

# Теория медиа Вальтера Беньямина и русский левый авангард: газета, радио, кино

ИГОРЬ ЧУБАРОВ

Директор Института социально-гуманитарных наук, Тюменский государственный университет (ТюмГУ); старший научный сотрудник кафедры эстетики, философский факультет, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова (МГУ). Адрес: 625003, Тюмень, ул. Ленина, 23. E-mail: tchubaroff@gmail.com.

*Ключевые слова:* Вальтер Беньямин; медиатеория; авторство; левый авангард; Сергей Третьяков.

Вальтер Беньямин, по праву считающийся отцом-основателем современных теорий массовых медиа, еще в конце 1920-х годов, во время своей поездки в Москву, знакомится с работами Сергея Третьякова и круга журнала «ЛЕФ», киноработами Вертова, Пудовкина и Эйзенштейна. В 1930-х благодаря Брехту он глубже изучает концепцию оперирующего писателя Третьякова и использует ее вместе с брехтовской теорией радио и эпического театра для создания своей оригинальной медиатеории. Однако Беньямин существенно переосмыслил марксистскую идею изменения средств художественного производства, производственного аппарата и писательской техники в ходе социалистической революции. Она предполагала у него не простое выражение художником своих левых взглядов и преобразования продуктов художественного труда, но в первую очередь

изменение доступных ему средств производства «в пролетарском духе», возможное даже в условиях капиталистического общества.

Беньямин в этой связи писал о необходимости использования художником новых медийных возможностей фотографии, кино, радио и массовой журналистики в той мере, в которой они задействуют техники обратной связи, прерывания действия (цезуры), монтажа, остранения (V-эффекта Брехта) и т. д., позволяющих избежать превращения революционных содержаний в иллюзионистские формы развлечения и эстетизации наличных социальных отношений. В статье рассматривается также малоизвестный сюжет творческой биографии Беньямина — его участие в создании нового формата радиопередач на немецком радио — и анализируются статьи рубежа 1920–1930-х годов о раннесоветском искусстве и литературе.

**В**АЛТЕР Беньямин считается провозвестником современной теории медиа, в основном благодаря программному тексту о производстве искусства в эпоху технической воспроизводимости (1936–1939)<sup>1</sup>. Это справедливо, учитывая, что Беньямин одним из первых обратил внимание на порожденные новыми средствами репродукции изменения в способах художественного производства и получения эстетического опыта. Он указал на их экономическую обусловленность и политические функции в условиях упадка традиционных художественных практик, заложил основы изучения классических средств массовой информации (радио, газет), фотографии и кино на раннем этапе их развития.

Удивляет в актуальной рецепции Беньямина то, как каждый теоретик или историк медиа почему-то считает своей святой обязанностью процитировать ставший общим местом фрагмент статьи об утрате ауры в произведениях искусства. Принято пенять на ошибки и указывать на неточности в аргументации, всякий раз предлагая «новый» взгляд на медиа, ничем существенным от беняминовского не отличающийся. В результате мы имеем довольно одностороннее отражение этого текста в англоязычных *media studies* и поверхностную критику медиатеории Беньямина рядом известных континентальных философов и теоретиков искусства<sup>2</sup>.

Исследование выполнено при поддержке гранта Российского научного фонда № 17-18-01620 «Антропологические трансформации в условиях сетевых медиа: новые режимы власти, знания, идентичности и коммуникации».

1. См.: Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Пер. с нем. С. Ромашко // Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 189–235.
2. Ср., напр., работу (из недавних): Джослит Д. После искусства. М.: V-A-C press, 2017. С. 32–34 сл.; или ставшую классикой «Теорию авангарда» недавно умершего Петера Бюргера (*Бюргер П. Теория авангарда*. М.: V-A-C press, 2014. С. 43–52 сл.). Сюда же относится критика беняминовского понятия ауры Теодором Адорно в «Эстетической теории» (*Адорно Т. Эстетическая теория*. М.: Республика, 2001. С. 52, 69, 85, 310, 393 сл.) и ряде других его текстов (напр., *Über den Fetischcharakter der Musik und die Regression des Hörens*, 1938). См. также: Steinfeld T. Der ewige Sezessionist: Walter Benjamin als junger Mann im Spiegel seiner Briefe // *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 14.11.1995. URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezension->

Критика эта вращается вокруг одних и тех же, к тому же превратно истолкованных, кейсов Беньямина. Некоторые из них мы ниже рассмотрим подробнее. Пока же можно сказать, что Беньямин нигде не горевал и не ностальгировал об утрате ауры, полагая, что она раскрывается только в момент собственного исчезновения<sup>3</sup>, выдвигал на первый план политическую функцию новых медиа, дезавуирующую культовую и экспозиционную ценность произведений искусства, а сакральность выводил не из идеалистических представлений и религиозных верований (Бруно Латур), а из репрессивных социальных практик, структурно воспроизводящихся в каждой новой эпохе, в том числе в художественных формах. «Сайт-специфичность»<sup>4</sup> произведений искусства не сводилась у него к определенному месту и времени (Дэвид Джослит), не ограничивалась визуальным восприятием, а характеризовалась возможностью критического свидетельства об этих практиках из более широкого синэстетического и политического горизонта освоения, преобразования и «спасения» мира. Отнюдь не противореча развитию новых медиа и росту скоростей обмена образами, учение Беньямина ориентировалось на революцию в производственных и имущественных отношениях, которая являлась попыткой разорвать мифологическую пуповину, все еще связывавшую искусство с ритуализированными или эстетизированными насильственными практиками, ожившими формами общежития и социальной коммуникации. Разумеется, в наличных капиталистических условиях связать прогресс средств производства, художественных производительных сил и медиатехники («объединить в одном понятии навыки и умения производителей и уровень развития материальных техник производства», по словам Петера Бюргера<sup>5</sup>) было возможно лишь в рамках утопических художественных проектов, успешное осуществление которых Беньямин усматривал прежде всего в театре Бертольта Брехта и литературной деятельности Сергея Третьякова. Но схожая проблема и сегодня встает перед теоретиками ис-

sachbuch-wie-ein-weichtier-haust-im-neunzehnten-jahrhundert-1439321.html; Hennion A., Latour B. How to Make Mistakes on So Many Things at Once — and Become Famous for It// Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age / H. U. Gumbrecht, M. Marrinan (eds). Stanford: Stanford University Press, 2003. P. 91–99.

3. См.: Kramer S. Walter Benjamin. Zur Einführung. Hamburg: Junius, 2003. S. 94. Ср.: Geulen E. Zeit zur Darstellung// Modern Language Notes. 1992. Vol. 107. № 3. S. 598.

4. Привязка к месту (англ. *site specificity*). — Прим. ред.

5. Бюргер П. Указ. соч. С. 47.

куства и художниками, когда последние пытаются пластически овладеть софтом, а философы — научиться «мыслить кодом».

Беньямин остается неудобным для понимания мыслителем в силу принципиальной политической тенденции его исследовательского проекта, увязывающего концептуальные достижения медиаэстетической теории и художественные качества анализируемых с ее помощью произведений. Его концепция медиа и философия искусства выступают помехой на пути к окончательной реабилитации рыночного искусства в современных гуманитарных исследованиях и к его неолиберальной политизации в эпоху интернета и цифровой воспроизводимости, потому что обосновывает левое (но не партийное) понимание политического, неотличимое в этом смысле от еврейской (лишенной институциональности) мистики и бескомпромиссной (одновременно «уничтожающей» и «спасающей») художественной критики.

Цельной теории медиа Беньямин не оставил, хотя в упомянутом тексте и ряде смежных текстов<sup>6</sup> этот фрилансер от философии сформулировал ряд прогностических идей, широко востребованных в современных *media studies* и исследованиях массовой культуры. Таковы, например:

- 1) понимание медиа как непосредственности сообщений языка (предвосхитившее маклюэновское *The medium is the message*);
- 2) проект медиаархеологии в горизонте экономических, социальных и антропологических трансформаций в истории;
- 3) принцип взаимовлияния новых и старых медиа (конкуренция живописи и фотографии в XIX–XX веках, например);
- 4) закон предвосхищения новых художественных достижений силами старой художественной техники (например, выразительных возможностей массовых медиа начала XX века в ранне модернистской литературе и искусстве конца XIX века);
- 5) понимание языка и письма как архива нечувственных уподоблений;
6. интуиция оптического бессознательного<sup>7</sup>.

6. См.: Беньямин В. Краткая история фотографии / Пер. с нем. С. Ромашко. М.: Ad Marginem, 2013; Он же. Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма // Маски времени. Эссе о культуре и литературе / Сост., предисл. и прим. А. Белобратова. СПб.: Симпозиум, 2004; Он же. Улица с односторонним движением. М.: Ad Marginem (серия «Библиотека журнала „Логос“»), 2012; Он же. Париж, столица XIX столетия // Озарения. М.: Мартис, 2000; и др.

7. Детлев Штёккер в послесловии к зуркамповскому изданию избранных медиаэстетических исследований Беньямина классифицирует их по че-

Чтобы эксплицировать медиатеорию Бенямина как целое, необходимо привлечь контекст его работ о языке, миметической способности, проблеме перевода, а также ряд текстов, примыкающих к незаконченному исследованию о парижских пассажах (*Das Passagen-Werk*) и рассматривающих медиапроблематику на основе радикальной концепции критики, только внешне эзотерической, а по сути материалистической теории литературы и искусства, метамарксистского истолкования политики и квазиюдаистского понимания истории. Но прежде всего для этого следует рассмотреть практику Бенямина на немецком радио второй половины 1920-х годов и концепцию оперирующего автора, сближающую его с позднеавангардным проектом производственного искусства и литературы факта в раннесоветской России.

## Работа Бенямина на немецком радио

Вольфганг Хаген справедливо считает Бенямина не только знаменитым теоретиком медиа, но и одним из первых профессиональных радиоведущих, пионеров радиожурналистики. Известно, что в течение почти шести лет Бенямин вел на радио, которое в те годы делало в Германии только первые шаги (развивалось с 1923 года), циклы научно-популярных и образовательных программ, разрабатывая стандарты радиовещания, ставшие в дальнейшем каноническими<sup>8</sup>.

Работа на радио не только была экономически мотивированной и носила прикладной характер, но и выступала эксперимен-

тырем этапам: 1) работы о языке и немецком романтизме 1910-х гг.; 2) книга о немецком барокко и другие тексты второй половины 1920-х годов, включая «„Избирательное сродство“ Гёте» и «Московский дневник»; 3) работы о массовых медиа (фотография, газета, радио) 1930-х годов, берущие начало от изящных афоризмов «Улицы с односторонним движением» (1928); 4) тексты, написанные после 1933 года, включая эссе о кино, парижских пассажах и авторах различных произведений искусства, прежде всего о Шарле Бодлере, Марселе Прусте, Бертольте Брехте и Сергее Третьякове. См.: *Schöttker D. Benjamins Medienästhetik // Benjamin W. Medienästhetische Schriften. Fr.a.M.: Suhrkamp, 2002. S. 416–428.*

8. Ср.: *Hagen W. Die Stimme als Gast. Benjamins Sendungen // Sendungen. Mediale Konturen zwischen Botschaft und Fernsicht / W. Velminski (Hg.). Bielefeld (transcript), 2009. S. 19–43. URL: <http://www.whagen.de/publications/2009/Sendungen/4106HagenDieStimmealsGast.Ben.pdf>; *Schiller-Lerg S. Walter Benjamin und der Rundfunk. München: K. G. Saur, 1984; Buck-Morss S. "Verehrte Unsichbare!" Walter Benjamins Radievorträge // Walter Benjamin und die Kinderliteratur in den zwanziger Jahren / K. Doderer (Hg.). Weinheim/Muenchen: Junenta, 1988. S. 93–101.**

тальной площадкой для разработки и проверки его основных медиаэстетических интуиций. Сабина Шиллер-Лерг, ведущая исследовательница этого кейса, справедливо заметила:

Его работы на радио не были ни игровой устной вариацией напечатанных текстовых содержаний, ни публицистической экстравагантностью, они были — опережающими свое время — примерами соразмерных радиформ<sup>9</sup>.

Кроме того, этот проект для Беньямина был изначально связан с увлечением марксизмом и авангардным левым искусством. Не случайно он обратился к нему сразу по возвращении из России под очевидным влиянием «Теории радио» Брехта и проектов друга его юности и редактора франкфуртской радиостанции *Südwestdeutsche Rundfunk* Эрнста Шёна<sup>10</sup>. За несколько лет (с 1927 по 1933 год) Беньямин провел на берлинском и франкфуртском радио свыше 80 передач, записи которых могли бы составить более 1000 страниц, лишь отчасти совпадая с темами его опубликованных в те годы работ. К сожалению, судить о значимости радиопрограмм Беньямина можно только по его текстам, ибо оригинальных аудиозаписей не сохранилось<sup>11</sup>. Свидетели упоминают об экстатичной манере его докладов, красивом полнозвучном голосе и своеобразной, как у «игрока в покер»<sup>12</sup>, манере говорить. Но обсуждать эти аспекты его творчества с содержательной точки зрения, намекая на сознательное акустическое расширение его публицистической стратегии и даже какую-то «прононсирующую» позицию в литературном дискурсе, без анализа соответствующего аудиоматериала довольно странно<sup>13</sup>. Хотя, разумеется, особенности такого медиа, как радио, не могли не сказаться на стиле Беньямина, практически подвигая его к интермедальности, компактности, гетерогенности и образности выражения мысли, оттачиванию эссеистического стиля и т. д. Но это, особен-

9. Schiller-Lerg S. Die Rundfunkarbeiten // Benjamin Handbuch. Weimar: J. B. Metzler, 2011. S. 409.

10. Ср.: Hagen W. Op. cit. S. 28; Schiller-Lerg S. Die Rundfunkarbeiten. S. 409–411. Шиллер-Лерг пишет о синергии Брехта, Эрнста Шёна и Беньямина в теоретической рефлексии о радио.

11. Ср., напр., сценарий его с Шёном радиоспектакля «Холодное сердце» по Вильгельму Гауфу, опубликованный в: Benjamin W. Medienästhetische Schriften. S. 191–395.

12. Adorno T. Erinnerungen // Über Walter Benjamin. Fr.a.M.: Suhrkamp, 1970. S. 70.

13. Ср.: Schiller-Lerg S. Die Rundfunkarbeiten. S. 408.

но на сегодняшний день, уже общее место — *live*-характер и *online*-режим большинства философских проектов современности задан в них по умолчанию.

Что до содержания его радиопередач, то Хаген классифицировал их по нескольким категориям: 1) чтения о писателях и поэтах (Бертольт Брехт, Готфрид Бенн, Альфред Дёблин, Стефан Цвейг, Зигфрид Кракауэр и др.); 2) рассказы о книгах и своеобразные устные рецензии; 3) доклады и чтения собственных текстов; 4) аудиоигры и передачи для молодежи в режиме аудиомоделей. Темы передач разнообразны, среди них встречаются исторические — о процессах над ведьмами, о бандах разбойников в древней Германии, о Бастилии; урбанистические — особенно о Берлине; лингвистические — о графологии, о берлинском диалекте и др.; излюбленные беньяминовские сюжеты — о театре кукол, о берлинском детстве, о творчестве Кафки; совершенно неожиданные — «Истинная история собак», «Как укротители делают это», «О контрабанде алкоголя», «О жизни машин», о заводе по производству локомотивов, о производстве меди и латуни и т. д.

Но наиболее значимый вклад Беньямина в теорию радио состоял в открытии, предопределившем динамико-транзакционный подход к этому медиуму: радио вторгается в самые интимные места нашего уединения — гостиные, кухни, ванные комнаты и спальни — в качестве гостя, голосу, произношению и языку которого реципиенты доверяют больше других видов сообщения<sup>14</sup>. Суть соответствующего подхода состоит в понимании медиа как результата равноценного обмена между производителями контента, ведущим и слушателями. По Беньямину, до тех пор пока новые медиа не нашли способ вызвать у публики отклик, «пробудить ее», нельзя говорить, что они приобрели легитимную форму<sup>15</sup>.

Между тем сама эта форма предполагает возможность обращения и общения с миллионами людей, требуя соответствующей переработки материала, поиска новых приемов его подачи

14. Ср.: «Следует однажды поразмыслить над тем, что это значит, что радиослушатели, в отличие от любой другой аудитории, принимают (радио) постановку, — а именно до некоторой степени голос, — как гостя у себя дома» (*Benjamin W. Gesammelte Schriften*. Fr.a.M.: Suhrkamp, 1974–1991. Bd. II. S. 1507).

15. Ср.: «Никогда еще не существовало такого реального института культуры, который легитимировал бы себя как таковой через понимание положений вещей, которое он разбудил в публике силой своей формы, своей техникой» (*Idem. Reflexionen zum Rundfunk// Gesammelte Schriften*. Bd. IV-3. S. 1075).

и получения обратной связи. Найти режим, который позволит совместить популярный характер программ с достаточным обучающим уровнем, не утрачивая при этом аудиторию, — задача, понятная для современного радио- или тележурналиста. Проблема в том, что для таких пионеров массовых медиа, как Беньямин, она была в новинку, как для древних греков — философия. В этом Беньямин отталкивался от идеи массовости аудитории, задающей сам формат медиа и интуиции технической воспроизводимости всех современных образов и знаний. Напомним, что ключевая идея его теории массмедиа, разработанная, впрочем, для кино, состояла в том, что зрители и слушатели не представляют собой аморфную массу, которой автор или ведущий придает желаемую форму, а активно участвуют в тестировании и развитии самих медиа посредством своего массового же восприятия и пространственно-временного освоения<sup>16</sup>. Здесь напрашивается интуиция опросов аудитории и учета зрительского интереса через систему рейтингов. Но Беньямин не предполагал ни одностороннего воздействия на зрительскую массу в каких-то псевдоманипулятивных целях, ни потакания низменным и якобы неизменным интересам публики.

И здесь идеи Беньямина пересекались с теорией медиа его друга Бертольта Брехта<sup>17</sup>. В статье «Театр и радио» (1932) Беньямин характеризовал театральную деятельность Брехта как связующее звено между театром, кино и радиовещанием, указывая, в частности, на предложенный им способ преобразования техник монтажа в новаторские театральные приемы (жестуальность, преры-

16. См. мою монографию: Чубаров И. М. Коллективная чувственность: теория и практика левого авангарда. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2014. С. 318–319.

17. Ср. у Брехта: «Радиовещание надо превратить из распределительного аппарата в аппарат коммуникативный. Радиовещание может стать великопнейшим из всех мыслимых коммуникативных аппаратов общественной жизни, небывалой системой каналов, то есть оно может стать таким, если сумеет не только передавать, но и принимать, следовательно, если сумеет сделать слушателя не только слушающим, но и говорящим и не изолировать его, а завязать с ним отношения. Радиовещание должно выйти из роли поставщика и сделать поставщиком слушателя. Поэтому абсолютно положительны все стремления радиовещания придать общественным делам подлинно общественный характер... Что касается *техники* всех подобных мероприятий, которую еще надо выработать, то она ориентируется на главную задачу, состоящую в том, что общественность должна не только обучаться, но также и учить» (Брехт Б. Теория радио. 1927–1932. М.: Ad Marginem, 2014. С. 19, 23–24).

вание, остранение и т. д.)<sup>18</sup>. Но если в кино с помощью монтажа пытаются вызвать раздражение и шок, то в театре и на радио он позволяет зрителям, слушателям и актерам высказывать свое мнение, а не только озвучивать заученную роль или пассивно воспринимать действие. В этом смысле он противопоставлял театр-лабораторию Брехта драматическому *Gesamtkunstwerk*'у традиционного театра. Цель брехтовского «эпического театра» состояла, по Беньямину, в возвращении утраченной современным театром способности «показа сущего» (*die Exponierung des Anwesenden*)<sup>19</sup>. У Брехта нужный эффект достигался, в частности, приемом прерывания действия:

Эпический театр не отражает обстоятельства, он, скорее, открывает их. Обстоятельства открываются вследствие прерывания хода действия<sup>20</sup>.

Беньямин, по сути, переносил монтажные и дидактические приемы брехтовского театра на свою работу на радио, противостоя одновременно консервативности раннего веймарского радиовещания и пассивности немецкой публики. Кстати, задуманная Хансом Флешем радиореформа, для осуществления которой, в частности, был приглашен Беньямин, также совпала в ключевых пунктах с известными «Предложениями» Брехта директору берлинского радиовещания, опубликованными в том же 1927 году. Речь там шла о том, как сделать радио более художественным и политически актуальным, отвергая его мнимую аполитичность и преобладающую ориентацию на развлечения<sup>21</sup>. Флеш, например, предполагал ввести не проводившиеся прежде прямые трансляции из Бундестага и залов судебных заседаний, городские репорта-

18. Ср.: «Принцип эпического театра, точно так же как и монтаж, основывается на прерывании» (*Benjamin W. Theater und Rundfunk // Medienästhetische Schriften. S. 398*).

19. *Ibidem*.

20. См. подробнее об эпическом театре Брехта: *Беньямин В. Автор как производитель // Учение о подобии. С. 150–151*.

21. Хаген сомневается в степени влияния идей Брехта (в частности, дидактических *Lehrstück*) на подход Беньямина к радио, сближая последний, скорее, с интересом к бихевиоризму и ролевым играм (*Hagen W. Op.cit. S. 40*). На наш взгляд, это едва ли справедливо, учитывая уже отмеченное сближение Беньямином приемов эпического брехтовского театра с возможностями радио и кино. Ср.: *Idem. Theater und Rundfunk. S. 396–399*; *Беньямин В. Автор как производитель. С. 149–152*. См. также: *Вицисла Э. Беньямин и Брехт — история дружбы. М.: Grundrisse, 2017. С. 227–229*.

жи, реакции на актуальные события недели, политические дебаты в прямом эфире и развитие программ для детей и юношества<sup>22</sup>.

В расчете на осуществление этой реформы Беньямин совместно с Вольфом Цукером разработал, с учетом технических возможностей радио тех лет, новую форму вещания, которую назвал проектом аудиомоделей (*Hör-modelle-Projekt*). Шиллер-Лерг описала эти передачи, выходявшие в Берлине в 1931 году под названиями «Как я принимаю своего шефа», «Повышение жалованья?! Ишь чего захотели?!» и др.<sup>23</sup>, в которых ведущий выступал одновременно и как хозяин, и как гость, на равных участвуя в живой дискуссии на социально-политические темы с приглашенными в студию слушателями. Сам Беньямин так объяснял формат этих передач:

Основная направленность модели — дидактическая. Предметом наставления становятся типичные ситуации, взятые из повседневной жизни. Метод наставления состоит в сопоставлении примера и контрпримера...<sup>24</sup>

Предложенный формат предполагал возможность для двух ведущих и представителей радиослушателей свободно говорить и полемизировать у микрофона, без суфлера и жесткого сценария, отказавшись от пассивного чтения заранее заготовленного текста, хотя и ориентируясь на избранную социально-политическую проблематику и четкий концепт-пример. Обсуждаемые темы не столько охватывали некую насущную проблему, сколько инсценировали жизненную ситуацию, а участники предлагали способы возможных решений. В результате слушатели не только получали знания, но и обретали новое восприятие на основе уже имеющегося жизненного опыта, развивая способность суждения и занимая активную социальную позицию. Шиллер-Лерг пишет:

22. Ср.: «Вы должны поднести свои аппараты ближе к действительным событиям и не ограничиваться лишь репродукциями или рефератами. Вы должны добраться до важных заседаний рейхстага и прежде всего до больших процессов... Вы можете вместо мертвых рефератов устраивать перед микрофоном действительные интервью, при которых интервьюируемые имеют меньше возможностей, чем в газетных материалах, для тщательного продумывания лжи. Очень важны были бы диспуты между крупными специалистами. Вы можете в любых больших или малых помещениях устраивать доклады с дискуссиями» (*Брехт Б.* Теория радио. С. 9–11).

23. См.: *Schiller-Lerg S.* Die Rundfunkarbeiten. S. 411–412.

24. См.: *Benjamin W.* Gesammelte Schriften. Bd. IV. S. 628.

Все модели имели целью не изображение некоей реальности, а наглядную демонстрацию (*Veranschaulichung*) посредством редукции<sup>25</sup>.

Беньямин хотел тем самым освободить это медиум от непомерного для него «грандиозного дела народного образования» (как это выражает Шён), чтобы свести его к соразмерному человеку формату<sup>26</sup>.

В рамках моделей, круглых столов и аудиоигр Беньямин практиковал прямое обращение к слушателям на «ты», что до тех пор на радио принято не было. Шутки на подконтрольном и чопорном немецком радио тех лет также были не в чести, а обратная связь с молодежной аудиторией вызвала в конце концов цензурный запрет руководства «появляться у микрофона молодым людям»<sup>27</sup>.

Вольфганг Хаген писал об открытии в радиопроектах Беньямина фигуры медиального рассказчика нового типа<sup>28</sup>. Свен Крамер отмечал способность Беньямина одновременно работать со сложными эзотерическими темами (вроде «Критикопознавательного предисловия» к диссертации о немецкой драме скорби) и популярными медиаформатами<sup>29</sup>. Кстати, известное из писем недовольство Беньямина своей работой на радио было обусловлено внешними ограничениями, которые не позволяли ему свободно преобразовывать соответствующую медиатехнику в социалистической перспективе<sup>30</sup>. Вероятно, только по этой причине Беньямин преуменьшал в глазах Гершома Шолема значение своих радиопроектов<sup>31</sup>, ибо в чисто теоретическом плане они полностью соответствовали подходам к радио Брехта, Шёна и медиаэстетическим установкам самого Беньямина.

25. Schiller-Lerg S. Die Rundfunkarbeiten. S. 412.

26. Benjamin W. Theater und Rundfunk. S. 399.

27. *Idem*. Gesammelte Schriften. Bd. IV-3. S. 1501.

28. *Ibidem*.

29. См.: Kramer S. *Op. cit.* S. 84.

30. Ср. попытку Ханса Магнуса Энцесбергера приложить критику медиа Брехтом и Беньяминоном к современным реалиям, сделанную в середине 1970-х годов: Энцесбергер Х. М. Строительный материал для теории медиа // Логос. 2015. Т. 25. № 2. С. 142–161. URL: [http://logosjournal.ru/arch/80/104\\_9.pdf](http://logosjournal.ru/arch/80/104_9.pdf).

31. См.: Schiller-Lerg S. Die Rundfunkarbeiten. S. 407. Ср.: Hagen W. *Op. cit.* S. 25–26.

## Медиа как непосредственность

Еще в своей ранней работе «О языке вообще и языке человека» (1916) Беньямин сформулировал центральное положение своей медиатеории:

Медиальное, то есть *непосредственность* любого духовного сообщения, — это основополагающая проблема теории языка, и если будет угодно называть эту непосредственность магической, то исконная проблема языка — это его магия<sup>32</sup>.

Хотя в этой ранней работе переход к медиальному пониманию духовного был лишь намечен, магическое истолкование языка уже содержит возможность подобного развития мысли.

Ведь что такое магия? Это совпадение духовного и материального в языке, как своего рода первичном интерфейсе, позволившем человеку непосредственно соотносить видимое и производимое, воспринимаемое и выражаемое задолго до программного воплощения этой задачи в пользовательском интерфейсе современных компьютеров. Языковая магия описывает статус медиальности как совпадение человеческой воли и независимой от нее, но ей не противопоставленной действительности. Неэксплицитованная теория медиа Вальтера Беньямина, намеченная им, в частности, уже в упомянутой статье о языке, работах о романтиках, Гёте и барочной драме, способна прояснить основания (сами по себе не технические) ее современных моделей<sup>33</sup>.

Еще в своей первой диссертации, посвященной концепту критики в немецком романтизме<sup>34</sup>, Беньямин ввел понятие «среда рефлексии» (*Reflektionsmedium*), соответствующее пониманию языка как непосредственности когнитивных сообщений, которое объединяет в одном концепте рефлексивность и медиальность. Это понятие было призвано описать всеобъемлющий процесс рефлексивных взаимосвязей человеческих и природных самостей (*Selbst*), понимаемый как становление своеобразного медиального абсолюта, преодолевающего субъект-объектное познаватель-

32. См.: Беньямин В. О языке вообще и о человеческом языке // Учение о подобии. С. 10. Далее цитаты даны по этому изданию.

33. Ср.: Bock W. Medien in Übergang // Walter Benjamins Medientheorie / Ch. Schulte (Hg.). Konstanz: UVK, 2005. S. 106. См. также: *Idem*. Bild — Schrift — Cyberspace. Bielefeld: Aisthesis, 2006.

34. См.: Benjamin W. Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik // Gesammelte Schriften. Bd. I. S. 7–122.

ное отношение. Согласно медиальному подходу, вещи и сущности не могут быть восприняты и сведены к узнаванию через самих себя. Благодаря медиарефлексивному отношению познание и восприятие как бы переходят друг в друга. Познание определенной сущности или вещи выступает «как рефлекс самопознания мышления в нем самом», представляющее в то же время как «возрастание рефлексии» со стороны вещи или ее сущности. В результате стирается «граница между познанием через себя и познанием через другого, и в медиуме рефлексии вещь и познающая сущность переходят друг в друга», представляя как «относительные единства рефлексии»<sup>35</sup>.

Теория критики развивает ранние медиаэстетические интуиции Бенямина, показывая, что даже для того, чтобы быть просто воспринятыми, вещам недостаточно всего лишь существовать в качестве созданных Богом или существующих из самих себя — они должны обладать медийным качеством восприимчивости, то есть иметь собственный выход в среду рефлексии. Собственно, задача критики состоит в обеспечении условий возможности подобной взаимной рефлексии. В статье «О языке вообще и языке человека» это соображение предполагало критику сосюрловской произвольности именования вещей — имя представляло здесь как магическим образом соответствующее «немому языку» природы.

Для раннего Бенямина было важно не то, что Бог дает имена и у него есть имя, а то, что Бог есть имя и только имя. В имени «Бог» Бенямин указывал на некую трансцендентную по отношению к жизненному миру дистанцию мысли, отмечающую несводимость духовного к его атрибутам, или свойствам. Но эта трансцендентность остается у него пустой, причем не в смысле незаполненности, а в смысле самовыражения сущих вещей в их языке. Язык понимается при этом как медиум сущего, становящегося доступным для человека. «Божественная пустота» выступает здесь концептуальной альтернативой сборки сущего через понятия Бытия, Бога или Ничто, одновременно оставаясь по отношению к нему принципиально трансцендентной и обеспечивая рефлексивную взаимосвязь со сферой идей. Попытки ее субстанциального захвата или субъектного присвоения Бенямин решительно отклонял. Духовное не нуждается в субъекте, якобы способном присвоить себе весь язык как средство выражения или коммуни-

35. Ср.: *Kramer S. Op. cit. S. 42–50. См.: Benjamin W. Gesammelte Schriften. Bd. I. S. 57 ff.*

кации. Человек является глашатаем языка (*Sprecher der Sprache*) лишь в смысле способности придавать имена вещам и познавать их через эти имена. Но в разрыве между этими способностями пролегает слой становления самого языка как явления, замешанного на жестоких социальных практиках принуждения к памяти и забвения его слишком травматических актов (лишь затронутых Ницше в работе «К генеалогии морали»).

Понимание языка как произвольного названия предметов с целью сообщения о них другому субъекту Беньямин называл «буржуазным» ввиду того, что языком при этом пользуются как данностью, естественной способностью для каких-то помимо него существующих целей. Подобная трактовка исходит из произвольной же картины мира, предполагающей творца как гаранта языковой произвольности или натуральное человечество как субъекта социальной конвенции. Беньямин противопоставлял ему мнимую, на первый взгляд, альтернативу:

В соответствии с другим воззрением, у сообщения нет ни средства, ни предмета, ни адресата. Согласно ему, *в имени духовная сущность человека сообщает себя Богу*<sup>36</sup>.

Из этой загадочной фразы понятно, что Бог не является, по Беньямину, персональным адресатом, духовная сущность — вещеподобным предметом, а имя — средством сообщения.

Но дело не в наличии в языке какой-то мистической сущности, помимо непосредственно коммуникативного значения слов как вещных указателей или значений-индексов, и не в символическом смысле и религиозно-мистической представимости слов-имен (Александр Потенба, Алексей Лосев). Речь о другом: помимо номинативной, указательной и смысловой функций языку свойственно нечто собственно языковое — его «языковость», которая не является лишь абстрактным обобщением этих функций, но тем бесконечным и невыразимым, что позволяет ему претендовать на статус духовного и быть универсальным медиумом в наших отношениях с материальным и между собой.

Беньямин предупреждал, что исследование языка должно парить над гипотезой тождества духовной и языковой сущности, как над бездной, ибо, будучи положена в начало изучения языка, эта гипотеза его обесмысливает. Хотя в случае человека духовное способно выразить себя в языке без остатка, в отношении

36. Беньямин В. О языке вообще и о человеческом языке. С. 11.

материального Бенъямин удерживал различие языковой и духовной сущности, говоря о немом языке вещей, требующем перевода на язык человека. В процессе этого «перевода» вещи как бы сообщают человеку свою духовную сущность, выражаемую в именах, которые он сам им и дает, последние же составляют духовную сущность самого человека в глазах некоей анонимной, бессубъектной божественной инстанции.

В этом смысле Бенъямин задолго до Латура писал о «переводе» с вещного языка на человеческий язык как о продолжении «божьего творения», к которому определен человек. Процесс этот в принципе бесконечен, и на откровение при жизни человека и в течение истории человечества рассчитывать не приходится, причем по принципиальным соображениям. У языка, по Бенъямину, нет внешнего ему содержания. Поэтому понятие откровения не несет какого-то содержательного смысла — это, скорее, сама возможность перевода с безымянного языка вещей на человеческий язык и далее «язык Бога». Но его собственное содержание обескураживает. Бенъямин вводит здесь тему скорби природы, ее неизбежной гибели. Смысл этого тезиса — в попытке увидеть в идее имманентности материального изнанку Ничто, не являющуюся, однако, Бытием.

Упомянутый перевод означает лишь смену медиумов, которые Бенъямин различал по плотности сообщающего и сообщаемого. Но наиболее значимой остается здесь сама сообщаемость и ее ограничения. В языке сохраняется нечто несказанное, невыразимое. Имена, которые дает человек вещам, — лишь символы этого невыразимого, чего-то, о чем сообщить нельзя, по крайней мере на языке коммуникации и в логике понятий<sup>37</sup>. Это и есть медиа, которые сообщают себя сами. Вещи как своего рода медиумы — знаки духовной сущности, несут и посылают человеку сообщения, связанные с его собственной родовой сущностью. Речь идет о пластах коллективной памяти, к которым в современности чаще всего обращаются в режиме утопии<sup>38</sup>.

37. Ср. у Бенъямина: «Дело в том, что язык — это всегда не только сообщение сообщаемого, но вместе с тем и символ того, что невозможно сообщить» (Там же. С. 25).

38. Ср. наш текст в «Логосе» о проблеме перевода у Бенъямина: Чубаров И. Перевод как опыт нечувственных уподоблений // Логос. 2011. Т. 21. № 5–6. С. 240–242. URL: [http://logosjournal.ru/arch/30/84\\_16.pdf](http://logosjournal.ru/arch/30/84_16.pdf).

## Беньямин о раннесоветском искусстве

Кстати, первая же передача Беньямина на радио (23 марта 1927 года), вылившаяся в статью *Neue Dichtung in Russland*<sup>39</sup>, была отчасти посвящена раннесоветской литературе. Хотя в 1927 году он был еще недостаточно глубоко знаком с проблематикой левого авангарда, рассуждая о нем с чужих слов (его главными информаторами были актриса и режиссер Ася Лацис и ее муж, немецкий театральный деятель Бернхардт Райх, живший тогда в России), в ряде статей того же времени о советской литературе, театре и кино ему удалось составить достаточно подробную карту культурной жизни российской столицы. Можно отметить ориентацию Беньямина в этих материалах на авторитет видных деятелей советской власти (он цитирует произведения Льва Троцкого и Николая Бухарина, упоминает Анатолия Луначарского) и акцент на уже известные из переводов на немецкий имена. Поэтому в разряд новых поэтов и писателей первоначально попали Валерий Брюсов, Иван Бунин и Александр Блок, Лариса Рейснер, Федор Гладков и Лидия Сейфуллина, но не попали Велимир Хлебников, Алексей Крученых и Алексей Гастев, Илья Сельвинский, Виктор Шкловский и Борис Кушнер<sup>40</sup>. В текстах о российском театре и кино он путает Сергея Эйзенштейна и Всеволода Пудовкина<sup>41</sup>, недооценивает Дзигу Вертова<sup>42</sup> и переоценивает Владимира Биль-Белоцерковского<sup>43</sup>.

Но проблема не в этом. В «Московском дневнике» Беньямин указывает на начало реставрации капиталистических отноше-

39. См.: *Беньямин В.* Новая литература в России // Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996. С. 210–219.

40. Правда, в статье «Политические группировки российских писателей» он пишет и о многих других советских авторах, даже о ЛЕФе и специально о Третьякове: *Benjamin W.* Gesammelte Werke. Fr.a.M.: Zweitausendeins, 2011. Bd. I. S. 721.

41. См.: *Маликова М. Э.* К описанию позиции Вальтера Беньямина в Москве: театр и кино // К истории идей на Западе: «Русская идея» / Под ред. В. Е. Багно, М. Э. Маликовой. СПб.: Пушкинский дом; Петрополис, 2011. С. 421–456. URL: <http://lib.pushkinskiydom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=AND309P3mCg%3D&tabid=10459>.

42. См.: *Беньямин В.* О положении русского киноискусства // Московский дневник / Пер. с нем. и прим. С. Ромашко; предисл. Г. Шолема; общ. ред. и послесл. М. Рыклина. М.: Ad Marginem, 1997. С. 198–199.

43. См.: *Он же.* Как выглядит театральный успех в России // Московский дневник. С. 194–196.

ний и институтов в российском обществе при сохранении революционной риторики в системе образования в чисто идеологическом ключе<sup>44</sup>, но в ряде постмосковских статей продолжает ставить в пример буржуазному обществу и немецким литераторам 1920–1930-х годов, к которым и сам относится, современное советское искусство и литературу, причем на уровне используемых в них техники и медиа<sup>45</sup>. Жесткую политическую цензуру (особенно в отношении кинематографа), отсутствие индивидуальной свободы Беньямин если не оправдывает, то объясняет особым институциональным устройством, культурно-исторической спецификой и стоящими перед советским обществом и культурой грандиозными задачами.

Снятию этого кажущегося диссонанса служит указание на более фундаментальное противоречие между потребностью во внутреннем умиротворении (*innere Befriedung*) и социальной стабильности, с одной стороны, и необходимостью дальнейшей революционизации общества, которому в концептуальном плане соответствует проблема примирения (*Versöhnung*) и его видимости (*Scheinhaftigkeit*) в прекрасных формах произведений классического и романтического искусства, — с другой<sup>46</sup>. Беньямин отмечал в связи с этим, что у русских режиссеров и литераторов середины 1920-х годов лучше получалось рассказывать о революции и эпохе военного коммунизма, ужасах гражданской войны и противостоянии западной угрозе, нежели о до- или постреволюционной мирной жизни<sup>47</sup>. Но уже к концу 1920-х годов российское общество охладело к соответствующей тематике. В частности, это было связано с тем, что политико-натуралистический (как его называет Беньямин) период в освещении драматических сюжетов революции и гражданской войны закончился, перейдя в режим пропаганды, который через несколько лет, как известно,

44. Ср.: *Он же*. Московский дневник. С. 78; *Он же*. Москва // Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 194.

45. Ср.: *Он же*. Автор как производитель. С. 138–139 сл.

46. Ср. его «„Избирательное сродство“ Гёте» (1924), где подобное противоречие выступало как отношение между сущностью прекрасного и его эстетической видимостью (*Benjamin W. Goethes Wahlverwandtschaften // Gesammelte Werke. Bd. I. S. 495–555*). Кстати, в Москве он подготовил по заказу редакции первого издания «Большой советской энциклопедии» статью о Гёте, где также затрагивался этот вопрос (*Он же*. Гёте // Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 113).

47. *Он же*. О положении русского киноискусства. С. 198.

стал важным инструментом новой волны репрессий, обращенных уже на само советское общество. По сути, именно эту угрозу Беньямин и диагностировал в своих текстах о России конца 1920 — начала 1930-х годов.

Так, в статье *Die politische Gruppierung der russischen Schriftsteller* (1927) он писал:

Этот новый русский натурализм интересен более чем в одном отношении. Предшественников он имеет не только в социальном натурализме 1890-х годов, но, что необычнее и примечательнее, в патетическом натурализме барокко. Ничем другим, кроме как барокко, нельзя назвать нагроможденную грубость его материала, безусловное присутствие политических деталей и господство материального. Насколько мало проблем с формой было у поэзии немецкого барокко, настолько же мало они существуют в сегодняшней России. В течение двух лет шел спор о том, определяет собственное достоинство новой литературы революционная форма или революционное содержание. Ввиду недостатка своеобразной революционной формальной конструкции этот спор был недавно разрешен сугубо в пользу революционного содержания<sup>48</sup>.

Барочному обрушению революционного авангардного проекта, которое вскоре закрепится в формах соцреализма, Беньямин противопоставлял здесь вариант альтернативного будущего советской литературы, связанного не столько с подъемом беллетристики, сколько с развитием историографии и публицистических жанров. Эти последние призваны были решить одновременно политическую, гигиеническую и терапевтическую задачу очищения «народного тела» от непомерной ноши мифологических сюжетов и впечатлений дореволюционного прошлого, символических запасов коллективного горя и боли, отбирая для этого новые формы общения «в силовых линиях тенденции, в перспективе коммунизма». В заключении статьи «Новая литература в России» он пишет:

Современная литература России — прежде всего моральный фактор и одна из возможностей знакомства с моральным феноменом русской революции вообще<sup>49</sup>.

48. См.: *Benjamin W. Gesammelte Werke*. Bd. I. S. 720–721.

49. *Он же*. Новая литература в России // Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 218–219.

Проецируя упомянутый диспозитив видимости и сущности на отношение русской революции и левоавангардного искусства, можно сказать, что в первые послереволюционные годы сама социальная материя продуцировала или по крайней мере поддерживала новые художественные формы, превращаясь, по выражению Бенямина, в «теорию» в режиме реального времени — продолжающейся революционизации всех сторон социальной жизни<sup>50</sup>. Однако на стадии умиротворения, еще в 1920-х годах, большевики допустили ряд ошибок в культурной политике, приведших к реанимации буржуазных культурных моделей, которые только маскировали левыми лозунгами несправедливые социальные отношения, постепенно сведя изменения в культуре и других общественных институтах к голой пропаганде. Реставрация институтов репрессивной власти и госкапитализма остановила развитие авангарда уже к середине 1920-х годов, деморализовала или физически уничтожила основных его представителей к середине 1930-х годов. Бенямин застал самое начало соответствующих процессов. В этот момент и потребовалась критика — неподкупная левая публицистика, на которую в те годы уже мало у кого хватало смелости. «Московский дневник» и ряд упомянутых здесь «русских» статей Бенямина можно по праву к ней отнести. Однако позиция Бенямина всегда оставалась левой, даже когда исторически революционный проект в России был скомпрометирован и разгромлен. Бенямин приехал в Москву с заранее сделанным выбором:

Речь может быть только о том, какая действительность внутренне конвергентна правде? Какая правда внутренне готова сойтись с действительностью?<sup>51</sup>

50. Бенямин писал о «Шестой части мира» Дзиги Вертова: «Эти съемки характерны для стремления сделать так, чтобы сама жизнь создавала фильмы, без декораций и актерской игры» (*Он же*. О положении русского киноискусства. С. 199).

51. См.: *Бенямин В.* Москва. С. 163–164. Мария Маликова верно отмечает в этой связи: «Собираясь в Москву, Бенямин описывал новый этап своего мышления, к которому он перешел по окончании „барочного проекта“, климат которого стал слишком „умеренным“ и возникла необходимость поработать в „полярном“ климате, как радикальное и парадоксальное выворачивание, „превращение“ теологии и политики — точнее, личного религиозного и политического „исповеданий“, — которое раскрывает их „тождество“» (*Маликова М. Э.* Указ. соч. С. 421–422).

При этом совершенно ясно, что фактическая действительность холодной зимы 1926–1927 годов могла разочаровать кого угодно, но только не этого левого мистика: «Однако тот, кто хочет решиться, „опираясь на факты“, поддержки у фактов не найдет»<sup>52</sup>. Такого рода решения принимаются исходя из четкого понимания истины, определенной точки зрения на искусство и верной политической тенденции, которые Беньямин никогда не скрывал, не усложнял, не переводил в условные фигуры речи. В отличие от его отношения к теологии и мистике, его политическая позиция всегда артикулировалась им недвусмысленно. Соответствующие идеи Беньямин развивал и через 10 лет по возвращении из Москвы, в неопубликованном при его жизни тексте об авторстве и производстве.

### **Беньямин о газете и «оперирующем писателе» Сергее Третьякове**

В начале 1930-х годов благодаря тому же Брехту Беньямин ближе знакомится с работами Сергея Михайловича Третьякова и круга «ЛЕФ»<sup>53</sup>. Неудивительно, что главный тезис Беньямина из доклада 1935 года «Автор как производитель» — «Тенденция в поэтическом, литературном произведении может быть верна политически только тогда, когда она также верна литературно»<sup>54</sup> — выглядит как парафраз лефовских положений о соотношении политического и поэтического, выразившихся, в частности, в известной формуле Осипа Брика «художник-пролетарий»<sup>55</sup>. Финал его «Произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости» перекликается и с идеей социализации искусства у Бориса Арватова<sup>56</sup>. Однако Беньямин несколько переосмыслил марксистскую идею необходимости изменения средств художественного производства, производственного аппарата и писательской техники в перспективе социалистической революции. У него эта идея предполагала не простое выражение художником своих левых убеждений и преобразования продуктов художественного труда, но в первую очередь — измене-

52. Беньямин В. Москва. С. 164.

53. В 1931 году Третьяков читал лекции в Берлине и выпустил на немецком книгу своих колхозных очерков.

54. См.: Он же. Автор как производитель. С. 135.

55. Ср.: Брик О. Художник-пролетарий // Искусство коммуны. 1918. № 2. С. 1.

56. Ср.: Арватов Б. И. Искусство и производство. М.: Пролеткульт, 1926. С. 106.

ние доступных ему средств производства «в пролетарском духе», ограниченно возможное даже в условиях капиталистического общества. В связи с этим Беньямин писал о необходимости использования художником новых медийных возможностей, предоставляемых фотографией, кино, радио, массмедийной журналистикой, в той мере, в которой они задействуют техники обратной связи, прерывания действия (противоритмической цезуры), монтажа, остранения (V-эффекта Брехта) и т. д., позволяющих избежать превращения революционного содержания в иллюзионистские формы развлечения и эстетизирования наличных социальных отношений, все еще не преодолевших свой буржуазный характер.

Медиастратегия, апробированная Беньямином на немецком радио, позднее была перенесена им на изучение кино и такое средство массовой информации, как газета, обогатившись проблематикой коллективного авторства и литературизации всех сторон социальной жизни. И здесь его идеи оказались наиболее родственны теоретическим установкам Сергея Третьякова.

Характерное для Третьякова понимание искусства как хозяйственной деятельности и вида труда не сводилось к изготовлению соответствующих продуктов, но представляло собой работу над изменением средств и условий их производства, нацеленную на установление ненасильственных отношений между людьми. Как «оперирующий писатель», Третьяков, по словам Беньямина, не ограничивался пропагандистским применением организационной функции литературы. Беньямин увязывал оперативное участие писателя в производственном процессе с отмиранием старых (роман) и появлением новых (прежде всего газетного очерка) средств выражения и массовых жанров в контексте «мощной переплавки литературных форм», которую проходила в то время мировая культура<sup>57</sup>. Газета, как массовое медиа и новая литературная форма (Шкловский<sup>58</sup>), оказавшись в собственности трудящихся, должна была снять, по мнению Беньямина, противоречия между наукой и беллетристикой, литературными жанрами, писателями и читателями, заодно избавившись от исключительно новостного, развлекающего и рекламного характера. Сам труд по-

57. См.: Беньямин В. Автор как производитель. С. 133–163. Здесь перевод приводится по изданию: *Benjamin W. Der Autor als Produzent // Gesammelte Schriften*. Bd. II-2. S. 683–701.

58. Ср.: Шкловский В. К технике вне-сюжетной прозы // *Литература факта / Под ред. Н. Чужака*. М.: Федерация, 1929. С. 226.

лучал в газете слово, а слово включалось в разрешение бытовых и социальных проблем, составляя «часть навыков, которые требуются для занятия трудом»<sup>59</sup>.

«Литературизация жизненных условий» не означала здесь эстетизации политики, представляя собой имманентную художественному процессу форму политизации искусства, о которой Беньямин писал в заключении своего эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости». Рефлексия на современную медиатехнику позволила ему примирить противоречие между качеством и политической тенденцией произведения искусства, которое казалось несводимым к функциональному единству. С точки зрения Беньямина, литературная тенденция, обеспечивающая литературное качество произведения, сама заключается в прогрессе или регрессе используемой писателем литературной техники<sup>60</sup>. Фактически это означало изменение средств художественного производства и техники, а не только политических взглядов писателей. Речь шла о принципиальном отказе от фикциональных форм — романов, станковых картин, классических спектаклей и других форматов традиционного искусства, также отвергавшихся производственниками и фактографами ЛЕФа.

У Брехта, помимо формы эпического театра, Беньямин берет идею «изменения функции» (*Umfunktionierung*) форм и орудий культурного производства:

Нельзя обслуживать производственный аппарат, не стараясь одновременно — по мере возможности — изменить его в духе социализма<sup>61</sup>.

Это требование выглядит чисто моральным, но на самом деле у Беньямина оно увязано с необходимостью институциональной критики и внедрения чисто технических инноваций в профессиональной деятельности западных интеллектуалов, писателей и художников. На примерах культурных пораженцев веймарской эпохи, представителей «новой вещественности» и активизма, Беньямин наглядно показал, что означает «обслуживание производственного аппарата без того, чтобы его — по мере возможности — изменять». Призывы к духовному обновлению роднили

59. См.: Беньямин В. Автор как производитель. С. 139.

60. Ср.: Там же. С. 136.

61. Там же. С. 143.

представителей социал-демократической и либеральной немецкой интеллигенции с фашизмом. Беньямин называл их «рутинерами», то есть людьми, не осознающими или не ставящими под сомнение свое фактическое социальное положение в качестве обслуживающего персонала господствующего класса, не понимающими, как, помимо декларирования социалистических взглядов, можно совершенствовать средства культурного производства в духе социализма. Если добавить сюда его ориентацию на газету<sup>62</sup> и такой тип письма, как критика, свидетельство и мемуаристика, стоящий на точке зрения интересов трудящихся, мы получим описание наиболее прогрессивного для тех лет вида литературной деятельности.

Таковой она остается отчасти и для сегодняшнего дня. Так в проекте литературизации всех жизненных отношений, направленном на преодоление барьера между образом и словом через предложение писателям учиться фотографировать, а фотографам — релевантно подписывать свои снимки<sup>63</sup>, можно без натяжки усмотреть формат наших сегодняшних постов в фейсбуке и инстаграме с той лишь разницей, что вся опубликованная там интеллектуальная и художественная продукция принадлежит Марку Цукербергу.

62. Ср.: *Idem*. Die Zeitung // Medienästhetische Schriften. S. 230.

63. Ср.: «Чего мы должны требовать от фотографии, так это способности снабжать создаваемые ею снимки такими подписями, которые уберегают их от износа моды и наделяют их революционной потребительной стоимостью» (*Беньямин В.* Автор как производитель. С. 145).

## Библиография

- Adorno Th. W. Erinnerungen // Über Walter Benjamin. Fr.a.M.: Suhrkamp, 1970.
- Adorno Th. W. Über den Fetischcharakter der Musik und die Regression des Hörens // Zeitschrift für Sozialforschung. 1938. № 7. S. 321–356.
- Benjamin W. Der Autor als Produzent // Idem. Gesammelte Schriften. Bd. II–2. Fr.a.M.: Suhrkamp, 1974–1991. S. 683–701.
- Benjamin W. Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik // Idem. Gesammelte Schriften. Bd. I. Fr.a.M.: Suhrkamp, 1974–1991. S. 7–122.
- Benjamin W. Die Zeitung // Idem. Medienästhetische Schriften. Fr.a.M.: Suhrkamp, 2002.
- Benjamin W. Gesammelte Schriften. Bd. II. Fr.a.M.: Suhrkamp, 1974–1991.
- Benjamin W. Gesammelte Werke. Bd. I. Fr.a.M.: Zweitausendeins, 2011.
- Benjamin W. Goethes Wahlverwandtschaften // Idem. Gesammelte Werke. Bd. I. Fr.a.M.: Zweitausendeins, 2011. S. 495–555.
- Benjamin W. Reflexionen zum Rundfunk // Idem. Gesammelte Schriften. Bd. IV–3. Fr.a.M.: Suhrkamp, 1974–1991.
- Benjamin W. Theater und Rundfunk // Idem. Medienästhetische Schriften. Fr.a.M.: Suhrkamp, 2002.
- Bock W. Bild — Schrift — Cyberspace. Bielefeld: Aisthesis, 2006.
- Bock W. Medien in Übergang // Walter Benjamins Medientheorie / Ch. Schulte (Hg.). Konstanz: UVK, 2005.
- Buck-Morss S. “Verehrte Unsichbare!” Walter Benjamins Radievorträge // Walter Benjamin und die Kinderliteratur in den zwanziger Jahren / K. Doderer (Hg.). Weinheim/Muenchen: Juventa, 1988. S. 93–101.
- Geulen E. Zeit zur Darstellung // Modern Language Notes. 1992. Vol. 107. № 3.
- Hagen W. Die Stimme als Gast. Benjamins Sendungen // Sendungen. Mediale Konturen zwischen Botschaft und Fernsicht / W. Velminski (Hg.). Bielefeld (transcript), 2009. S. 19–43. URL: <http://www.whagen.de/publications/2009/Sendungen/4106HagenDieStimmealsGast.Ben.pdf>.
- Hennion A., Latour B. How to Make Mistakes on So Many Things at Once — and Become Famous for It // Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age / H. U. Gumbrecht, M. Marrinan (eds). Stanford: Stanford University Press, 2003. P. 91–99.
- Kramer S. Walter Benjamin. Zur Einführung. Hamburg: Junius, 2003.
- Schiller-Lerg S. Die Rundfunkarbeiten // Benjamin Handbuch. Weimar: J. B. Metzler, 2011.
- Schiller-Lerg S. Walter Benjamin und der Rundfunk. München: K. G. Saur, 1984.
- Schöttker D. Benjamins Medienästhetik // Benjamin W. Medienästhetische Schriften. Fr.a.M.: Suhrkamp, 2002. S. 416–428.
- Steinfeld T. Der ewige Sezessionist: Walter Benjamin als junger Mann im Spiegel seiner Briefe // Frankfurter Allgemeine Zeitung. 14.11.1995. URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezension-sachbuch-wie-ein-weichtier-haust-im-neunzehnten-jahrhundert-1439321.html>.
- Адорно Т. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001.
- Арватов Б. И. Искусство и производство. М.: Пролеткульт, 1926.
- Беньямин В. Автор как производитель // Он же. Учение о подобию. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012.
- Беньямин В. Гёте // Он же. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996.

- Беньямин В. Как выглядит театральный успех в России // Он же. Московский дневник. М.: Ad Marginem, 1997.
- Беньямин В. Краткая история фотографии. М.: Ad Marginem, 2013.
- Беньямин В. Москва // Он же. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996.
- Беньямин В. Новая литература в России // Он же. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996. С. 210–219.
- Беньямин В. О положении русского киноискусства // Он же. Московский дневник. М.: Ad Marginem, 1997.
- Беньямин В. О языке вообще и о человеческом языке // Он же. Учение о подобию. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012.
- Беньямин В. Париж, столица XIX столетия // Он же. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 153–167.
- Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Он же. Учение о подобию. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 189–235.
- Беньямин В. Улица с односторонним движением. М.: Ad Marginem, 2012.
- Беньямин В. Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма // Он же. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб.: Симпозиум, 2004.
- Брехт Б. Теория радио. 1927–1932. М.: Ad Marginem, 2014.
- Брик О. Художник-пролетарий // Искусство коммуны. 1918. № 2.
- Бюргер П. Теория авангарда. М.: V-A-C press, 2014.
- Вицисла Э. Беньямин и Брехт — история дружбы. М.: Grundrisse, 2017.
- Джослит Д. После искусства. М.: V-A-C press, 2017.
- Маликова М. Э. К описанию позиции Вальтера Беньямина в Москве: театр и кино // К истории идей на Западе: «Русская идея» / Под ред. В. Е. Багно и М. Э. Маликовой. СПб.: Пушкинский дом; Петрополис, 2011. С. 421–456.
- Чубаров И. М. Коллективная чувственность: теория и практика левого авангарда. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2014.
- Чубаров И. Перевод как опыт нечувственных уподоблений // Логос. 2011. Т. 21. № 5–6. С. 240–242.
- Шкловский В. К технике вне-сюжетной прозы // Литература факта / Под ред. Н. Чужака. М.: Федерация, 1929.
- Энцесбергер Х. М. Строительный материал для теории медиа // Логос. 2015. Т. 25. № 2. С. 142–161.

## WALTER BENJAMIN'S MEDIA THEORY AND RUSSIAN LEFT AVANT-GARDE: NEWSPAPER, RADIO, CINEMA

IGOR CHUBAROV. Director of the Institute of the Social Humanities; senior researcher at the Department of Aesthetics, Faculty of Philosophy, [tchubaroff@gmail.com](mailto:tchubaroff@gmail.com).

Tyumen State University (UTMN), 23 Lenin str., Tyumen 625003, Russia.

Lomonosov Moscow State University (MSU), 27 Lomonosovsky ave., Bldg 4, GSP-1, 119991 Moscow, Russia.

*Keywords:* Walter Benjamin; media theory; left Avant-Garde; Sergey Tretykov.

Walter Benjamin is rightfully considered to be the founding father of contemporary media theory. When he travelled to Moscow in the late 1920s, he discovered works by Sergey Tretyakov and *LEF* authors, including films by Vertov, Pudovkin and Eisenstein. A bit later, in the 1930s, influenced by Bertolt Brecht, he closely investigates Tretyakov's concept of the operating writer and starts to use it along with Brecht's theory of radio and epic theater in order to develop his own theory. However, Benjamin has significantly rethought the Marxist idea of the necessity of changing the artist's means of production, production apparatus and writing techniques in the context of the socialist revolution. This rethought idea, for him, consisted not just in the simple artistic expression of Marxist thought and the transformation of the artistic products: at its core, it was about changing the existing means of production and tools "in the spirit of the proletariat," possible even in a capitalist society.

This argument inspired Benjamin to write about the necessity for the artist to make use of the opportunities provided by new media, including photography, movies, radio, and mass communication. All these opportunities gave a kind of feedback option, a limitation of action (ceasura), film editing, distancing (Brecht's V-effect), etc., which helped avoid a transformation of revolutionary statements into illusionist forms of entertainment and aestheticized forms of social relations. Furthermore, this paper investigates a little-known episode of Benjamin's radio experience which occurred after his return from Moscow (1926–1927) and his articles on early Soviet art and literature which he wrote on the cusp of the 1920s–1930s.

DOI: 10.22394/0869-5377-2018-1-233-257

### References

- Adorno Th. W. *Erinnerungen. Über Walter Benjamin*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970.
- Adorno Th. W. *Esteticheskaia teoriia* [Die Ästhetische Theorie], Moscow, Respublika, 2001.
- Adorno Th. W. Über den Fetischcharakter der Musik und die Regression des Hörens. *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1938, no. 7, S. 321–356.
- Arvatov B. I. *Iskusstvo i proizvodstvo* [Art and Production], Moscow, Proletkult, 1926.
- Benjamin W. Avtor kak proizvoditel' [Der Autor als Produzent]. *Uchenie o podobii. Mediaesteticheskie proizvedeniia* [Doctrine of the Similar. Mediaesthetic Works], Moscow, RSUH, 2012.
- Benjamin W. Der Autor als Produzent. *Gesammelte Schriften. Bd. II–2*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974–1991. S. 683–701.
- Benjamin W. Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. *Gesammelte Schriften. Bd. I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974–1991. S. 7–122.

- Benjamin W. Die Zeitung. *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002.
- Benjamin W. *Gesammelte Schriften. Bd. II*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974–1991.
- Benjamin W. *Gesammelte Werke. Bd. I*, Frankfurt am Main, Zweitausendeins, 2011.
- Benjamin W. Gete [Goethe]. *Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoi vosproizvodimosti* [Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit], Moscow, Medium, 1996.
- Benjamin W. Goethes Wahlverwandschaften. *Gesammelte Werke. Bd. I*, Frankfurt am Main, Zweitausendeins, 2011. S. 495–555.
- Benjamin W. Kak vygliadiat teatral'nyi uspekhn v Rossii [Wie ein russischer Theatererfolg aussieht]. *Moskovskii dnevnik* [Moskauer Tagebuch], Moscow, Ad Marginem, 1997.
- Benjamin W. *Kratkaia istoriia fotografii* [Kleine Geschichte der Photographie], Moscow, Ad Marginem, 2013.
- Benjamin W. Moskva [Moskau], *Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoi vosproizvodimosti* [Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit], Moscow, Medium, 1996.
- Benjamin W. Novaia literatura v Rossii [Neue Dichtung in Russland]. *Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoi vosproizvodimosti* [Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit], Moscow, Medium, 1996, pp. 210–219.
- Benjamin W. O iazyke voobshche i o chelovecheskom iazyke [Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen]. *Uchenie o podobii. Mediaesteticheskie proizvedeniia* [Doctrine of the Similar. Mediaesthetic Works], Moscow, RSUH, 2012.
- Benjamin W. O polozhenii russkogo kinoiskusstva [Zur Lage der russischen Filmkunst]. *Moskovskii dnevnik* [Moskauer Tagebuch], Moscow, Ad Marginem, 1997.
- Benjamin W. Parizh, stolitsa XIX stoletia [Paris — Capital of the Nineteenth Century]. *Ozareniia* [Illuminations], Moscow, Martis, 2000, pp. 153–167.
- Benjamin W. Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoi vosproizvodimosti [Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit]. *Uchenie o podobii. Mediaesteticheskie proizvedeniia* [Doctrine of the Similar. Mediaesthetic Works], Moscow, RSUH, 2012, pp. 189–235.
- Benjamin W. Reflexionen zum Rundfunk. *Gesammelte Schriften. Bd. IV-3*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974–1991.
- Benjamin W. Sharl' Bodler. Poet v epokhu zrelogo kapitalizma [Charles Baudelaire: Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus]. *Maski vremeni. Esse o kul'ture i literature* [Masks of the Time. Essays on Culture and Literature], Saint Petersburg, Simpozium, 2004.
- Benjamin W. Theater und Rundfunk. *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002.
- Benjamin W. *Ulitsa s odnostoronnim dvizheniem* [Einbahnstraße], Moscow, Ad Marginem, 2012.
- Bock W. *Bild — Schrift — Cyberspace*, Bielefeld, Aisthesis, 2006.
- Bock W. Medien in Übergang. *Walter Benjamins Medientheorie* (Hg. Ch. Schulte), Konstanz, UVK, 2005.
- Brecht B. *Teoriia radio. 1927–1932* [Radiotheorie. 1927–1932], Moscow, Ad Marginem, 2014.

- Brik O. Khudozhnik-proletarii [Proletarian the Artist]. *Iskusstvo kommuny* [Communal Art], 1918, no. 2.
- Buck-Morss S. "Verehrte Unsichbare!" Walter Benjamins Radievorträge. *Walter Benjamin und die Kinderliteratur in den zwanziger Jahren* (Hg. K. Doderer), Weinheim, Muenchen, Juventa, 1988, S. 93–101.
- Bürger P. *Teoriia avangarda* [Theory of the Avant-Garde], Moscow, V-A-C press, 2014.
- Chubarov I. *Kollektivnaia chuvstvennost': teorii i praktiki levogo avangarda* [Collective Sensibility: Theory and Practice of the Left Avant-garde], Moscow, HSE, 2014.
- Chubarov I. Perevod kak opyt nechuvstvennykh upodoblenii [Translation as an Art of the Non-Sensual Likenings]. *Logos. Filosofsko-literaturnyi zhurnal* [Logos. Philosophical and Literary Journal], 2011, vol. 21, no. 5–6, pp. 240–242.
- Enzensberger H. M. Stroitel'nyi material dlia teorii media [Baukasten zu einer Theorie der Medien]. *Logos. Filosofsko-literaturnyi zhurnal* [Logos. Philosophical and Literary Journal], 2015, vol. 25, no. 2, pp. 142–161.
- Geulen E. Zeit zur Darstellung. *Modern Language Notes*, 1992, vol. 107, no. 3.
- Hagen W. Die Stimme als Gast. Benjamins Sendungen. *Sendungen. Mediale Konturen zwischen Botschaft und Fernsicht* (Hg. W. Velminski), Bielefeld (transcript), 2009, S. 19–43. URL: <http://whagen.de/publications/2009/Sendungen/4106HagenDieStimmealsGast.Ben.pdf>.
- Hennion A., Latour B. How to Make Mistakes on So Many Things at Once — and Become Famous for It. *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age* (eds H. U. Gumbrecht, M. Marrinan), Stanford, Stanford University Press, 2003, pp. 91–99.
- Joselit D. *Posle iskusstva* [After Art], Moscow, V-A-C press, 2017.
- Kramer S. *Walter Benjamin. Zur Einführung*, Hamburg, Junius, 2003.
- Malikova M. E. K opisaniiu pozitsii Val'tera Ben'iamina v Moskve: teatr i kino [To the Description of Walter Benjamin's Position in Moscow: Theatre and Cinema]. *K istorii idei na Zapade: "Russkaia ideia"* [To the History of Ideas in the West: "Russian Idea"] (ed. V. E. Bagno i M. E. Malikova), Saint Petersburg, Pushkinskii dom, Petropolis, 2011, pp. 421–456.
- Schiller-Lerg S. Die Rundfunkarbeiten. *Benjamin Handbuch*, Weimar, J. B. Metzler, 2011.
- Schiller-Lerg S. *Walter Benjamin und der Rundfunk*, München: K. G. Saur, 1984.
- Schöttker D. Benjamins Medienästhetik. In: Benjamin W. *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002, S. 416–428.
- Shklovsky V. K tekhnike vne-siuzhetnoi prozy [To the Technique of a Non-Plotline Prose]. *Literatura fakta* [Literature of Fact] (ed. N. Chuzhak), Moscow, Fedratsiia, 1929.
- Steinfeld T. Der ewige Sezessionist: Walter Benjamin als junger Mann im Spiegel seiner Briefe. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, November 14, 1995. Available at: <http://faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezension-sachbuch-wie-ein-weichtier-haust-im-neunzehnten-jahrhundert-1439321.html>.
- Wizisla E. *Ben'iamin i Brekht — istoriia druzhby* [Benjamin und Brecht: die Geschichte einer Freundschaft], Moscow, Grundrisse, 2017.