

# «Бесчувственная любовь»: техники аффективного мимесиса Вальтера Беньямина

НИНА САВЧЕНКОВА

Профессор кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств, факультет свободных искусств и наук, Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ). Адрес: 190121, Санкт-Петербург, Галерная ул., 58–60. E-mail: ninasavchenkova@mail.ru.

*Ключевые слова:* чувство; изобретение любви; мимесис; нечувственное подобие; слепота; опыт прикосновения.

«Московский дневник» Вальтера Беньямина помещается в перспективу созданной им теории мимесиса. Миметические техники использовались Беньямином не только в герменевтических целях, но и для конструирования собственного аффективного опыта и способа бытия в культуре. «Московский дневник» можно понимать как риторико-миметический жест, который крайне сложно организован и представляет собой одновременно парадоксальную форму любви, понимание письма и концепт города. В его основе — миметическая теория Беньямина, трактующая подражание как «свертывание сходства». Беньямин полагает, что подобия, прежде пронизывавшие макрокосмос, изменили масштаб, утратили чувственное воплощение, превратившись в «нечувственные подобия». Такая метаморфоза для него носит парадоксальный характер, поскольку обостряет миметическую способность и миметическое восприятие, сосредоточивая ее прежде всего в языке — в письме.

Тренируя свою способность работать с подобиями подразумеваемого и написанного, сказанного и написанного, писатель ответствен за «техне» языка и таким образом влияет на наиболее существенные процессы жизни. Письмо для Беньямина становится магическим инструментом, описывающим реальность, но также воздействующим на нее. Образцом такой виртуозности и технического совершенства для Беньямина служит проза Лескова, связанная с новым образом рассказчика-ремесленника. Она дарит Беньямину концепт «ремесла общения», позволяющий сохранять фантазм возлюбленной как «жемчужины без изъяна», расширять пространства собственной чувственности и конституировать сам опыт любви *pour rien* — любви без оснований. «Бесчувственную любовь» Лескова можно рассматривать как близкий Беньямину прецедент, позволяющий ему сформировать собственную позицию в отношениях с Асей Лацис, основанную на опыте реального, то есть связанную с метафизическим абсурдом опыта веры и праведности.

**Д**ЛЯ Вальтера Беньямина Ася Лацис была проблемой — не только в житейском смысле завоевания женщины. Назвав ее «инженером, прорубившим в нем улицу»<sup>1</sup>, он в точности запечатлел характер внедрения того, что мы привыкли называть любовным чувством, — хотя в более строгом смысле это представляет собой род архитектурного импринтинга, такую затронутость пространства души, которая настоятельно требует конструктивного риторического решения. Ощувив в связи с этой женщиной глубокую трансформацию своего внутреннего мира, трансформацию, в которой он угадал незнакомый порядок, Беньямин мобилизовал весь свой герменевтический и творческий инстинкт с тем, чтобы сделать реальным, воплотить это требование Другого. Такая мобилизация заняла время и потребовала освоения других пространств — города и текста. В то время как на поверхности эта работа — назовем ее работой любви — была тем, что Гершом Шолем, думая о странном упорстве своего друга, назвал «загадкой» в жизни Беньямина, в качестве собственного следа она породила «Улицу с односторонним движением» и «Московский дневник». Чтение этих текстов убеждает: имя Аси Лацис есть прежде всего имя метафизической задачи, в которой переплетено эротическое и эстетическое. Попробуем посмотреть на «Московский дневник» именно в этой перспективе — как на риторическое решение и результат работы любви. Для этого потребуются некоторые вспомогательные инструменты.

Во-первых, это рассказ Николая Лескова<sup>2</sup> — автора, значимого для Беньямина вообще и в связи с московским путешествием в особенности, дарящий нам аффективный концепт («любовь *pour rien*, любовь, не основанная ни на чем, которая не изменяется и не улетучивается»), который стилистически и метафизически весьма близок Беньямину и мог бы повлиять на его лич-

1. См. посвящение к книге Беньямина «Улица с односторонним движением»: Беньямин В. Улица с односторонним движением. М.: Ad Marginem (серия «Библиотека журнала „Логос“»), 2012. С. 9.

2. Лесков Н. С. Бесчувственная любовь // Новое литературное обозрение. 1992. № 1. С. 7–17.

ные сознательные и бессознательные решения. В рассказе «Бесчувственная любовь» речь идет о счастливой влюбленной паре, счастье которой ничем не отличается от счастья других супружеских пар; это обычная история любви, особенность которой лишь в том, что она вдруг сталкивается с непреодолимым препятствием. Образ препятствия Лесков аллегорически удваивает: главная героиня среди бела дня налетает на бегу на туго натянутую бельевую веревку, невидимую в ярком свете. В воскресной суете событие как будто остается досадной неловкостью. Однако вскоре выясняется, что героиня получила травму, которая не излечивается; напротив, возникшая рана углубляется все более, превращаясь в некий очаг и фокус чудовищности и ужаса. (Аналогичный образ метафизической раны можно найти у Франца Кафки в рассказе «Сельский врач» или в романе Бориса Виана «Пена дней». Эта рана — само цветение смерти — всегда адресована другому, всегда проблематизирует близость.) Попытки друзей, попытки всего мира помочь героине, нацеленные на ее выздоровление, ни к чему не приводят, и постепенно все вынуждены отказаться от них, признав погружение молодой женщины в ужасное. И только для ее супруга чудовищная рана, средоточие отвратительного, по-прежнему невидима, по-прежнему подобна натянутой бельевой веревке, неразличимой в сиянии и зеленом буйстве летнего дня. Он как ни в чем не бывало счастлив со своей возлюбленной. Существенно, что рассказ Лескова не содержит никаких психологических деталей, сохраняя свою метафизическую замкнутость и тайну, благодаря чему типичная, казалось бы, романтическая история любви превращается в нечто исключительное: то ли психотический, то ли религиозный прецедент — Лесков не позволяет читателю достичь здесь ясности.

Второй момент, о котором следует упомянуть, состоит в отсылке к событиям рубежа веков, с которым Бенъямин связывал проявление смысла «современности». Отметим только, что начало XX века ознаменовано радикальными трансформациями в понимании психической жизни, и их важную черту можно было бы выразить так: чувство утратило психологическую размерность и начало пониматься как «способ расположенности в бытии»<sup>3</sup>. Это, собственно, означало, что чувство перестало быть эпифеноменом и следствием, изолированным внутренним опытом, но превратилось в онтологическое условие, в то, что всегда сущностно

3. Хайдеггер М. Прологомены к истории понятия времени. Томск: Водолей, 1998. С. 269–270.

предшествует. То, каким образом человек любит, оказалось вписано, инскрибировано не только в его повседневный способ существования, но и во все виды его культурной деятельности, прежде всего в письмо. Отношения внутреннего и внешнего предельно проблематизировались, что послужило причиной радикального кризиса романтической модели любви. Драматизм переживания сменился противоречивостью действия.

Симптоматичен тот факт, что, например, Зигмунд Фрейд в 1910-е годы уже не занимался детальным исследованием любовного переживания; он писал «Статьи о любовной жизни», сосредоточиваясь на феноменологии поведения любящих и странных парадоксах, на которых построены любовные отношения. Любовный опыт все чаще разворачивался именно как эксперимент в области отношений: начало XX века подарило нам множество странных любовных историй. В некотором смысле все они могут рассматриваться как живое свидетельство возникшей острой необходимости изобрести любовные отношения заново, что предполагало многообразные бриколажные практики, сосредоточенные на ином использовании уже существующего, а значит, предполагающие огромное внимание к повседневности и вовлеченность в нее.

Вальтер Беньямин — именно тот автор, чья чувственность была захвачена описанными процессами; обратной стороной его «слабости» выступали острая рецептивность и высокая идиосинкратическая чувствительность. Встреча с Асей Лацис обернулась для него вторжением. Эта женщина являла собой сплетение мотивов революции и искусства, столь значимых для него, и к тому же оказалась вписана в рамку города (Рига — Берлин — Москва), удержана взглядом — примерно так же, как Шарлотта явилась Вертеру в фасцинирующем образе, одновременно парализовавшем и возбудившем его взгляд. Любовные отношения для Беньямина, безусловно, являлись центром символического опыта субъекта и организовали другие порядки символического.

Город как пространство культуры, индивидуальный аффективный опыт и письмо — как раз те три уровня, которые Беньямин видел как пронизанные сквозными соответствиями и которые он неизменно пытался собрать, стремясь поймать «профиль истории» в «ничтожном клочке реальности»<sup>4</sup>. При этом эстети-

4. Беньямин В. Учение о подобию // Учение о подобию. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 164.

ческая перспектива для него универсальна, и это значит, что проблема любви всегда звучала для него и как проблема эстетическая.

Как известно, метафизическим основанием эстетики Беньямина является его концепция мимесиса, очень специфически трактующая подражание как «свертывание» сходства. Развитие миметической способности он парадоксальным образом понимает как ее «нарастающее ослабление». Что это означает? Отношения подобия уже не пронизывают универсум, однако «миметическая сила и миметическое восприятие, исчезая из одних областей, проявляются в других»<sup>5</sup>. При этом особенность области подобия состоит в том, что его восприятие связано со вспышкой, оно немедленно исчезает, его невозможно зафиксировать. Восприятие подобия связано с индивидуальным моментом времени. Его ускользающий характер побуждает Беньямина ввести понятие «нечувственного подобия»<sup>6</sup> — хрупкого, но вместе с тем весьма интенсивного.

Канон «нечувственного подобия» является язык. Оно находит выражение в отношении письменного образа слова к означаемому. При этом существует целая сеть отношений, пронизанная вариациями соответствий, которую Беньямин характеризует так:

Именно нечувственное подобие создает натяжение не только между произнесенным и подразумеваемым, но и между написанным и подразумеваемым и точно так же между произнесенным и написанным. И всякий раз — совершенно новым, оригинальным и не из чего не выводимым способом. Важнейшим из этих натяжений следует считать последний случай — натяжение между написанным и произнесенным. Ведь как раз властвующее здесь подобие является наиболее нечувственным<sup>7</sup>.

Важно, что голос и мысль, письмо и мысль, голос и письмо не являются бинарными оппозициями: речь идет о смещении, о переходе, прорывающемся в жесте аллегоризации к наиболее проблемному, но вместе с тем и наиболее эффективному, наиболее творческому из напряжений.

Также важно, что постигнуть подобие можно, лишь воспроизводя процессы, порождающие подобие, но не показывая наличные подобия. Человек неустанно тренирует свою миметическую способность в материальном и бессознательном способе обращения с языком — в почерке. Почерк, письмо — это *техне* языка. Раз-

5. Там же. С. 165.

6. Там же. С. 167.

7. Там же. С. 168.

витие техники для Беньямина целиком подчинено логике «нарастающего ослабления». В знаменитой работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» он детально описывает, как техническое освобождение от пространственно-временных условий бытования произведения приводит, с одной стороны, к утрате ауры, а с другой — к открытию нового измерения интимности, области «визуально-бессознательного», с ее специфическими слабыми интенсивностями.

«Нарастающее ослабление» предполагает увеличение значимости технических аспектов благодаря слиянию с интимным опытом, а также изменение самого способа явления подобий — они «проявляются молниеносно». Подобие свертывается, но при этом скорость процессов возрастает, так что миметическая деятельность все больше превращается в технический навык; она связана с искусством, виртуозностью запечатления чего-либо, она является письмом в буквальном смысле слова.

Другими словами, письмо для Беньямина — это миметический процесс, порождающий мгновенные сходства и управляющий ими. Письмо становится магическим инструментом, описывающим реальность, но также воздействующим на нее. Письмо есть способ телесного/протяженного существования. Посредством письма/почерка я прокладываю/прочерчиваю траекторию в пространстве города, а ключевые точки на этой карте — это аффективные вспышки: там мгновения нечувственного подобия виртуально обнажают и удерживают смысловую структуру этого сложного пространства, во времени еще не постигнутого и не пройденного.

Итак, стремление в Москву — во многом стремление к Асе Лацис, к ее жизненному проекту, стремление попасть в то пространство, где только и возможно создать точки подобия, долженствующие сложиться в смысл. Карта Москвы — не та же самая, что карта Парижа. И это означает, что в Москве любят не так, как в Париже. Парижская модель любовного переживания (любви как смертельного наслаждения) позже будет реконструирована с помощью стихотворения Бодлера «Прохожей», первые строки которого<sup>8</sup> выразительно фиксируют пространство, где теснятся культурные символы и аллюзии, а его финальные строки «Тебя лю-

8. Ревела улица, гремя со всех сторон.  
В глубоком трауре, стан тонкий изгибая,  
Вдруг мимо женщина прошла, едва качая  
Рукою пышною край платья и фестон,  
С осанкой гордою, с ногами древних статуй...»  
(Бодлер Ш. Цветы зла. СПб.: Терция; Кристалл, 1999. С. 224.)

бил бы я, и это знала ты» описывают уже всегда совершившееся мгновение близости, свободное от обстоятельств и фактических ограничений. Это переживание связывает двоих, пребывающих в общем поле напряжения между классическим и современным и, следовательно, способных разделить одну фантазию, принадлежащих общему пространству Воображаемого. Эта женщина напоминает герою античную статую и понимает это. В свою очередь, он понимает, что, бессознательно владея метафоричностью собственного существования, она и принимает его, ускользая от возможной истории, и настаивает на своей реальности. В этом для поэта состоит захватывающая игра любовной интриги, где отказ и согласие неотделимы друг от друга. Способ существования в толпе, игра взглядов, узнавание, признание, исчезновение здесь — лишь продолжение свойств самого города.

Бесконечная протяженность московских улиц, медленность преодоления расстояний и особый характер советского публичного пространства исключают возможность любовной истории как разделенного фантазма и основанной на этом близости — близости как обоюдной открытости и доступности, как незащитности влюбленных перед Эротом. В этом пространстве близость невозможна — ни в регистре Воображаемого, ни в регистре Символического. Оно само является источником непреодолимых препятствий. Но именно эту проблему и переживал Беньямин в отношениях с Асей: возникновение дистанции вновь и вновь, ее недоступность, возникающую как ни в чем не бывало после мгновений открытости. То, о чем все время пишет Беньямин, — это постоянные препятствия, сопровождающие их общение. Болезнь Аси, болезнь ее дочери, Райх, гости и знакомые, культурные мероприятия, коммунальные квартиры, сам заснеженный и холодный город — все мешает Беньямину остаться наедине с женщиной, ради которой он приехал.

Однако мне представляется, что именно особенности московской жизни, городского пространства, погруженность в контекст русской культуры (и прежде всего русской литературы), наряду с собственными мыслями о миметической магии, подсказали Беньямину решение, казалось бы, неразрешимой проблемы. И состояло оно в понимании: любовь — это не «смертельное наслаждение», это особая миметическая техника, «ремесло общения».

Ключевые слова здесь — техника, ремесло. Спустя десять лет в статье «Рассказчик», посвященной Лескову, Беньямин будет писать об искусстве рассказа, которое от крестьян и мореплавателей перешло к ремесленникам. «Ремесленное сословие, — пишет

он, — возвело повествование на новую высоту». Ремесленная сфера сформировала свой собственный духовный образ, который, по мнению Беньямина, впечатляюще представлен Полем Валери.

Он говорит о совершенных вещах в природе — о жемчужинах без изъяна, о выдержанных винах с полным букетом, о творениях безукоризненной формы — и называет их «драгоценным следствием длинной цепи схожих друг с другом причин».

<...>

Неспешно наносить тонкие прозрачные слои... являло собой когда-то наиболее точную картину того способа, каким совершенное повествование выступает на свет из-под слоев его многократного пересказывания<sup>9</sup>.

Этот образ совершенства, безукоризненности, жемчужины без изъяна, достижимый на основе тесных отношений с реальностью и повседневностью, похоже, открывает Беньямину и метафизический, и личный горизонты. Он пишет о Лескове:

С какой бы страстью он иногда ни ратовал за чудесное, он и в благочестии своем крепко держался всего осязаемого и естественного. Образцом для него является человек, который ощущает под ногами твердую почву, не будучи при этом слишком сильно к ней привязан<sup>10</sup>.

Страсть к чудесному, твердая почва под ногами, не слишком сильная привязанность к ней — вот условия возникновения нечувственных подобию, то есть тех редких моментов, когда различное сближается, когда аффективная вспышка, подобно сварочному аппарату, заливает все вокруг белым светом. Во многом близкий Кафке, всю жизнь сопровождаемый «маленьким горбуном», неудачник Беньямин, конечно, знает цену изъяну и пороку; как и Кафка, видит в нем условие человеческого и принципиальный эротический момент (ср. вопрос Лени Йозефу К. относительно его невесты Эльзы: «А есть у нее какие-нибудь физические недостатки?»). Однако рассказчик Лесков открывает для него новую возможность. Не слишком сильная привязанность к твердой почве под ногами, руководимая страстью к чудесному, — своего рода сублимационная формула, позволяющая ослепляться индивидуальными особенно-

9. Беньямин В. Рассказчик // Маски времени. Эссе о культуре и литературе / Сост., предисл. и прим. А. Белобратова. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 396.

10. Там же. С. 387.



стями, заключать их в сияние слепоты. Парадокс, однако, состоит в том, что в отличие от западной традиции, где слепота достигает субъекта, вступающего в отношения с истиной, — *случается* с ним; в лесковском тексте и опыте она является «делом техники»: человек сам в терпеливом труде повседневности формирует свою способность быть невидящим и благодаря этому вступать в близкие отношения с миром, разворачивать их как опыт прикосновения.

Мысли Беньямина о мимесисе, его миметический принцип неустанной работы по выявлению в различном тождественного неожиданно находят опору в

...древней координации души, глаза и руки, [которая] являет собой ремесленную координацию [и позволяет в итоге] пойти дальше и задаться вопросом, не является ли отношение, в которое рассказчик вступает со своим материалом, с человеческой жизнью собственно отношением ремесленника<sup>11</sup>.

Возможно, восхищаясь Асей Лацис, Беньямин грезил о ней как о «жемчужине без изъяна», справедливо полагая, что именно от свойств его зрения зависит безукоризненность ее формы. Это он, Беньямин, должен «неспешно наносить тонкие прозрачные слои», он должен позаботиться об условиях магической метаморфозы того способа быть, которому они оба принадлежат.

Вживание в языковую логику Лескова выстраивает для Беньямина фантазматическую перспективу, в которой отношения с Асей Лацис не выглядят как история отвергнутой любви («история неудачного домогательства», по словам Гершома Шолема), но становятся прецедентом любви *pour rien* (напомним: любви, не основанной ни на чем, которая не изменяется и не улетучивается), любви, укорененной в Реальном, а не Воображаемом, в ежедневном труде встреч и разговоров, в преодолении ее плохого настроения и вместе с тем в сиянии смерти, которое Беньямин также не мог не угадывать в перверсивной интонации окружавшей его речи. Беньямин в «Московском дневнике» предельно прозаичен, он «твердо стоит на ногах». В письме к Шолему, комментируя «Московский дневник», он пишет о своем намерении «заставить говорить саму реальность».

Если в работе о Бодлере Беньямин разрабатывает образ фехтовальщика, мысля событие любви как драматическую коллизию, связывая его с мгновением взгляда и собственно поэтическим мо-

11. Там же. С. 417.

ментом, то в «Московском дневнике» речь идет, скорее, о попытке развертывания временной подробности, о намерении связать опыт любви с рассказом как ремеслом. Похоже, что текст «Московского дневника» определяется максимой «опыт любви действителен, только если он рассказан». Беньямин намеренно депозитизирует собственную любовную историю, тщательно избегает психологических нюансов, стремясь, подобно Лескову, «оставить в рассказе след рассказчика», представляя опыт любви как «труд и ремесло общения».

Ставка в этой игре — независимость от непреодолимых препятствий, обретение «слепоты» по отношению к ним. Превратить Асю в «жемчужину без изъяна». Стать слепым по отношению к Райху, который живет вместе с Асей и впоследствии станет ее мужем. Когда оснований для любовной связи нет, то нет другого выхода, кроме как терпеливым трудом превратить ее в любовь без оснований, в абсурдный опыт, который неуязвим именно в силу своего абсурда.

Таким образом, в «Московском дневнике» Беньямин совершает тройное движение — по направлению к возлюбленной, к русской литературе и к Москве, — вместе с тем пытаясь занять подлинную позицию в отношении самого себя как в любви, так и в письме. То есть «Московский дневник» является не документальным запечатлением событий одного путешествия, но тщательно организованным прецедентом работы языка, где предпринимается грандиозная попытка метафизического обоснования и легитимации отношений с Асей Лацис, происходит изобретение предельной для современности формы любви, основанной на регистре Реального.

### *Библиография*

- Беньямин В. Рассказчик // Он же. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб.: Симпозиум, 2004.
- Беньямин В. Улица с односторонним движением. М.: Ad Marginem, 2012.
- Беньямин В. Учение о подобию // Он же. Учение о подобию. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012.
- Бодлер Ш. Цветы зла. СПб.: Терция; Кристалл, 1999.
- Лесков Н. С. Бесчувственная любовь // Новое литературное обозрение. 1992. № 1. С. 7–17.
- Хайдеггер М. Прологомены к истории понятия времени. Томск: Водолей, 1998.

“AMOUR POUR RIEN”: TECHNIQUES OF AFFECTIVE MIMESIS BY  
WALTER BENJAMIN

NINA SAVCHENKOVA. Professor at Department of Problems of Interdisciplinary Synthesis in the Field of Social Sciences and Humanities, Faculty of Liberal Arts and Sciences (Smolny College), ninasavchenkova@mail.ru.  
St. Petersburg State University (SPbU), 58–60 Galernaya str., St. Petersburg 190000, Russia.

*Keywords:* feeling; invention of love; mimetic techniques; unsensible similarity; blindness; touch experience.

The article attempts to examine *The Moscow Diary* by Walter Benjamin through the perspective of his theory of mimesis. Mimetic techniques have served Benjamin for not only hermeneutic purposes. With their help, he constructed his own affective experience and way of being in culture. Thus, one of the possible ways of understanding *The Moscow Diary* is to see this text as a rhetorical and mimetic gesture, organized in a highly complex manner, simultaneously presenting a paradoxical form of love, an understanding of the craft of writing, and the concept of the city. The basis for this gesture is Benjamin's mimetic theory, which understands imitations as “concentrations of similarities.” Benjamin believes that similarities, which used to pervade the macrocosm, changed their scale and lost their sensual incarnation, becoming “unsensible similarities.” For him, such a metamorphosis is ambiguous, as it sharpens mimetic perception. The mimetic ability becomes focused primarily in language: in the letter.

The writer, constantly honing their ability to work with the simulacra of implied and written, stated and written, is thereby responsible for the “*techne*” of language, and thus affects the most essential processes of life. For Benjamin, writing not only becomes a magical tool for describing reality, but also for acting on it. For him, the prose Nikolai Leskov associated with the new image of the storyteller as a craftsman is a model of virtuosity and technical perfection. It provides Benjamin with the concept of “craft of communication” that allows him to simultaneously save the phantasm of the beloved as the “pearl without a flaw,” to expand the space of his own sensuality, and to constitute the experience of love as “*amour pour rien*,” or “love without reason.” Leskov's short novel, *Senseless Love*, may be viewed as a close precedent to Benjamin, and allows him to form its own position in relation to Asya Lacis as grounded in the experience of the Real, i.e., that which is associated with the metaphysical absurdity of the experience of faith.

DOI: 10.22394/0869-5377-2018-1-87-96

*References*

- Benjamin W. Rasskazchik [Der Erzähler]. *Maski vremeni. Esse o kul'ture i literature* [Masks of the Time. Essays on Culture and Literature], Saint Petersburg, Simpozium, 2004.
- Benjamin W. *Ulitsa s odnostoronnim dvizheniem* [Einbahnstraße], Moscow, Ad Marginem, 2012.
- Benjamin W. Uchenie o podobii [Lehre vom Ähnlichen]. *Doctrine of the Similar. Mediaesthetic Works*, Moscow, RSUH, 2012.

- Baudelaire Ch. *Tsvety zla* [Les Fleurs du mal], Saint Petersburg, Tertsia, Kristall, 1999.
- Leskov N. S. Beschuvstvennaia liubov' [Unfeeling Love]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], 1992, no. 1, pp. 7-17.
- Heidegger M. *Prolegomeny k istorii poniatia vremeni* [Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs], Tomsk, Vodolei, 1998.