.
4. *Беньямин В.* Московский дневник. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. – 264 с.
5. *Беньямин В.* Происхождение немецкой барочной драмы. – М.: Аграф, 2002. – 288 с.
6. *Долин А.* «Паразиты» – лучший фильм «Оскара-2020» // Медуза: web-сайт. – 2020. – 10 февраля. – URL: <https://meduza.io/feature/2020/02/10/parazity-poluchili-oskar-luchshiy-film-eto-pervaya-kartina-ne-na-angliyskom-yazyke-poluchivshaya-takuyu-nagradu> (дата обращения: 02.09.2020).
7. *Долин А.* «Паразиты» Пон Чжун Хо: сюрреалистическая сатира о классовый борьбе // Медуза: web-сайт. – 2019. – 23 Мая. – URL: <https://meduza.io/feature/2019/05/23/parazity-pon-chzhun-ho-surrealisticheskaya-satira-o-klassovoy-borbe> (дата обращения: 02.09.2020).
8. *Куренной В.* Философия фильма: упражнения в анализе. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – 232 с.
9. *Латур Б., Эйнвон А.* Как ошибки во множестве категорий приводят к известности // Гефтер.ру. – 2013. – 29 ноября. – URL: <http://gefter.ru/archive/10660> (дата обращения: 02.09.2020).
10. *Маду Ж.-П.* Вальтер Беньямин в Коллеже социологии // Шарль Бодлер & Вальтер Беньямин: Политика & Поэтика. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – С. 162–173.
11. *Маркс К., Энгельс Ф.* Немецкая идеология // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. – 2-е изд. – М.: Госполитиздат, 1955. – Т. 3. – С. 7–544.
12. *Маркузе Г.* Одномерный человек. – М.: Ref-book, 1994. – 368 с.
13. *Мартынов В.А.* Осень филологии // Вестник Омского университета. – 2014. – № 3. – С. 71–84.
14. *Мартынов В.А.* Проблема «культуры с большой буквы» как индикатор вариантов конструктивизма // Эпистемология и философия науки. – 2017. – Т. 52, № 2. – С. 234–242.
15. *Мартынов В.А.* Метод и время. Ст. 3. О методологических канонах и «практиках необязательных спекуляций» // Вестник Омского университета. – 2019. – Т. 24, № 2. – С. 97–113.
16. *Мартынов В.А.* Реальность объективности и объективность реальности в гуманитарных исследованиях. – Омск: Изд-во Омского гос. ун-та, 2017. – 172 с.
17. *Михайлов А.В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. – М.: Наследие, 1994. – С. 326–392.
18. *Сеньчукова Е.* Великолепное кино. Никогда не буду его пересматривать // Взгляд. – 2020. – 15 Февраля. – URL: <https://vz.ru/opinions/2020/2/15/1023830.html> (дата обращения: 02.09.2020).

19. Павлов Е. Шок памяти: автобиографическая поэтика Вальтера Беньямина и Осипа Мандельштама. – 2-е изд. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 224 с.
20. Подорога В. Культура и реальность. Заметки на полях // Массовая культура: современные западные исследования. – М.: Прагматика культуры, 2005. – С. 308–337.
21. Ромашико С. Драматика литературы и драматика жизни. К истории книги Вальтера Беньямина // Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. – М.: Аграф, 2002. – С. 272–281.
22. Тиханов Г. «Малые и большие литературы» в меняющемся формате истории литературы // Вопросы литературы. – 2014. – № 6. – С. 253–278.
23. Цевков А. Триумф паразитов // Взгляд. – 2020. – 10 февраля. – URL: <https://vz.ru/opinions/2020/2/10/1022948.html> (дата обращения: 02.09.2020).
24. Шарль Бодлер & Вальтер Беньямин: Политика & Поэтика. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 336 с.
25. Щипин С. Никто не виноват, ничего не делать // Сноб. – 2019. – 28 июня. – URL: <https://snob.ru/entry/179209/> (дата обращения: 02.09.2020).
26. Benjamin W. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit // Benjamin W. Gesammelte Schriften. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1974. – Bd. 1.2. – S. 471–508.
27. Benjamin-Hanbuch: Leben – Werk – Wirkung. – Stuttgart: Springer-Verlag GmbH, 2006. – 733 s.
28. Benjamin's Ghost. Interventions in Contemporary Literary and Cultural Theory / ed. by G. Richter. – Stanford: Stanford University Press, 2002. – 365 p.
29. Caygill H. Walter Benjamin: the Color of Experience. – London: Routledge, 1998. – 195 p.
30. Hanssen B. Walter Benjamin's Other History: of Stones, Animals, Human Beings, and Angels. – Berkeley: University of California Press, 1998. – 202 p.
31. Jacobs C. In the Language of Walter Benjamin. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999. – 156 p.
32. Kramer S. Walter Benjamin zur Einführung. – Hamburg: Junius Hamburg, 2013. – 168 S.
33. Richter G. Walter Benjamin and the Corpus of Autobiography. – Detroit: State University Press, 2000. – 312 p.
34. Schöttker D. Konstruktiver Fragmentarismus: Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999. – 343 s.
35. Tihanov G. Do “minor literatures” still exist? The fortunes of a concept in the changing frameworks of literary history // Reexamining the National-Philological Legacy. Quest for a New Paradigm? – Amsterdam; New York: Rodopi, 2014. – P. 169–190.
36. Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and Experience. – London: Routledge, 2013. – 312 p.

37. Walter Benjamin: Theoretical Question. – Stanford: Stanford University Press, 1996. – 260 p.

38. *Weigel S.* Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2008. – 352 s.

39. *Wolin R.* Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption. – Berkeley: University of California Press, 1994. – 380 p.

Статья поступила в редакцию 27.03.2020.

Статья прошла рецензирование 27.04.2020.

“CRITICAL” PHILOSOPHY OF CULTURE: ACTUAL CONTEXTS AND ASSEMBLAGE POINT

Martynov Vladimir,

Cand. of Sc. (Philology),

Associate Professor at the Theology and the World Cultures Department,

Dostoevsky Omsk State University,

55a, Mira Ave., Omsk, 644077, Russian Federation

vmartynov@list.ru

Abstract

The annual outbursts of controversy surrounding the presentation of the main film awards of the planet in the last few years (primarily around the Oscars) are important for cultural philosophy because they are indicators of tectonic shifts in the paradigm of modern cultural knowledge. The concept of ‘high’ culture is increasingly losing its ontological significance. Criticism fell upon this concept almost a hundred years ago, but so far this has been a fact of ‘high’ theory. Today, the denial of a ‘high’ culture has become the reality of mass communication. The pressure, which used to be a problem only for academic classrooms, has become an order of magnitude greater. This is the line on which we need a clear accounting of the results, the balance of pro et contra. The answer of the ‘critical’ philosophy is understandable in principle: the contradictions between the ‘high’ and ‘low’ cultures are not an insoluble conflict. The axiom of the death of a ‘high’ culture is incorrect. The modern theory of ‘high’ culture is possible. But its construction is cumbersome and not fast. You need to start by protecting the ‘high’ culture from reproach for violence. The assemblage point of radical criticism of the ‘high’ culture is W. Benjamin’s treatise “A Work of Art in the Era of Its Technical Reproducibility”. Therefore, the defense of ‘high’ culture cannot but begin with an answer to W. Benjamin. At the same time, thinking specifically about this small treatise, we need a careful analysis of the whole structure, the words of Benjamin as a whole. And this word is peculiar. It is thoroughly public and political. Benjamin’s treatise is not a theoretical reflection. This is a manifesto, more precisely, two manifestos. The first is the manifesto of the new Marxism. The second is the manifesto of the artistic avant-garde. Benjamin saw the possibility of synthesizing these two ideologies and gave his model. It turned out, firstly, unfounded, and secondly, it was dangerous. It is dangerous because culture is the main barrier that holds back the advent of utopia. Having destroyed this barrier, we find ourselves defenseless against utopia.

Keywords: Academy Award, the beautiful, political, ‘high’ culture, critical philosophy, violence, W. Benjamin, “A work of Art in the Era of Its Technical Reproducibility”, aura, sacred, Marxism, Freudianism, avant-garde, unconscious, historicism.

Bibliographic description for citation:

Martynov V. "Critical" Philosophy of Culture: Actual Contexts and Assemblage Point. *Idei i idealy* = *Ideas and Ideals*, 2020, vol. 12, iss. 3, pt. 2, pp. 260–289. DOI: 10.17212/2075-0862-2020-12.3.2-260-289.

References

1. Eiland H., Jennings M. *Walter Benjamin: A Critical life*. Cambridge, The Belknap Press, 2014 (Russ. ed.: Ailend Kh., Dzhennings M. *Val'ter Ben'yamin: kriticheskaya zhizn'*. Moscow, Delo Publ., 2018. 720 p.).
2. Benjamin W. *Devyat' rabot* [Nine works]. Moscow. RIPOL klassik Publ., Pangloss Publ., 2019. 223 p. (In Russian).
3. Benjamin W. *Kafka*. Frankfurt am Main, Surkamp Verlag, 1981 (Russ. ed.: Ben'yamin V. *Kafka*. Moscow, Ad Marginem Publ., 2000. 318 p.).
4. Benjamin W. *Moskovskii dnevniki* [Moscow diary]. Moscow, Ad Marginem Press, 2012. 264 p. (In Russian).
5. Benjamin W. *The origin of German tragic drama*. Verso, 2003. 256 p. (Russ. ed.: Ben'yamin V. *Proiskhozhdenie nemetskoj barochnoj dramy*. Moscow, Agraf Publ., 2002. 288 p.).
6. Dolin A. "Parazity" – luchshii fil'm "Oscara-2020" ["Parasites" – the best Oscar movie' 2020]. *Meduza website*, 2020, 10 February. (In Russian). Available at: <https://meduza.io/feature/2020/02/10/parazity-poluchili-oskar-za-luchshiy-film-eto-pervaya-kartina-ne-na-angliyskom-yazyke-poluchivshaya-takuyu-nagradu> (accessed 02.09.2020).
7. Dolin A. "Parazity" Pon Chzun Kho: syurrealisticheskaya satira o klassovoi bor'be ["Parasites" Pong Joon Ho: Surreal Satire on the Class Struggle *Meduza website*, 2019, 23 May. (In Russian). Available at: <https://meduza.io/feature/2019/05/23/parazity-pon-chzhun-ho-syurrealisticheskaya-satira-o-klassovoy-borbe> (accessed 02.09.2020).
8. Kurennoi V. *Filosofiya fil'ma: uprazhneniya v analize* [Film philosophy: exercises in analysis]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2009. 232 c.
9. Latour B., Hennion A. How to Make Mistakes on So Many Things at Once – and Become Famous for It. *Gefter.ru*, 2013, 29 November. (In Russian). Available at: <http://gefter.ru/archive/10660> (accessed 02.09.2020).
10. Madu Zh.-P. Val'ter Ben'yamin v Kollezhe sotsiologii [Walter Benjamin at the College of Sociology]. *Sharl' Bodler & Val'ter Ben'yamin: Politika & Poetika* [Charles Baudelaire & Walter Benjamin: Politics & Poetics]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2015, pp. 162–173. (In Russian).
11. Marx K., Engels F. Nemetskaya ideologiya [German ideology]. Marx K., Engels F. *Sochineniya*. T. 3 [Works. Vol. 3]. Moscow, Gospolitizdat Publ., 1955, pp. 7–544. (In Russian).
12. Marcuse H. *One-Dimensional Man*. Boston, Beacon Press, 1964 (Russ. ed.: Markuze G. *Odnomernyi chelovek*. Moscow, Refl-book Publ., 1994. 368 p.).
13. Martynov V.A. Osen' filologii [Autumn of Philology]. *Vestnik Omskogo universiteta* = *Herald of Omsk University*, 2014, no. 3, pp. 71–84.

14. Martynov V.A. Problema “kul'tury s bol'shoi bukvy” kak indikator variantov konstruktivizma [“High culture” as an indicator of constructivism’ options]. *Epistemologiya i filosofiya nauki = Epistemology & Philosophy of Science*, 2017, vol. 52, no. 2, pp. 234–242. (In Russian).
15. Martynov V.A. Metod i vremya. St. 3. O metodologicheskikh kanonakh i “praktikakh neobyazatel'nykh spekulyatsii” [Method and time. Art. 3. On methodological canons and “nonmandatory practices speculations”]. *Vestnik Omskogo universiteta = Herald of Omsk University*, 2019, vol. 24, no. 2, pp. 97–113.
16. Martynov V.A. *Real'nost' ob"ektivnosti i ob"ektivnost' real'nosti v gumanitarnykh issledovaniyakh* [The reality of objectivity and the objectivity of reality in humanitarian research]. Omsk, Omsk State University Publ., 2017. 172 p.
17. Mikhailov A.V. Poetika barokko: zavershenie ritoricheskoi epokhi [Baroque poetics: the end of the rhetorical era]. *Istoricheskaya poetika* [Historical poetics]. Moscow, Nasledie Publ., 1994, pp. 326–392.
18. Sen'chukova E. Velikolepnoe kino. Nikogda ne budu ego peresmatrivat' [Great movie. I will never revise it]. *Vzglyad = Sight*, 2020, 15 February. Available at <https://vz.ru/opinions/2020/2/15/1023830.html> (accessed 02.09.2020).
19. Pavlov E. *Shok pamyati: avtobiograficheskaya poetika Val'tera Ben'yamina i Osipa Mandel'shtama* [Shock of memory: Autobiographical poetics of W. Benjamin and O. Mandelstam]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2009, 2014. 224 p.
20. Podoroga V. Kul'tura i real'nost'. Zаметki na polyakh [Culture and reality. Marginal notes]. *Massovaya kul'tura: sovremennye zapadnye issledovaniya* [Mass Culture: Modern Western Studies]. Moscow, Pragmatika kul'tury Publ., 2005, pp. 308–337.
21. Romashko S. Dramatika literatury i dramatika zhizni. K istorii knigi Val'tera Ben'yamina [Drama of literature and the drama of life. To the history of Walter Benjamin's book]. Benjamin V. *Proiskhozhdenie nemetskoj barochnoi dramy* [Origin of German baroque drama]. Moscow, Agraf Publ., 2002, pp. 272–281.
22. Tikhonov G. “Malye i bol'shie literatury” v menyayushchemsya formate istorii literatury [Do “minor literatures” still exist? The fortunes of a concept in the changing frameworks of literary history]. *Voprosy literatury = Problems of Literature*, 2014, no. 6, pp. 253–278. (In Russian).
23. Tseboev A. Triumf parazitov [The triumph of parasites]. *Vzglyad = Sight*, 2020, 10 February. Available at: <https://vz.ru/opinions/2020/2/10/1022948.html> (accessed 02.09.2020).
24. *Sharl' Bodler & Val'ter Ben'yamin: Politika & Poetika* [Charles Baudelaire & Walter Benjamin: Politics & Poetics]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2015. 336 p.
25. Shchipin S. Nikto ne vinovat, nichego ne delat' [No one is to blame, do nothing]. *Snob*, 2019, 28 June. (In Russian). Available at: <https://snob.ru/entry/179209/> (accessed 02.09.2020).
26. Benjamin W. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Benjamin W. *Gesammelte Schriften*. Bd. 1.2. Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1974, pp. 471–508.

27. *Benjamin-Hanbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Springer-Verlag GmbH, 2006. 733 p.
28. Richter G., ed. *Benjamin's Ghost. Interventions in Contemporary Literary and Cultural Theory*. Stanford, Stanford University Press, 2002. 365 p.
29. Caygill H. *Walter Benjamin: the Color of Experience*. London, Routledge, 1998. 195 p.
30. Hanssen B. *Walter Benjamin's Other History: of Stones, Animals, Human Beings, and Angels*. Berkeley, University of California Press, 1998. 202 p.
31. Jacobs C. *In the Language of Walter Benjamin*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1999. 156 p.
32. Kramer S. *Walter Benjamin zur Einführung*. Hamburg, Junius Hamburg, 2013. 168 p.
33. Richter G. *Walter Benjamin and the Corpus of Autobiography*. Detroit, State University Press, 2000. 312 p.
34. Schöttker D. *Konstruktiver Fragmentarismus: Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999. 343 p.
35. Tihanov G. Do "minor literatures" still exist? The fortunes of a concept in the changing frameworks of literary history. *Reexamining the National-Philological Legacy. Quest for a New Paradigm?* Amsterdam, New York, Rodopi, 2014, pp. 169–190.
36. *Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and Experience*. London, Routledge, 2013. 312 p.
37. *Walter Benjamin: Theoretical Question*. Stanford, Stanford University Press. 1996. 260 p.
38. Weigel S. *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 2008. 352 p.
39. Wolin R. *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*. Berkeley, University of California Press, 1994. 380 p.

The article was received on 27.03.2020.

The article was reviewed on 27.04.2020.