

ДЭВИД ФРИЗБИ

Разрушение города: Социальная теория, мегаполис и экспрессионизм¹

Рассмотрение Зиммелем мегаполисов содержало в зародыше те самые проблемы, которым суждено было составить центр интересов исторических авангардистских движений.

Манфредо Тафурти, Архитектура и утопия

Мы живем по большей части в замкнутых пространствах. Это и формирует ту среду, в лоне которой возникает наша культура. В определенной степени наша культура представляет собой продукт нашей архитектуры. Если мы желаем поднять нашу культуру на более высокий уровень, то вынуждены будем — как бы мы не противились этому — трансформировать и нашу архитектуру. Осуществление же подобной трансформации возможно лишь в том случае, если мы сможем что-то противопоставить тем замкнутым пространствам, внутри которых живем.

Пауль Шеербарт, «Классовая архитектура»

Экспрессионизм есть мимикрия революционного жеста, лишённого какого-либо революционного основания.

Уолтер Бенджамин, «Ложная критика»²

I

В 1863 году, в своем эссе «Художник современной жизни» Шарль Бодлер ввел понятие современности — *Modernité* — разумея под ней нечто «преходящее, мимолетное, случайное — половину искусства, вторую половину которого составляет вечное и непоколебимое».³ Именно на преходящих, мимолетных и случайных аспектах современного опыта надлежит остановить

¹ Перевод осуществлен по изданию: David Frisby, *Cityscapes of Modernity. Critical Explorations*. Cambridge, Polity 2001, pp. 236-265.

² Эпиграфы взяты из работ: Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1968), p.88; Paul Scheerbart, 'Glass Architecture', in Rose-Carol Washington Long (ed.), *German Expressionism* (Berkeley: University of California Press, 1995), pp. 127-8 (в перевод внесены изменения); Walter Benjamin, 'False Criticism' (1930), *Selected Writings, Volume 2: 1927-1934* (Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1978), p.506.

³ C. Baudelaire, «The Painter of Modern Life, In C. Baudelaire, *Modern Life and Other Essays*, trans. and ed. J. Mayne (London: Phaedron, 1964). pp. 1-40.

свое внимание художнику современной жизни, а обладание такого рода опытом Бодлер считал отличительной особенностью мегаполисов. Современность — это одновременно и «качество» современной жизни, и некий новый эстетический объект. Бодлера, как и следовавшие за ним авангардистские движения, интересовали «принципиально новые объекты, сила которых состоит исключительно в факте их новизны, какой бы отталкивающей и гнусной она ни оказалась»⁴. Эстетическая репрезентация «этой эфемерной, случайной новизны настоящего» должна служить фиксацией не только и не столько того вечного, что есть в ней, сколько ее «относительных, зависящих от обстоятельств составляющих, таких как... возраст, мода, нравы, эмоции».⁵ Фокусируя внимание на повседневности, следует поймать то «стремительное движение», с которым сталкиваемся мы «в тривиальной жизни, в каждодневных метаморфозах внешних вещей».

В ландшафтах мегаполисов — «ландшафтах из камня, застилаемого туманом или палимого солнцем» — современный художник должен уловить «показную сторону жизни... [и] выразить сразу как отношение человеческих существ, их жест... так и их световой взрыв в пространстве». Художник современной жизни должен, подобно «Человеку толпы» Эдгара По, являться «страстным любителем толп и инкогнито», наделенным способностью видеть настоящее, каким бы тривиальным оно ни было, каждый раз заново. Эта способность художника сродни способности человека, выздоравливающего после тяжелой болезни: он, «как ребенок... видит все как бы заново; он как бы постоянно пьян». Будучи «страстным наблюдателем», художник должен «поставить свой дом в самом сердце множества, на линии приливов и отливов движения, в гуще ускользающего и бесконечного». Бросившись в толпу мегаполиса, в эту «множественность жизней», художник оказывается вынужден «стать одной плотью с толпой», войти в нее «так, как если она была необъятным резервуаром электрической энергии».

Но этим погружением в динамичный поток толпы мегаполиса, выдержанным в духе модной ныне геральдики мимолетности абсолютной новизны, этой способностью восхищаться «поразительной гармонией столичной жизни» задачи, поставленные Бодлером перед современным художником, не исчерпываются. В собственных произведениях, таких как «Цветы зла» или «Сплин», он пытается зафиксировать также и «дикость, таящуюся в гуще цивилизации», ее «живые уродства» и, не в последнюю очередь, изобразить «болезненное население, глотающее пыль фабрик, вдыхающее частички хлопка, население, насыщающее ткани собственного тела свинцовыми белилами, ртутью и всеми теми ядами, что необходимы для создания шедевров».⁶

Данное описание современности, призыв к художникам зафиксировать наше переживание современности ставит в центр внимания новизну, по-

⁴ W. Benjamin. *Gesammelte Schriften* 1.3 (Frankfurt: Suhrkamp, 1980), p. 1152.

⁵ C. Baudelaire, 'The Painter of Modern Life', p. 1.

вседневное существование мегаполиса, толпу мегаполиса, динамичное движение мегаполиса. Эстетические репрезентации таких переживаний современности должны включать в себя всю полноту воздействия, оказываемого «преходящим, мимолетным, случайным» современным существованием (равно как и последствиями такого воздействия): эти репрезентации должны ставить нас перед проблемой отображения современности в виде прерывистого и дробящегося переживания времени как преходящего (моменты присутствия), пространства — как мимолетного (дробящиеся, изменчивые пространства), а причинности — как замененной случайными, либо произвольными комплексами эмоционально окрашенных представлений. Подобная проблематизация нашего «современного» опыта — равно как и выводов о том, каково значение этого опыта для человеческой индивидуальности и субъективности — явственно прослеживается во всех направлениях современной эстетики. Каждая разновидность эстетического модернизма по-своему ощущает свою современность, заявляя в собственных манифестах об абсолютной истинности данного восприятия.

Все модернистские авангардистские движения предложили определенные эстетические репрезентации «нового» объекта — объекта, рассматриваемого и переживаемого по-новому — и каждое применяло к своему новому объекту новые методы и техники. Ни одно модернистское течение не утверждало, что представляет собой всего лишь один из художественных стилей; напротив — каждое из них заявляло о собственном радикальном разрыве с прошлым, с предыдущими способами восприятия и репрезентации объектов. Как подчеркивал Фридрих Хюбнер, «экспрессионизм есть нечто большее; он знаменует собой смену эпох (*Zeitwende*)». Подобно другим модернистским течениям, экспрессионизм открывает новые возможности; экспрессионизм «верит в то, что все возможно. Он представляет собой разновидность утопического мировоззрения. Он снова превращает человека в центр мироздания»⁷. Однако, подобный ретроспективный взгляд на экспрессионизм как культурное направление мало что дает в плане уяснения специфики предлагаемого им эстетического подхода.

Несомненно, важнейшим объектом искусства является для экспрессионистов мегаполис. Так, несколько утрируя, Джост Эрманд утверждает:

С самого начала экспрессионизм представлял собой модернистское, авангардистское искусство мегаполиса... Ведь несмотря на множество тенденций, толкавших его в биологизм, мистицизм, утопизм, примитивизм, экспрессионизм явился первым в Германии аутентичным искусством мегаполиса, благодаря чему единственно логичным местопребыванием стал для него Берлин.⁸

⁶ Цит по: W. Benjamin, Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism, trans. H. Zohn (London: New Left Books, 1973), p. 74.

⁷ F. M. Hübner, 'Der Expressionismus in Deutschland' (1920), in P. Raabe (ed.), *Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung* (Zurich: Arche, 1987), pp. 133-46.

⁸ J. Hermand, 'Das Bild der «grossen Stadt» in Expressionismus', in K. R. Scherpe (ed.), *Die*

Наше возражение Эрманду — помимо того, что кроме берлинского, в Германии существуют и другие заслуживающие внимания центры экспрессионизма ('Die Bruke'⁹ в Дрездене, 'Der blaue Reiter'¹⁰ в Мюнхене и в других городах) — состоит в том, что подобный взгляд нуждается в уточнении в части установления факта сущностного многообразия имеющихся экспрессионистских репрезентаций мегаполиса. Так например, Рейнгольд Геллер задается вопросом о том, «является ли действительно жизнеспособным простое противопоставление экспрессионистского антиурбанизма и неэкспрессионистского восхваления города» и выдвигает такие варианты репрезентации города, как «панорамные мертвые города» (Эгон Шиле), «динамический город одухотворенной архитектуры и неодухотворенных личностей» (Людвиг Мейднер) или «внимание к населению города, отодвигающее на второй план его архитектурный облик» (Людвиг Кирхнер).¹¹ Солидаризируясь с футуристическим восхвалением ночного города, экспрессионистские репрезентации города, как утверждает Геллер, часто выбирают своей темой темноту. Но не менее захватывающей является тема присутствия художника и наблюдателя на улице, в толпе, в водовороте мегаполиса (а отнюдь не тема рассматривания мегаполиса в качестве обычного внешнего ландшафта с отдаления, сверху, как это имеет место во множестве экспрессионистских репрезентаций).

Ведь именно это включение наблюдателя в ситуацию улицы (благодаря которому рушится предложенная Бодлером точка зрения празднующегося зеваки — равно как и общепринятое представление о пассивном наблюдателе), именно его или ее участие в динамике мегаполиса и есть заявленная цель экспрессионистов. Наиболее энергично выразил эту цель Людвиг Мейднер в манифесте 1914 года:

Мы наконец должны начать писать свой мегаполис, навеки возлюбленный нами дом. Лихорадочной рукой, на бесчисленных холстах размером с фрески мы должны запечатлеть все эти восхитительные и любопытные вещи, отображать всю чудовищность и весь драматизм его проспектов, вокзалов, фабрик и башен... Улица состоит не из игры тонов и полутонов [как это представляют нам импрессионисты], она бомбардирует нас свистящими очередями окон, гоняющимися друг за другом огнями всевозможных средств передвижения и тысячами завывающих светил, фрагментов человечества, рекламных щитов и угрожающих бесформенных масс цвета.¹²

Задача художника-экспрессиониста — писать не в импрессионистской и не в манере Jugendstil, а отображать «жизнь в ее полноте: пространство, свет и тьму, тяжелое и легкое, и еще движение вещей — короче, зада-

Unwirklichkeit der Städte (Reinbek: Rowohit, 1988), pp. 61-79.

⁹ Мост (нем.) — прим. перев.

¹⁰ Синий всадник (нем.) — прим. перев.

¹¹ R. Heller. '«The City is Dark»: Conceptions of Urban Landscape and Life in Expressionist Painting and Architecture', in G. B. Pickar and K. E. Webb (eds), *Expressionism Reconsidered* (Munich: Fink, 1979), pp. 42-56.

ча в том, чтобы достичь более глубокого проникновения в реальность». А для того чтобы суметь увидеть мегаполис, каким он является в действительности, художники должны обратить внимание на три стороны презентации — освещение, точку, с которой наблюдается действительность, и использование прямых линий.

Если импрессионистам всюду виделся свет, то экспрессионисты должны обращать внимание на «тяжесть, затемненность, неподвижность материи. Свет как бы струится. Он разрезает вещи на части. Что мы ощущаем в действительности — так это обрывки света, полоски света, пучки света». Между каньонами высотных зданий царит суматоха света и тьмы. Город находится в движении. «Свет заставляет двигаться все находящиеся в пространстве предметы. Башни, дома, уличные фонари — все это кажется зависшим в воздухе или плывущим».

Эта точка зрения (а не просто «перспектива»!), с которой видится экспрессионистами мегаполис, представляет собой «самую энергичную составляющую картины, центр композиции». Она может помещаться где угодно, но лучше если она находится ниже середины полотна. С точки зрения художника, важно чтобы «все вещи... выглядели четкими, заостренными и лишенными загадочности». Но в то время как отдаленные предметы рассматриваются в перспективе, «ближайшие к нам здания — те, которые мы видим лишь краем глаза — кажутся нам дрожащими и рассыпающимися... Фронтон, дымовая труба и окно смотрятся как темные, бесформенные массы, фантастически укороченные, неясные».

В отличие как от импрессионистов, так и от представителей декоративного направления, экспрессионисты как «современники инженеров ценят красоту прямых линий и геометрических форм». В изображении наших городов прямой линии принадлежит важнейшая роль: «Разве не являются наши крупные ландшафты математически размеренными полями сражений! Какие треугольники, квадраты, прямые углы и круги набрасываются на нас на улице.»

Мейднер призывает своих младших коллег отдаться мегаполису и «наводнить все наши выставки изображениями мегаполиса». В первую очередь современный художник должен изображать

¹² L. Meidner, 'Anleitung zum Malen von Grossstadtbilder', in G. Breyer and I. Wagemann, *Ludwig Meidner. Zeichner, Maler. Literal* (Stuttgart; Hatje, 1991). vol. 2, pp. 290-2. Этот контраст с импрессионизмом, возможно, не находит соответствующего выражения в социальной организации. Карл Шеффлер, писавший в 1917 году, утверждал, что расчленение Берлина были неуместными с точки зрения нового движения [экспрессионизма], так как «экспрессионизм... в действительности никак не может использовать этот факт [обособления] мелких групп. Дух, захвативший наших молодых художников и с каждым днем обретающий над ними все большую власть, отрицает границы и ограничения; он ищет прямой связи с массами, он стремится к широте, универсальности, громогласности — суть его демократична, а не патриархальна.» (Цит. по: P. Paret, *The Berlin Secession* (Cambridge, Mass.\London: Belknap, 1980), p. 233)

то, что нам близко, наш городской мир! Суматоху улиц, элегантность железных висячих мостов, газометры, подвешенные в белых кучах облаков, кричаще яркий цвет omnibusов и скоростных поездов, вьющиеся телефонные провода (разве не напоминают они мелодию?), клоунада афишных тумб, и после всего этого — ночь... ночь большого города.¹³

Именно такой подход, надеялся Мейднер, позволит экспрессионизму уловить динамическое движение восприятия мегаполиса с его смещением точек зрения, пересечением образов, с его шокирующими красками и противоречивыми соседствами.

В контексте столь динамичного эстетического направления, как экспрессионизм, к возврату к действительности и воскрешению заложенного в мегаполисе потенциала утопии призывало не только изобразительное искусство. В своем эссе времен первой мировой войны «Речь в защиту будущего», написанном летом 1918 года, Курт Пинтус также просил отдать должное огромной роли мегаполиса:

Мода на бегство из городов на природу скоро пройдет, ибо замурованный в камень город не есть символ уродства и бесчеловечности, не является он долее и приютом для бедноты; в отличие от нынешней растянутой в пространстве сельской местности, он сформирован человеческими существами, является творением наших собственных рук, возвышенным храмом общности, неистовый ритм которого объединяет нас между собой. Здесь в каждом доме, на каждой улице бьются полные сочувствия сердца наших соплеменников, здесь вечно беспокойный дух призывает нас к свершениям.¹⁴

Однако, не все художники-экспрессионисты в равной мере откликнулись на такие призывы, отношение к мегаполису часто оставалось и у них таким, каким оно было в прежние времена у всех остальных людей — отношением глубоко амбивалентным.

II

Между тем, точно так же, как отождествление немецкого экспрессионизма с новыми репрезентациями мегаполиса не позволяет оценить ни степени увлечения темами, не связанными с мегаполисом — природой как противоположностью свойственным городу смыслом — ни многообразия художественных реакций на мегаполис, отношение к мегаполису со стороны представителей немецкой социальной теории и комментаторов этой последней свидетельствует об аналогичной амбивалентности, а порой и о враждебности урбанистическому опыту. Это отношение включает в себя весь спектр реакций — от отождествления мегаполиса с крайне негативными чертами общества, видения города как вместилища и об-

¹³ Ibid.

¹⁴ K. Pinthus, 'Rede mit die Zukunft', in W. Rothe (ed.), *Der Aktivismus 1915-1920* (Munich: DTV, 1969), pp. 116-33.

разчика уродливости цивилизации до представления о мегаполисе как необходимой предпосылки всех разновидностей эстетического модернизма. Многие из этих присутствующих в социальной теории реакций на опыт жизни в мегаполисе предвосхищают и освещают различные аспекты экспрессионистских репрезентаций большого города.

В самом общем виде такие оппозиции, как общность и общество, культура и цивилизация уже имели широкое распространение как в десятилетия взлета экспрессионизма с 1910 по 1920 годы, так и в предшествующие ему годы. В этот же период высказывалось позитивное отношение к общности, культуре, творчеству и аутентичным ценностям и одновременно — негативное отношение к обществу, цивилизации, условностям и неаутентичным ценностям. Данное противопоставление нашло свое ясное выражение в книге Фердинанда Тённиса *Gemeinschaft und Gesellschaft*¹⁵, впервые опубликованной в 1887 году и с тех пор многократно переиздававшейся.¹⁶ В этой книге социолог Тённис, ненавидевший города и прежде всего Берлин, преследовал цель рассмотрения современного общества с точки зрения оппозиции «общность — общество», а также ставил перед собой цель установления связи между тенденцией к появлению современного общества и разрушением общности — общества традиционного типа. Для Тённиса общество — это «преходящее и искусственное образование». И если «общность стара, то общество ново — и как явление, и как имя, его обозначающее». Ведь в общество вступаешь «будто бы в чужую страну» — в некое «механическое формирование, некий артефакт»¹⁷. Общество характеризуется базирующимися на договорной основе отношениями обмена, а также отчужденностью и безразличием. Акт обмена совершается «чуждыми друг другу индивидами, не имеющими между собой ничего общего, — индивидами, в сущности, выступающими по отношению друг к другу в качестве антагонистов и даже врагов». Таким образом, общество порождает множество типов отношений между индивидами, которые «остаются, тем не менее, независимыми друг от друга, не затронутыми отношениями взаимной близости»¹⁸. Аналогичным образом, полная условностей социальная жизнь

состоит из обмена словами и любезностями, судя по которым можно подумать, будто каждый существует во благо другому... в то время как в действительности каждый думает о себе и пытается доказать окружающим свою значительность и свои преимущества в конкуренции со всеми остальными.¹⁹

¹⁵ Общность и общество (нем.) — прим. перев.

¹⁶ F. Tönnies. *Gemeinschaft und Gesellschaft* (Leipzig: Fues's Verlag, 1887). В английском переводе см.: F. Tönnies, *Community and Association*, trans. C. P. Loomis (London: Routledge, 1955).

¹⁷ F. Tönnies, 'Zur Einleitung in der Soziologie', *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, 115 (1899), p. 248.

¹⁸ Tönnies, *Community and Association*, p. 87.

¹⁹ *Ibid.*, p. 89.

Данные черты, свойственные Gesellschaft, усугубляются под влиянием современных процессов, таких как урбанизация, высшей же формой названных социетальных тенденций является мегаполис.

В отличие от названных процессов, любая «творческая, формирующая, обогащающая деятельность человеческих существ» — та, что «сродни искусству», — имеет отношение к формированию общности (Gemeinschaft). Противостоя рационализации современного общества, низведению им «всего — и предметов и людей — до положения средств», Тённис в последних изданиях своего труда искал альтернативу обществу в виде таких элементов коллективизма, как кооперативы (1912) и кооперативное производство (1922).

В работах Тённиса легко прочитывается стремление — читающееся как своего рода протест против негативности современных социетальных процессов — отыскать новую общность (хотя, возможно, у него и не было такого сознательного намерения); в этих работах присутствует даже ностальгия по утраченным общинным формам. Эта утопия идеальной общности, основанной на аутентичных социальных отношениях, могла бы стать вмещищем истинной креативности, «духовной дружбы», так как и сама она является «разновидностью невидимого пространства, мистическим городом и мистическим собранием людей, жизнь в которых вдохнула, с одной стороны, художественная интуиция, а с другой, созидательная воля».

Работы теоретиков экспрессионизма, способных черпать враждебность к современности из целого ряда источников, изобиловали аналогичными концепциями утопической общности и негативности существующего общества. Например, Макс Шелер, творчество которого приходится на период расцвета экспрессионизма, мог утверждать, что

«общество» не есть всеобъемлющее понятие, коим обозначались бы все «общности», связанные кровными узами, традицией и историей. Напротив, этим словом обозначаются лишь остатки, отбросы, оставшиеся после внутреннего разложения общностей. Там же, где единство общности долее не является очевидным, ... мы имеем дело с «обществом» — институтом, основанным на простом договорном соглашении. Когда «контракт» и его валидность утрачивают силу, результатом является совершенно неорганизованная «масса», объединяемая исключительно непосредственными чувственными раздражителями и способностью «заражаться» настроениями друг от друга.²⁰

Подобный набор понятий (остатки, отбросы, разложение, массы, объединенные простыми чувственными раздражителями, взаимная заразительность) встречается и в некоторых экспрессионистских репрезентациях мегаполиса.

²⁰ M. Scheler, *Ressentiment*, trans. W. W. Holdheim and intro. by L. A. Coser (Glencoe, 111.: Free Press, 1961), p. 166.

Но данные негативные представления о мегаполисе как образчике неаутентичного общества часто ассоциируются с признанием мегаполиса в качестве вполне законного источника художественного вдохновения. Так, Эмиль Нольде, презирая «мегаполис Берлина как место упадка и вырождения», в то же время «воодушевлялся великолепием и чувственным возбуждением, светом и тенью всеобщей суеты». Иными словами, ужасу мегаполиса как морального порядка можно противопоставить (или приписать) воодушевление по поводу его эстетического устройства, каким бы отвратительным оно ни было. В мегаполисе действительно цветут цветы зла, о чем и свидетельствует бодлеровское описание современности.

Однако, тем, кто добивался признания эстетической привлекательности мегаполиса, пришлось столкнуться не только с мощными антиурбанистическими тенденциями в немецком обществе — будь то идеологические идилии, отражающие тоску по былой деревенской жизни, (разновидность движения под лозунгом «назад к природе») или возврат к морально-эстетическим или религиозным устоям сельской общности — но и с такой же мощной тенденцией изображения немецких городов (и не в последнюю очередь Берлина) как чего-то принципиально более уродливого, чем другие европейские города. Конечно, многие урбанистические центры немецкой империи после объединения и последовавшей за ним бурной индустриализации стали объектом крупномасштабной экспансии. Так в 1870 году, в момент объединения, население Берлина составляло более трех четвертей миллиона человек, к 1895 году оно насчитывало один миллион, а в 1920 году в Большом Берлине проживало уже около четырех миллионов человек. Подобная экспансия подпитывалась массовой миграцией, особенно с востока. В то же время, последовательные фазы строительства и реконструкции города в целях его индустриального и транспортного развития сопровождались в течение этого краткого периода существенными колебаниями плотности населения, угрожающим обострением социального неравенства, классовых различий и обнищания населения города. Драматическое превращение Берлина в главный мегаполис и даже обретение им статуса города мирового значения (*Weltstadt*), символом которого стала Берлинская торговая выставка 1896 года, означало окончательную модернизацию этого города. В путеводителе *Бедекера* от 1912 года заявлялось:

Хотя в смысле древностей или исторических достопримечательностей Берлин не может конкурировать с другими европейскими столицами, его статус мегаполиса немецкой империи... придает ему большое значение в дополнение к тому особому характерному интересу, который он вызывает как крупнейший из полностью современных городов Европы.²¹

²¹ K. Baedeker, *Berlin and its Environs*, 5th edn (Leipzig: K. Baedeker, 1912), p.v.

В отличие от красот Парижа или традиционности Лондона, Берлин обладал тем чисто современным колоритом, который часто считают чисто современным уродством. В анонимной статье 1899 года, озаглавленной 'Die schonste Stadt der Welt' («Прекраснейший город мира»), опубликованной в *Die Zukunft* (*Будущее*), автор иронично противопоставил Берлин Лондону, Парижу и Нью-Йорку, назвав его «парвеню больших городов и большой город для парвеню». На деле притязание этого города на роль мегаполиса связано с тем, что он есть не что иное как «город-фабрика, какого никто не знает на Западе, — и к тому же по-видимому крупнейшая в мире»; и несмотря на то, что вся его архитектура характеризуется хаотичным противопоставлением исторических стилей:

На главных транспортных магистралях Запада... тебя охватывает ощущение какого-то лихорадочного сна. Вот строение типа ассирийского храма, прилегающее к патриархальному дому из Нуремберга, дальше следует кусочек Версаля, затем нечто напоминающее Бродвей, Италию, Египет — страшные выкидыши политехнических пивных фантазий. Тысяча архитектурных недоразумений глядит на нас из стен этих мелкобуржуазных жилищ²².

И хотя городу вовсе не обязательно обладать прекрасными постройками, коль скоро он обладает преимуществами потрясающего природного расположения; в случае же, когда у него нет ни того, ни другого, он нуждается в

значительной и хорошо спланированной уличной перспективе. Меня не удовлетворяет выражение «уличная перспектива» (*Strassenbild*); я предпочитаю говорить «уличный ландшафт» (*Strassenlandschaft*) или «городской ландшафт» (*Stadtbild*); ибо значением обладает наличный полный, доступный для созерцания вид, создаваемый организацией и формированием масс [объектов] — подобно тому, как естественный ландшафт возникает как определенная группировка скоплений гор и растительности²³.

Тоска автора этих строк по общей уличной перспективе предполагает «планомерное разрушение» существующего города и создание (очевидно, в стиле, напоминающем Гауссмана) того, чего не достает Берлину: «воздуха, просторного проспекта, перспективы».

Автор статьи, Вальтер Ратенау (с него был списан образ Арнхайма в романе Роберта Музиля о Вене, стоящей на пороге мировой войны *Человек без качеств*), десятилетием позже в таких сочинениях, как девятнадцать раз переизданная к 1925 году работа *Zur Mechanik des Geistes* (*О механике духа*, 1913), отбросил подобные эстетические рассуждения ради рассуждений моральных и квази-религиозных. А в 1912 году этот город обладает уже не эстетическими возможностями, скорее, он производит впечатление тьмы:

²² L. Muller, 'The Beauty of the Metropolis', in Haxthausen and Suhr, *Berlin*, pp. 37-57.

²³ *Ibid.*, p. 41.

Города, лишённые души, ужасающи. Путник, идущий из сельской глубинки и приближающийся к мегаполису в сумерках, чувствует себя попавшим в беду. Стоит ему войти в эту атмосферу сточной канавы, как перед ним вырастают закрывающие небо темные ряды оскалившихся, точно клыки, жилых домов, ... тысячи людей стоят со сверкающими глазами плотно притиснутые друг к другу перед отгороженным рекламными щитами заповедником полного одичания. Из внутренних дворов извергаются потоки измученных мужчин и женщин, пространства между стеклянными витринами заполняют надписи, горящие бело-голубым дуговым светом. «Гранд-бар», «Салон причесок», «Кондитерская», «Обувной рай», «Кинотеатр», «Торговля в рассрочку», «Всемирная ярмарка» — все это точки потребления.... Таков ночной образ городов, превозносимых и восхваляемых в качестве мест средоточения счастья, вожделения, возбуждения, ума; тех городов, из-за которых тает население сельских районов, из-за которых желания аутсайдеров распалются настолько, что они не останавливаются и перед преступлением²⁴.

Вряд ли приходится сомневаться в том, что воображение Ратенау рисует нам образ именно такого мегаполиса, как Берлин, описание которого облачено им в квази-экспрессионистскую риторику. Однако, можно найти и другие современные подходы к Берлину как мегаполису, оспаривающие созданный Ратенау пессимистический образ, равно как и общепринятое (невыгодное для Берлина) сравнение его с Веной, сводящееся к противопоставлению цивилизации и культуры. Порой одобрительные высказывания относились к будущим возможностям самого современного мегаполиса — как, например, в работе венского критика Эгона Фриделя *Ecce Poeta*²⁵ (1912). В ней он порицает существовавшие в Вене ностальгические настроения, противопоставляя им требование: «мы должны стать американцами», если хотим быть «хорошими европейцами»:

По этой причине Берлин заслуживает высочайшей похвалы — ведь он с такой точностью уловил свое назначение — быть столицей германской империи, то есть быть центром современной цивилизации. Берлин — это замечательный современный цех, гигантский электромотор, с невероятной точностью, скоростью и энергией создающий богатство сложных механических продуктов труда. Верно: в настоящее время эта машина бездушна. Жизнь в Берлине протекает как в кино, это жизнь мастерски сконструированной *homme-machine*²⁶. Но для начала и этого достаточно. Берлин сейчас находится в неуклюжем подростковом возрасте становящейся культуры, культуры, о которой мы еще ничего не знаем и над которой сначала предстоит поработать. Та безвкусица, образчики которой преподносит Берлин, является, по крайней мере, современной безвкусицей, эти образчики всегда лучше выдержанной в самом безупречном вкусе несовременности, ибо в них заключены возможности развития.²⁷

Используемые Фриделем футуристические метафоры машины и электромотора (возможно, являющиеся намеком на новый турбинный зал атомной электростанции Ратенау) в качестве позитивных по своему со-

²⁴ W. Rathenau, *Zur Mechanik des Geistes* (Berlin: S. Fischer, 1913), pp. 40-1.

²⁵ Вот поэт (лат.) — прим. перев.

²⁶ Человека-машины (фр.) — прим. перев.

держанию символов современности, а также ссылка его на кино заимствуют типичные для описания мегаполиса динамические элементы концепции экспрессионистов. Этим же духом проникнуто его утверждение, согласно которому, будущее несмотря ни на что, за современностью.

Четырьмя годами раньше в работе *Die Schönheit der grossen Stadt* (*Красота мегаполиса*, 1908), художник и архитектор Август Эндель подверг более систематичной критике понятие современного мегаполиса и, в частности, Берлина как средоточения уродства. Эндель выступает на стороне нынешнего современного существования, ориентированного на «здесь и сейчас», бросая вызов тем, кто чурается настоящего, стремясь вернуться к природе («как если бы природа... сама по себе не являлась исключительно природой, сформированной руками человека»), уйти в искусство (как если бы оно не было искусством настоящего момента), либо в прошлое, в ностальгию по тому, чего никогда не существовало.

В частности, Эндель утверждает, что несмотря на присущие современным большим городам недостатки и уродства, они заключают в себе неисчерпаемые источники жизни, а если рассматривать их в новом свете — то и красоты. Не имея «ни формы, ни образца» для создания собственных структур, города тем не менее являются собой работающие структуры, в рамках которых человеческие существа производят собственные образцы, «творят красоту человеческого образца». То же и с природой: своими дневными и ночными «покровами» она способна превратить в красоту кажущиеся уродства:

Можно часами бродить по новым районам Берлина и при этом чувствовать, будто все время топчешься на одном месте. Все кажется таким однообразным, несмотря на громогласные попытки привлечь к себе внимание окружающих, как-то выделиться среди других. Но даже здесь, среди ужасных нагромождений камня, живет красота. И здесь есть своя природа, свой ландшафт. Изменения погоды, солнце, дождь, туман превращают это безнадежное уродство в особую красоту²⁸.

Очевидно, что данный призыв Энделя научиться новому эстетическому видению города не является призывом к экспрессионистскому мирозерцанию. Скорее, мозаичность приведенного описания сцен из жизни Берлина, видов Берлина сближает Энделя с практикой импрессионистского «разведения» данного нам образа рассматриваемого предмета и самого предмета. Город «окутан», он находится под «покровом» света, тьмы и т. д.

Между тем, значение энделевской эстетики современной городской жизни состоит в том, чтобы, не взирая на ее уродство, увидеть в нынешней, земной современности мегаполиса отправную точку его эстетической привлекательности — это поиск утопических признаков красоты в «здесь и сейчас» жизни мегаполиса. Но если Эндель осветил эстетическое значе-

²⁷ E. Friedell, *Ecce Poela* (Berlin: S. Fischer, 1912), p. 260.

²⁸ A. Endell, *Die Schönheit der grossen Stadt* (Stuttgart, 1908), p. 34.

ние мегаполиса, то другие современники обратили внимание на связь между репрезентациями мегаполиса и новыми чертами его существования.

Связь экономики с современной культурой стала предметом исследования нескольких теоретиков общества, таких как социолог и экономист Вернер Зомбарт, проанализировавший экономическую трансформацию современной культуры. В одном из своих исследований он подверг рассмотрению крупные скопления людей и товаров в тех центрах, какими являлись немецкие мегаполисы; данным скоплениям свойственна была массовая миграция, «коллективизация потребления» в городах, крупномасштабная экономическая неопределенность и обслуживающие массы транспортные системы («Ежегодно по улицам больших городов в объемных стеклянных коробах перевозится почти два миллиарда человек»). Вот как описывает Зомбарт появление новой урбанистической культуры:

Отличительные черты нашей технологии, отличительные черты нашего социального совместного проживания внутри больших каменных аллей и на вершинах холмов из камня, стекла и железа породили такую ситуацию, когда между нами и живой природой... поднялись мертвые груды вещества, особым образом повлиявшие на нашу интеллектуальную жизнь и определившие ее характерные черты. Тем самым было создано новое культурное основание: каменные мостовые; на них и произросла новая культура — культура асфальта.²⁹

Эта «культура асфальта» распространяется повсюду, создавая новый «подвид человека, жизнь которого происходит вне истинной близости с живой природой... этот подвид, характеризующийся наличием карманных часов, зонтика, галош и электрического освещения представляет собой нечто искусственно выведенное.» Даже когда эта городская масса покидает каменные долины чтобы отдохнуть на природе, она «едва ли вступает во внутренние взаимоотношения с природой», ибо та природа, которую она там обнаруживает, есть ее же собственное творение; так называемое «понимание природы» на деле есть продукт городской жизни». Взаимодействие масс (человеческих и вещных) и изменений (возрастающего темпа) приводит к нивелированию культурных свойств, порождая даже «нечто вроде усредненной личности»; ненадежность всех внешних жизненных условий «придала и внутренней сущности человеческих существ *нестабильность, беспокойство и торпливость*». Это сказалось также на художниках и писателях, так как «они получают извне обилие всяческих впечатлений, они настолько атакованы внешними раздражителями, что, как и остальные, сталкиваются со все большими трудностями при формировании собственной уникальной индивидуальности. Например, не тем ли фактом объясняется неспособность нашего богатого, поразительного

²⁹ W. Sombart, Die deutsche Volkswirtschaft im neunzehnten Jahrhundert (Berlin: G. Bondi, 1903), p. 415.

века выработать собственный архитектурный стиль, что ни у кого просто не остается времени на формирование какого бы то ни было стиля?»

Ранее, на конференции первой германской социологической ассоциации, состоявшейся во Франкфурте в 1910 году, Зомбарт проанализировал подобные темы с точки зрения воздействия технологии на культуру. В ответ прозвучала реплика социолога Маска Вебера, привлечшего внимание к взаимодействию между технологией, мегаполисом и современной культурой³⁰. На вопрос о том, «находится ли современная технология (Technik) в ее общепринятом понимании в какой-либо связи с формально-эстетическими ценностями, следует, на мой взгляд, ответить утвердительно». Взаимоотношение между современной технологией и эстетикой он конкретизирует на примере отношений между мегаполисом и его «технологией» — миром его вещей. Для Вебера

совершенно специфические формальные ценности могли зародиться в нашей современной художественной культуре только благодаря существованию *современного мегаполиса*; современного мегаполиса с его трамваями, метро, электрическим и прочим освещением, витринами магазинов, концертными залами и ресторанами, кафе, дымовыми трубами, нагромождениями камней, со всем этой какофонией звуковых и цветовых ощущений, впечатлений, воздействующих на сексуальную фантазию и порождающих ощущение изменений в психике человека — все это оказывает воздействие на голодную толпу с помощью разнообразных, очевидно, нескончаемых вариантов жизненного стиля и способов быть счастливым.³¹

Данные составляющие бытия мегаполиса не просто служат объектом для современных художественных творений, но и влияют на формы репрезентации этих последних. Хотя Вебер мимоходом называет в качестве примеров Стефана Джорджа и Эмиля Ферререна; высказанная им мысль в большей степени относится к возникающему движению экспрессионизма, подчеркивающего объективность, расчлененность культуры, порождаемой технологиями мегаполиса, благодаря которым появляются все эти «фантазии», «мечты» и «крайние формы возбуждения».

Разумеется, Вебер распространяет данную мысль и на другие черты современного мегаполиса и современной художественной репрезентации. Он утверждает, что

В высшей степени специфические формальные ценности современной живописи... [и] их достижение не были бы возможны для людей, [не имевших опыта жизни среди] динамических масс, ночных огней и отражений современного мегаполиса его собственными средствами коммуникации... я считаю совершенно невозможным появление определенных формальных ценностей современной живописи без того абсолютно своеобразного впечатления, производимого современным мегаполисом, равного которому не возникало перед глазами челове-

³⁰ M. Weber, 'Diskussionsrede zu W. Sombarts Vortrag über Technik und Kultur', in M. Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Soziologie und Sozialpolitik* (Tübingen: Mohr, 1988), pp. 449-56.

³¹ Ibid., p. 453

ка за всю предыдущую историю, — впечатления, сильного днем и совершенно потрясающего ночью. И поскольку то, что можно увидеть — а нас здесь интересует только это — буквально в каждом современном мегаполисе получает свое собственное неповторимое качество *в первую очередь* не благодаря отношениям собственности или социальным группировкам, а благодаря современной технологии, значит здесь мы и достигаем того состояния, когда технология как таковая обретает долговременное влияние на художественную культуру.³²

Здесь Вебер не только устанавливает факт корреляции между художественными ценностями и урбанистической технологией, но и утверждает о том, что сама эта технология обладает квази-автономией. Вера же в полную автономию современной технологии, коей Вебер не разделял, является значимым элементом критики современного общества некоторыми экспрессионистами.

Ш

В предисловии к главному труду Курта Пинтуса — пользующейся влиянием антропологии поэзии экспрессионизма *Menschheitsdämmerung*³³ (1919), в которой нам представлен неясный, сумеречно-рассветный образ человечества, имеется следующее утверждение:

Теперь, как никогда раньше, ощущаешь невозможность существования человечества в состоянии полной зависимости от собственных творений, от своей науки, своей технологии, статистики, торговли и промышленности, от гипертрофированного коммунального уклада буржуазии и общепризнанной полезности.³⁴

Меньшим драматизмом отличаются начальные строки эссе Георга Зиммеля 'Die Grossstädte und das Geistesleben' («Большие города и духовная жизнь», 1903), дающего более полное рассмотрение современной урбанистической культуры и начинающегося следующими словами:

Глубочайшая проблема современной жизни происходит из-за претензии индивида на сохранение автономии и индивидуальности собственного существования перед лицом социальных сил, исторического наследия, внешней культуры и технологии жизни... Личность сопротивляется нивелировке и использованию ее как элемента социотехнического механизма. Исследование внутреннего смысла специфики современной жизни и ее продуктов... должно стремиться разгадать то уравнивающее воздействие, которое структуры, подобные мегаполису, воздвигают между индивидом и надындивидуальным содержанием его жизни.³⁵

Конечно, в таких тематических сходствах нет ничего удивительного, ибо, согласно многим современникам, Зиммель обладал чувством времени, превращающим его размышления в предвосхищение еще не вполне

³² Ibid., p. 453

³³ Сумерки человечества (нем.) — прим. перев.

³⁴ K. Pinthus (ed.), *Menschheitsdämmerung* (1919) (Hamburg: Rowohit, 1990), p. 26.

оформившихся ситуаций. Так, например, в 1920 году Фридрих Хюбнер в качестве философских предшественников экспрессионизма называет только Ницше и Зиммеля: «В философии Георг Зиммель подготовил почву для нового способа мышления... разработав понятия “формы”, “я” и “жизни”». Для наших целей важно указать на то, какую роль сыграло это эссе о мегаполисе и другие посвященные городу аналитические работы в осознании экспериментальных оснований экспрессионистских репрезентаций большого города.

Согласно Зиммелю, мегаполис является «не некой пространственной сущностью, обладающей социологическими характеристиками, а пространственно оформленной социологической сущностью». Человеческие взаимодействия переживаются как различающиеся с точки зрения отношений способы заполнения пространства. Пространство заполняется социальной интеракцией и человеческой социацией (sociation). В своем эссе о пространстве Зиммель описывает ряд пространственных форм, встречающихся в интеракции: исключительность или уникальность пространства (такого как городские районы); границы пространства (обнаруживающиеся в пространственном обрамлении, картинной раме, обступающей темноте); фиксирование социальных форм в пространстве (включая рандеву, значение которых «заключено, с одной стороны, в напряжении между пунктуальностью и мимолетностью происходящего и его пространственно-временной фиксации на другом») и индивидуализацией пространства (как это имеет место при нумерации домов); пространственная близость и отдаленность (включая абстрактность и безразличие, каким способны обладать в мегаполисе пространственно прилегающие друг к другу предметы); и наконец, перемещение в пространстве (путешественника, странника, пришельца и динамических интеракций мегаполиса).

Мегаполис — не просто фокус социальной дифференциации и сложное пересечение социальных систем, но и обиталище более неопределенных коллективных сущностей, таких как толпы. Открытости города, облегчающей пересечение различных социальных страт, можно противопоставить относительную изоляцию и социальное дистанцирование, демонстрируемое «концентрированным меньшинством» обитателей гетто (например в берлинском ‘Scheunenviertel’³⁶). Что же касается концентрированных масс, то Зиммель дает описание толпы во тьме — оно выполнено в манере, соответствующей экспрессионистской репрезентации города в ночи. Собравшись во тьме, мы

³⁵ G. Simmel, ‘Die Grossstädte und das Geistesleben’, *Die Grossstadt. Jahrbuch der Gehe-Stiftung zu Dresden*, 9 (1903) pp. 185-206; in English as ‘The Metropolis and Mental Life’, in K. H. Wolff (ed.), *The Sociology of Georg Simmel*, Glencoe, 1950, pp. 409.

способны исследовать только самое непосредственное окружение, будучи оцеплены со всех сторон непроницаемой черной стеной, оставляющей нам только это ближайшее окружение; ты чувствуешь себя плотно прижатым к тому, что стоит к тебе ближе всего; это размежевание с пространством, находящимся вне твоего видимого окружения, достигает своего предельного выражения; кажется, что это пространство исчезло. С другой стороны, сам этот факт также заставляет исчезнуть действительно существующие границы; фантазия приписывает темноте преувеличенные возможности; чувствуешь себя окруженным фантастически неопределенным и безграничным пространством.³⁷

Но говоря об этом в более общем виде, можно отметить, что пересечение социальных групп и индивидов в метрополии порождает такие пространственные группировки, наличие которых объясняет полное безразличие людей к ближним своим. Здесь фундаментальным значением для понимания социальной интеракции и стереотипов формирования систем в городе обладает становление границ и социального дистанцирования. Пожалуй, наиболее поразительным в зиммелевском анализе мегаполиса является анализ им психологических последствий бесконечно динамичной интеракции систем, вещей, индивидов и образов, — интеракций, происходящих внутри «истинного подиума этой культуры», ибо там,

в домах и образовательных учреждениях, в чудесах и удобствах побеждающей пространство технологии, в формах коммунального существования и в видимых государственных институтах осуществляется предложение обезличенного ума такой кристальной чистоты и такого всеподавляющего богатства, ... что, столкнувшись с этим умом, личность оказывается не в силах сохранить себя.³⁸

Здесь Зиммель констатирует наличие расширяющейся пропасти между объективной и субъективной культурами — «атрофию индивидуальной культуры и гипертрофию объективной культуры», что происходит вследствие присущей обеим культурам тенденции стремиться к относительной автономии, причем объективная культура обладает «единством и автономной самодостаточностью», а субъективная культура является порождением «субъективизма современности» с присущей ей «диссоциацией», «уходом» от объективной культуры.

Эта кажущая автономной объективная культура нигде не проявляется столь очевидно, как в мегаполисе, где индивидов подстерегает шок от «быстрых и непрерывных изменений внешних воздействий», ощущаемых ими «всякий раз когда они переходят улицу, всякий раз когда сталкиваются с быстротой и разнообразием профессионального и социального бытия», — воздействий, воспринимаемых ими «как стремительное скапливание меняющихся образов, как радикальная бессвязность образов, сменяющихся

³⁶ «Амбарном районе» (нем.) — прим. перев.

³⁷ G. Simmel, 'Soziologie des Raumes', *Jahrbuch für Gesetzgebung, Verwaltung und Volkswirtschaft*, 27 (1903), pp. 27-71.

³⁸ Simmel, 'The Metropolis', p. 410.

по мере изменения позиции наблюдателя и обрушивающихся на него в виде некоей неожиданности различных впечатлений». Это непосредственное переживание современности как непрестанно изменяющихся, прерывистых и разнородных впечатлений и отображено в уличных пейзажах импрессионистов; порой оно доходит до степени тотальной бомбардировки чувственных впечатлений, приводящей к дезориентации личности.

Вместе с тем, это «особо абстрактное существование» мегаполиса отчасти обязано своим происхождением именно лабиринту самих этих взаимодействий, предполагающих функциональность, конкретность дифференциации, интеллектуальность, точность и исчисляемость. Стало быть то, что представляется индивиду «суматохой мегаполиса» с мириадами пересекающихся абстрактных взаимодействий и впечатлений, то, что представляется ему как «краткость и скудость встреч с каждым конкретным индивидом», — короче, то, что *кажется* ему *хаосом впечатлений*, потрясений и *взаимодействий*, фактически является результатом «*расчетливой конкретности* практической жизни» в мегаполисе. Подобная расчетливая конкретность необходима для того, чтобы обеспечить возможность «скопления столь большого количества личностей, обладающих столь непохожими интересами... соединиться друг с другом в один многочленный организм».

Эти «быстрые и непрерывные внешние и внутренние воздействия» ведут к драматическому «возрастанию нервозности» внутри мегаполиса, к развитию неврастения как свойства современного человека, к появлению *патологических форм* агорафобии и гиперестезии. Невозможность сохранения стабильной субъективности какими-либо иными средствами — в ситуации непрерывных потрясений от жизни — является причиной «психологического дистанцирования» как некоего защитного механизма, вырабатываемого интеллектом. В то же время, подобному повышению роли интеллектуальных, «рациональных» защитных механизмов сопутствует усиление эмоциональных реакций, остающихся-таки неудовлетворенными теми «раздражителями, интересами, заполнителями времени и сознания», кои способен предложить им мегаполис.

Здесь Зиммель указывает на динамику субъективной и объективной культур, являющуюся единственным способом полной реализации нами нашей субъективности через экстернализацию ее в объективных культурных формах; но и данная динамика не способна обеспечить реализацию наших желаний. Отсюда ощущаемое индивидами «постоянное чувство напряжения, ожидания и интенсивных невыявленных желаний; отсюда «потайное беспокойство», выливающееся в непрестанный невротический поиск нами

Возможности получения единовременного удовлетворения в форме все новых раздражителей, все новой внешней деятельности... Мы оказываемся в плену у нестабильности и беспомощности, проявлениями которых и является суматош-

ность мегаполиса, одержимость путешествиями, неистовая конкурентная борьба, а также характерное для современности непостоянство в вопросах вкуса, стиля, мнений и личных связей.³⁹

Это означает, что «существующий меж людьми *внутренний барьер*, необходимый в условиях современных форм жизни», «взаимная сдержанность и безразличие», а также состояние пресыщения *никогда не бывают достаточно эффективными* в противостоянии таким переживаниям современности, как прерывистость, фрагментация восприятия времени, места и причинности. Так возникает возможность превращения *отчужденных* форм бытия в объективные формы нашей жизни.

Одной из таких форм, типичных для урбанистического общества, является состояние пресыщения, возникающее вследствие «быстро сменяющихся, тесно спрессованных между собой и контрастирующих друг с другом нервных раздражителей», что приводит к «неспособности достаточно энергично реагировать на новые ощущения». Поэтому везде, где имеет место столкновение индивида с массой товаров и ощущений, везде, где все ценности низведены к ценностям обмена, пресыщенный индивид «переживает все как некую скучную серую череду событий, не стоящую того, чтобы из-за нее возбуждаться». Но подспудно стремление к развлечению и возбуждению сохраняется; наличием его и объясняется «сегодняшняя тяга к возбуждающим, обостренным впечатлениям и максимальной скорости их смены, к самостимулированию при помощи впечатлений, отношений, информации».

Однако, мегаполис действительно обеспечивает «огромное изобилие машин, продуктов и надындивидуальных организаций», предлагающих индивиду «бесконечные привычки, бесконечные развлечения и бесконечные сверхъестественные потребности», а также «заполнители времени и пространства». В мегаполисе эта концентрация объективной культуры находится в зависимости от сложного взаимопересечения систем обращения товаров и индивидов. Сферам обращения, обмена и потреблению, а также усилению скорости обмена внутри этих сфер уделяется в зиммелевском анализе большое внимание.

Таким образом, мегаполис является местом реификации «культуры вещей как культуры человеческих существ». Если Вебер заявляет о квази-автономии технологии урбанистического существования, то Зиммель настаивает на [необходимости] создания надындивидуальной объективной культуры, явленной человеческим существам в качестве чего-то автономного:

Высокоразвитым эпохам, характеризующимся углубленным разделением труда, соответствует зрелость культурных достижений, фактически становящихся новой автономной сферой; вещи достигают стадии собственной полноты, духовно-

³⁹ Simmel, *The Philosophy of Money*, p. 484.

сти и в определенном смысле начинают более послушно следовать внутренней объективной логике целесообразности⁴⁰.

Эта усиливающаяся автономия объективной культуры дает основания для преобладающего пессимизма в отношении современной культуры, а именно «для все расширяющейся пропасти между вещной и человеческой культурами». Впоследствии Зиммель сводит воедино автономную по видимости сферу обмена товаров и индивидов и автономию объективной культуры, заявляя:

Тот «фетишизм», который приписывал Маркс экономическим товарам, являет собой лишь частный случай общей участи, постигшей содержание самой культуры. С развитием культуры это содержание становится все более парадоксальным:... изначально созданные человеческими субъектами... в их непосредственной форме объективности... они следуют имманентной логике развития... движущей силой которой являются не физические, а истинно культурные факторы.⁴¹

Аналогичным образом, в самой культурной среде имеет место постоянная борьба между жизнью и формой. Жизнь порождает форму и борется с тем, что порождается этой формой, с тем, к чему ее вынуждает протivостояние «формы как таковой и принципа формы».

В «Конflikте современной культуры» (1914) Зиммель приводит пример этого протivостояния форме, как оно обнаруживает себя в художественной сфере:

Из всей этой мешанины устремлений, объединяемых общим именем *футуризма*, кажется, только движение, называемое *экспрессионизмом*, обладает определенной, доступной идентификации степенью единства и ясности... смысл экспрессионизма в том, что художественные произведения увековечивают внутренние побуждения их творца; или, точнее, эти побуждения фиксируются в облике этого произведения в точности такими, какими они воспринимаются. Намерение автора состоит не в том, чтобы выразить или сохранить эти побуждения в той форме, которая навязана им чем-то внешним, независимо от того, является ли это внешнее идеальным или реальным.⁴²

Экспрессионизм имеет дело с «раздражителями, исходящими от предметов внешнего мира», не испытывая, в отличие от импрессионизма, «нужды в отождествлении формы причины с формой следствия». Это новое искусство «само по себе не обладает смыслом. Будучи абстрактным искусством, оно «безразлично к традиционным нормам прекрасного и безобразного, связанным с первичностью формы. Жизненный поток детерминируется не целью, а движущей силой». Это и определяет «стремление к совершенно абстрактному искусству, существующему в некото-

⁴⁰ G. Simmel, 'Vom Wesen der Kultur', *Brücke und Tür* (Stuttgart: Kohler, 1957), pp. 86-94.

⁴¹ G. Simmel, 'On the Concept and Tragedy of Culture', *The Conflict in Modern Culture and Other Essays*, trans. and ed. K. P. Etkorn (New York: Teacher's College Press), p. 42.

⁴² G. Simmel. 'The Conflict in Modern Culture' (1914), *The Conflict*, p. 71.

рых слоях современной молодежи, [которое] может проистекать из страсти к непосредственному и обнаженному восприятию себя самого».

В другом месте Зиммель обращает внимание на обнаружившуюся в последние годы тенденцию к механизации, математизации:

Вся реконструкция того, что называется «художественным исчислением»: точное разграничение «планов»; различение горизонтального и вертикального, треугольность и прямоугольность композиции, определение оппозиции (*contrapposto*), теории золотого сечения, изобразительные искусства, понимаемые как «пространственная конфигурация», и даже теория сочетаемости цветов — все это сначала дробит произведение искусства на индивидуальные моменты и элементы, а затем пытается «объяснить произведение искусства, вновь складывая целое на основе перечисленных главных закономерностей и требований».⁴³

Зиммель обнаруживает, что современное «произведение искусства находится в ситуации, аналогичной той, в которой находятся механические естественные науки». Хотя Зиммель не упоминает никаких конкретных художественных направлений, его замечания определенно могут быть отнесены к кубизму и экспрессионизму. Хотя сам Зиммель подобного вывода и не делает, факт состоит в том, что этот новый подход к произведению искусства, если следовать утверждению Мейднера, приближен к нашему переживанию мегаполиса и отображает его при помощи своих фрагментированных образов.

В то же время, новая тенденция направлена на утверждение произведения искусства как проявления переживания художником отсутствия уверенности в наличных формах. Такая тенденция соответствует утверждению Зиммеля, которое он делает в своей *Lebensphilosophie*⁴⁴ — утверждения, согласно которому жизнь должна непрерывно утверждать себя вопреки существующему воспроизводству форм. Отчасти речь идет здесь о борьбе динамических раздражителей со статическими формами, борьбе стихийности выражения с производным характером форм. Для Зиммеля «сущностью жизни является интенсификация, увеличение, возрастание полноты и власти, силы и красоты, идущее изнутри их самих — возрастание относительно не какой-либо поддающейся определению цели, а относительно своего собственного развития»⁴⁵.

В контексте мегаполиса город является фокусом одновременно и объективной культуры, и ее реифицированных форм, включая такие реифицированные формы, как формальное, интеллектуальное дистанцирование и сдержанность, играющие для его обитателей роль барьеров на пути непосредственных жизненных впечатлений. Современные художественные течения сражаются с этой затвердевшей объективной культурой

⁴³ G. Simmel, 'L'art pour L'arf, *Zur Philosophic der Kunst* (Potsdam: Kiepenheuer, 1922). p. 79.

⁴⁴ Философии жизни (нем.) — *фрум. неперев.*

⁴⁵ P. Lawrence (ed.), *Georg Simmel; Sociologist and European*, trans. D. E. Jenkinson et al. (New York: Bames and Noble, 1976), p. 228.

и, как это имеет место в случае с экспрессионизмом, стремятся субстанционализировать непосредственное переживание существования в мегаполисе со всей присущей ему динамикой, ритмикой и разорванной фрагментацией. В этом отношении экспрессионизм представляет собой критику зиммелевской концепции мегаполиса в его отношении к ландшафту. В «Философии ландшафта» ('Philosophie der Landschaft', 1910) он противопоставляет природу и мегаполис. Говоря об объектах природы, он утверждает «тот факт, что данные вещи, наблюдаемые на какой-то части земли, являются “природой”, а не прямыми линиями улиц с нанизанными на них вереницами универмагов и автомобилей, — этот факт еще не делает описанную часть земли ландшафтом». «Часть» природы есть внутреннее противоречие, ибо у природы нет «частей». Стало быть, у мегаполиса как противоположности «природы» есть части — архитектура, транспорт, урбанистические артефакты, социальные взаимодействия. Именно эти части, эти фрагменты «культуры вещей как культуры человеческих существ» пытается отобразить экспрессионизм в своих «уличных» и «городских ландшафтах». Цели экспрессионизма соответствуют зиммелевскому описанию существования современного мегаполиса и еще в одном отношении, а именно: экспрессионизм пытается художественно отобразить наше внутреннее переживание мегаполиса. В эссе «Роден» (1911) Зиммель описывает современность как

Психологизм восприятия и интерпретации мира с точки зрения его реакций на нашу внутреннюю жизнь, а также, разумеется, [он пытается отобразить мир] и как *внутренний мир, растворение фиксированного содержания* в текучести души, от которой отфильтровано все субстантивное; формы такой души суть просто *формы движения*.⁴⁶

Если заменить субъективизм «психологизмом» и особо выделить этот переход к опыту (Erlebnis), переживаемому изнутри, а также преобладание и господство в потоке текучих форм фрагментарного, — тогда описание Зиммелем переживания мегаполиса как образчика современности снова обнаруживает поразительную уместность для понимания, как минимум, некоторых аспектов экспрессионизма.

И наконец, Зиммель иллюстрирует одновременно как неясность отношения к мегаполису со стороны немецкого экспрессионизма, так и утопические возможности мегаполиса в реализации человеческой свободы. Возвращаясь к диалектике субъективной и объективной культур, Зиммель подчеркивает:

Атрофия индивидуальной культуры вследствие гипертрофии объективной культуры является одной из причин той непримиримой ненависти, которую проповедники самого крайнего индивидуализма, в первую очередь, Ницше, питают к

⁴⁶ Simmel, 'Rodin' (1911), p.196.

мегаполису. В этом же заключена и причина того, почему эти произведения, столь страстно любимы в мегаполисе и почему в глазах обитателя мегаполиса они представляются пророками и спасителями его (или ее) неудовлетворенных вождлений.⁴⁷

Но является ли мегаполис местом реализации «неудовлетворенных вождлений»? Зиммель утверждает, что мегаполис есть место развития, часто противоречивого в своей разнонаправленности, двух форм индивидуализма: индивидуальной независимости и совершенствования индивидуальности. Мегаполис служит «ареной» борьбы между этими двумя формами индивидуализма и, потенциально, местом их примирения.

IV

Зиммелевское увлечение экспрессионизмом восприняли два его ученика — Зигфрид Красауэр и Эрнст Блох. Но если интерес Красауэра четко ограничился расшифровкой полей означения внутри современного мегаполиса, выходящей за рамки экспрессионизма (хотя экспрессионизм и оставался в поле его интереса в период работы над фильмом), то Блоха в течение всей его жизни занимали заключенные в современности утопические возможности; кроме того, стиль его письма продолжал свидетельствовать о том, что он находится под воздействием экспрессионизма.

В ранних работах Красауэра, написанных до того, как он обратил внимание на «незначительные поверхностные проявления» веймарской современности и занялся расшифровкой «иероглифики» пространственных образов мегаполиса, мы находим свидетельства ряда столкновений его с экспрессионизмом. К концу первой мировой войны и сразу после нее Красауэр написал серию рукописей (оставшихся неопубликованными), одна из которых «Об экспрессионизме: сущность и смысл движения времен» ('Ueber den Expressionismus', 1918) посвящена исследованию того, «в чем в действительности заключена сущность этого нового направления в искусстве. Речь идет не об анализе отдельных произведений, а скорее об исследованиях тех интеллектуальных структур, которые создают возможность подобных произведений». Экспрессионистские произведения объединяет то, что все они являются творениями молодого поколения, «обусловленного общей ситуацией нашего времени». Исследование Красауэром интеллектуальной ситуации осуществляется им с точки зрения предшествующего тезиса Зиммеля о расширяющейся пропасти между субъективной и объективной культурами.

⁴⁷ Simmel, 'The Metropolis', p. 422.

Мир внешней реальности обладает рядом черт, среди которых такие, как их кажущаяся объективность, их условный характер и их хаотическое состояние:

В сравнении с каждым из субъективных миров мир реальный являет собой хаос. Не стесненный едиными ценностными принципами, ничего не знающий о субстанции, коей ему недостает, он расширяет самого себя... И чем более мы намеряемся ассимилировать, постичь его, тем более утрачиваем мы свою изначальную интеллектуальную спонтанность.⁴⁸

Это представление об объективированном мировом хаосе находит дополнительное подтверждение, когда он пишет, что хотя «наш век и является веком жажды жизни», мы сталкиваемся с хаотичным внешним миром, в котором

Огни и тени, здания и дороги, ландшафты и города, локомотивы, человеческие тела, толпящиеся массы, любовь, страсть, жалобы одинокой души – все это вместе турбулентно вращается в едином, многообразно сформированном существовании; все эти предметы сталкиваются в открытом противостоянии друг другу.⁴⁹

Кажется, что эта противостоящая индивиду реальность руководствуется своими собственными законами, правда, одна из этих черт занимает особое место в современной интеллектуальной жизни, а именно «открытие автономной природы реальности с целью все более полного овладения ею». Отчасти эта реальность создана наукой, поскольку «чем больше наука становится жизненной силой, тем более неприкосновенным и объективным становится мир». Эти силы (так же, как и безразличные законы капитализма) порождают «господство науки, капитализма и развитие их на основе технологии».

Отношения между индивидами поддерживаются благодаря одним лишь функциональным связям их частных интересов, особенно профессиональных «как одной из форм современной общей (communal) деятельности, одной из форм интеллектуальной преемственности». Но «чего почти всегда не хватает любой профессии, это присутствия человеческой сущности». Это порождает специфическую форму индивидуализма, при которой «самоприспособление к жесткой действительности, к всеохватывающей тотальности имеет соответствующее воплощение в безграничном, исполненном произвола индивидуализме». Иными словами, данную форму нынешней ассоциации человеческих существ лучше всего выражать понятиями цивилизации, анархии ценностей, отсутствия общности.

С этой точки зрения, для того чтобы понять экспрессионизм «следует уже иметь опыт столкновения с ним: мир экспрессионизма не знает буду-

⁴⁸ S. Kracauer, *Über den Expressionismus. Wesen und Sinn einer Zeitbewegung* (1918)

⁴⁹ S. Kracauer, *Das Leiden unter dem Wissen und die Sehnsucht nach der Tat* (c.1917), MS, Siegfried Kracauer Nachlass, p. 246.

щего, он есть исключительно настоящий момент». В конечном счете, типичным «для импрессионистов является подчеркивание ими своего фундаментального принципа «искусства для искусства»». В отличие от них представитель нового экспрессионизма всегда подчеркивает сохранение собственного активного «я». В отношении к внешней действительности искусство экспрессионизма

Не просто отодвигает действительность в сторону, а непосредственно сталкивается с ней (главным образом, в живописи) и вступает с ней в борьбу. Экспрессионист хочет полностью уничтожить реальность, так чтобы его или ее творчество не могло ни в малейшей степени напоминать о ней.⁵⁰

Цель этого нового искусства — в том, чтобы «в максимально возможной степени дать выражение этому новому опыту (*Erlebnis*) в его обнаженной данности. Но хотя искусство экспрессионизма глубоко погружено в современную жизнь и ее проявления; тем не менее

Сильная вера в будущее и присущую ему победоносную силу объединяет экспрессионистов. Экспрессионист действительно смотрит вперед, он никогда не засиживается в прошлом. Будучи врагом настоящего, не приемля реальность, он стремится преодолеть и то, и другое... он готов заниматься свершениями, его основной настрой — утвердительный»⁵¹.

Жажда деятельности, ожидание реального дела, равно как и проблематичная природа современного индивида являются постоянными темами ранних работ Красауэра. Отсюда высказываемое им мнение о том, что «экспрессионизм в сущности есть не что иное, как мятеж, крик отчаяния современной личности, поработанной и обреченной на бессилие. Это прежде всего, в первую очередь, культурное движение, и только во вторую — движение художественное». В последней из своих рукописей Красауэр дает следующую оценку: «в частности, для тех, кто посвятил себя экспрессионистской живописи существует одна опасность — опасность оказаться непонятыми».

И уж двумя годами позже в 1920 году Красауэр в «*Schicksalswende der Kunst*» («Поворот искусства к року») утверждает, что «присущее нашему времени экспрессионистское движение в искусстве созрело для упадка». Если ныне воплощаемые им переживания уже не являются нашими переживаниями, то в период до первой мировой войны экспрессионизм являлся реакцией на «эпоху, в которой более всего прочего преобладал дух естественных наук и дух капиталистической экономической системы»; вместе то и другое создало внешнюю реальность жизни (*Lebenswirklichkeit*) системы, «столь объективную и столь внутренне безопасную, какой не являлась ни одна другая реальность до нее». В результате произошло преобразование

⁵⁰ S. Krasauer, *Über den Expressionismus*, pp. 36.

⁵¹ S. Krasauer, 'Schicksalswende der Kunst' (1920), *Schriften 5.1 (Aufsätze 1915-1926)*, ed. I. Mulder-Bach (Frankfurt: Suhrkamp, 1990), pp. 72.

«всего жизненного окружения» в «ужасающе обезличенную систему», внутри которой человеческие сущности казались почти случайными элементами. Человеческие существа, в свою очередь, столкнулись с «механизированной природой», с атомизированным обществом, сковывающим индивида «невидимой сетью рациональных и объективно-технических отношений», лишенных основополагающих элементов человеческой общности.

Изолированные от этой «отчужденной от Бога реальности», индивиды оказались как бы отгорожены «массивной медной стеной». В этой ситуации «исторической заслугой экспрессионизма явилось то, что он пробил брешь в этой стене, превратив ее в руины». Таким образом, уже до первой мировой войны экспрессионизм осуществил в искусстве то,

осуществление чего в реальной жизни считали своей миссией великие социальные революции нашего времени: речь идет о разрушении реально существовавших дотопе сил (сил бытия). Во-первых, экспрессионизм безошибочно наметил объектом своей борьбы окружающую его усредненную действительность⁵².

Целью его было не столько разрушение являющихся оковами форм и даже не восстановление «дифференцированных и чересчур рафинированных отдельных личностей», сколько то, чтобы «художник-экспрессионист чувствовал себя, мыслил себя в некотором смысле изначальным «я» (Ur-ich), наполненным индивидуальными переживаниями, вызываемыми совершенно стихийной природой – этакой душой в поисках Бога со всеми вытекающими из этого экстатическими конвульсиями».

Следствием подобной ситуации, в котором пребывает художественное творчество, является возникновение нового искусства:

Возникают такие картины, которые едва ли сохраняют связь с миром наших чувств. Они выходят за пределы нашего привычного пространства и современности (*Geichzeitigkeit*) представлений, запечатлевая фрагменты наших восприятий в текстуре линий и подобных телу форм, структура которых почти исключительно определяется внутренними потребностями человеческого существа, преобразованного в первоначальное «я». Художник и поэт пытаются лишить наличную действительность ее власти и открыть для нее то, чем она является на самом деле: ее обманчивую, похожую на тень сущность, бездуховный и бессмысленный хаос. Здесь вещи и человеческие существа обретают ощутимо знакомую форму, но их внешняя форма есть лишь пустая маска, которую и срывает или делает прозрачной художник, дабы обнаружить скрытое под ней лицо.⁵³

Те человеческие существа, которые фигурируют-таки в искусстве экспрессионизма, кажется, являются типичными ночными персонажами, но при этом они «бросают горящий факел в здания нашего прежнего существования и заставляют их призраков возгораться революцией. Сущность пережитой эпохи часто обретает облик схематичного персонажа

⁵² Ibid., 74.

⁵³ Ibid., 75.

“отца”; и против него как символа традиции, хранителя сущего, восстает его “сын”, готовый пойти на отцеубийство».

В другом месте в качестве примера этого нового искусства, Красауэр анализирует творчество Макса Бекмана. Задача современного художника — вскрыть «ужасную бессмысленность» внешнего мира. В городских ландшафтах Бекмана

Ему открывается улица со всеми ее ужасами. Люди, чужие друг другу до глубины души, спешат один за другим, либо сбиваются вместе, образуя огромные случайные скопления. Они встречаются в различных обществах, слоняются по кафе, эти лавы мужчин, женщин и детей, но несмотря на их пространственную близость, связующих нитей между их душами не протягивается; напротив, каждый остается замкнутым на себе и своей судьбе... Вновь и вновь изображает Бекман (особенно в своих рисунках и литографиях) этакий хаос, заполняющий улицы и площади между колеблющимися в воздухе домами. Вот они, высокие и низкие, глаза, полные страдания, судорожно сжатые пальцы, кричащие рты, похотливые лица проституток, этикие выцветшие маски, карикатурные бести, кружащиеся в одном водовороте; жуткая суматоха, над которой никогда не светила ни единая звезда... Он посещает кабаре, пивные и винные бары и всюду наблюдает одно и то же театральное действо: и здесь вздымается волна желаний, идет поиск друг друга, никогда не увенчивающийся встречей, везде царит мешанина бредовых вещей и сбитых с толку человеческих существ⁵⁴.

Если улицы города характеризуются пустыми взаимодействиями бездушных индивидов, то внутренняя часть мегаполиса оказывается еще более пугающей. В созданной Бекманом серии образов ада опустошение выглядит все более угрожающим. В следующем абзаце Красауэр очевидно имеет в виду бекмановскую «Ночь»:

Ночами наползает жажда убийства, она организует погромы, в ходе которых дьявольски изобретательный гений обрекает на мученическую смерть мужчин и женщин. Издаваемые жертвами вопли боли тонут в адском грохоте, извергаемом кроваво-красным громкоговорителем... весь порядок вещей перевернут с ног на голову.⁵⁵

В бекмановских картинах этого периода присутствует ярко выраженный образ фрагментации наличной действительности. В представлении Красауэра этот образ заставляет

содрогаться землю и сотрясаться храм Божий, и от этого сотрясения в конце концов превращается в руины съемное жилье и фабрики. Все вещи, созданные нашей цивилизацией, созрели для уничтожения.⁵⁶

По мнению Красауэра, силой своего воздействия живопись Бекмана обязана внутренней устремленности этого художника, «той фанатичной честности, с которой он открывает миру то, что грядет за нынешним неприкрытым ужасом».

⁵⁴ S. Krasauer, 'Max Beckmann', *Die Rheinlande*, 31, 3 (1921), pp. 93-6, esp. p. 95.

⁵⁵ Ibid., 96.

⁵⁶ Ibid.

Молодой Адорно, поклонник творчества Красауэра, уловил некую противоречивость, присущую экспрессионистским движениям на поздних стадиях их существования. Признавая тот факт, что экспрессионизм «объявляет войну» наличным формам искусства, в ходе которой он «разрывает ту ржавую колючую проволоку, что отделяла искусство от жизни»; признавая также справедливость критики экспрессионизмом предыдущих художественных форм, «утративших чувство индивидуальной истинности», он вместе с тем замечает, что экспрессионизм, в свою очередь, «несет в себе угрозу утраты типичного», угрозу насаждения новой лжи, заключенной в ориентации на тотальный субъективизм. Для Адорно «то, что однажды стало субъективным и случайным, остается субъективным и случайным также и в своих результатах». Мир становится субъективной душой, «отображением самого себя, спроецированного на мир», но при этом не происходит ни исследования двойственности мира и себя самих, ни полного открытия мира:

Художник, не способный или не желающий формировать множественность мира, преобразовывать единообразное в типичное, превращает индивида — а в конечном счете также и случайное, сложившееся благодаря опыту впечатление — в изображение мира; тем самым он попросту подчиняет душу этой тотальности, коей он вознамерился придать художественную форму... Симптомом того, что данное изображение в конечном счете является неистинным, служит факт разложения действительности — лишенный реальности мир становится игрушкой в руках всякого, кто занимается им только ради восприятия этой двойственности, а не для того чтобы через эту двойственность исследовать смысл мира.⁵⁷

Поэтому репрезентация типичного и реального нуждается в новом художественном импульсе, в новой ориентации на внешний мир. Может быть, она нуждается и в новой форме реализма.

Со своей стороны, в 1920 году Красауэр считал, что экспрессионизм выполнил возложенную на него миссию репрезентации, по крайней мере, художественной, «триумфа души над реальностью», отрицания им пустоты внутреннего мира и пробуждения «потребности в новых мировых формациях». Хотя экспрессионизм создал новые художественные средства выражения и репрезентации действительности, теперь для реализации того, для чего подготовил условия экспрессионизм, — для «*конструирования новой реальности в искусстве*» — требовалось выйти за его пределы. Отсюда необходимость реализации целей, провозглашенных экспрессионизмом — создание новой действительности,

уже не допускающей защиты интересов абстрактного человечества столь же абстрактными средствами (как это делал экспрессионизм); скорее, создание новой действительности позволяет зародиться общему в частном, тотально воплощая человеческую сущность во всей ее полноте.⁵⁸

⁵⁷ T. W. Adorno 'Expressionismus und künstlerische Wahrhaftigkeit, *Die neue Schaubühne*, 2, 9 (1920), pp. 259.

Подобным поиском конкретики занимается и сам Красауэр, но лишь начиная с 1926 года этот поиск со всей полнотой проявился в его собственных содержательных конструкциях, касающихся реалий современного мегаполиса, далеко выходящих за рамки экспрессионистских импульсов, необходимость в преодолении которых была отмечена им уже в 1920 году.

V

В отличие от Красауэра, Эрнст Блох хранил верность утопическому импульсу (по крайней мере, тому, который исходил от немецкого экспрессионизма) в течение долгого времени после его угасания. Некоторые из его произведений – в первую очередь *Geist der Utopie* (*Дух Утопии*, 1918; 1923) – сами по себе явились солидным вкладом в утопический экспрессионизм, черты которого во множестве обнаруживаются в его поздних работах, таких как *Erbschaft dieser Zeit* (*Наследие нашего времени*, 1935) и *Das Prinzip Hoffnung* (*Принцип надежды*, 1954-9). Ведь, если верить Адорно, то по способу презентации, предполагающему «приоритет выражения перед обозначением», вся философия Блоха является

Философией экспрессионизма. В ней сохранена идея прорыва сквозь затвердевшую корку жизни. То, что неотложно для человека, должно быть услышано непосредственно от него; философия Блоха протестует против реификации мира так же, как протестовал против нее отобразенный экспрессионистами человеческий субъект⁵⁹.

Geist der Utopie Блоха представляет собой свойственное радикальному экспрессионизму утверждение «интеллектуального обновления», «конфронтации с самим собой» (*Selbstbegegnung*) и утверждает отношение к утопии как присутствующей здесь и сейчас. Как предполагает Арно Мюнстер, несмотря на сходство, например, с «мистической религиозной концепцией революции» Густава Ландауэра, блоховское понятие Утопии, явленное в *работе Thomas Munzer als Theologe der Revolution* (*Томас Мюнцер как теолог революции*, 1921), не предполагает какой-либо конкретизации социально-исторического контекста. Скорее,

Для Блоха Утопия всегда и изначально есть тенденция, фундаментальное свойство самой материи, то самое «еще-не-явленное» внутри самого существования, чего невозможно реализовать или отобразить... в рамках любой заранее заданной модели.⁶⁰

Утопия не предполагает какого-либо будущего положения дел, она локальна, скрыта, желает быть выявленной, выраженной сейчас. Другой характеристикой позиции Блоха является отрицание им не только общих утопических предначертаний, но и представления о реальности как

⁵⁸ Kracauer, 'Schicksalswende der Kunst', p. 78.

⁵⁹ T. W. Adorno, 'Blochs Spuren', *Noten zur Literatur*, vol. 2 (Frankfurt: Suhrkamp, 1961), pp. 144-5.

⁶⁰ A. Münster. *Utopie. Messianismus und Apokalypse im Frühwerk von Ernst Bloch* (Frankfurt: Suhrkamp. 1982), p. 126.

некой однородной тотальности. Если бы она была таковой, присущие ей незначительные на вид утопические элементы никогда не получили бы своего внешнего выражения. В этом отношении творчество Блоха в данный период — при всех его сходствах с *Историей классового сознания* Георга Лукача в плане романтического протеста против капитализма и наличия у обоих вариантов «мессианского марксизма» (являющегося у Блоха более мессианизмом, чем марксизмом) — отличается тем, что отрицает тоталитаризацию общества, реификацию и Утопию. На деле для Блоха

Актуальность и Утопия не противоположны друг другу; в конечном счете, единственной заботой Утопии является «сейчасность» — независимо от того, понимают ли ее как постоянное требование срывать маски, разрушать идеологии и разного рода преходящие мифологии или как предостережение против процесса нивелировки, признающее в «сейчасности» одновременно и ведущую тенденцию и скрыто присутствующую истинную реальность.⁶¹

Именно этой «сейчасностью» Духа Утопии пронизан весь экспрессионизм. Здесь и в других местах налицо тот факт, что Блох размышлял о мегаполисе, его зданиях, его архитектуре.

Некоторые пассажи на эту тему имеются в начальном разделе *Духа Утопии*, озаглавленном «Die Erzeugung des Ornaments» («Создание орнамента»), в котором преобладают ссылки на экспрессионизм Марка, Кандинского, Пехштейна и Кокошки. Все представители данного движения, (независимо от того, идет ли речь о «Кандинском, прозванном интенсивным экспрессионистом, Пехштейне, экстенсивном экспрессионисте, или Марке, великом художнике, явившемся наиболее субъективным и одновременно наиболее объективным художником «‘концепции’ вещи») стремились «закрепить мимолетную составляющую чувства и чисто экономически воплотить его в твердости рисунка, в зафиксированных пространственных отношениях». Сегодня «мы ищем такого магического творца, который позволил бы нам столкнуться с самими собой, встретиться с собой» в новом окружении — встретиться с новым видением, которое «путешествует подобно пловцу, подобно циклону, сквозь данность (*das Gegebene*)». Фактически для этого нового способа видения вещей

лучшей картинной галереей является кинематограф, этот заменитель всех многопрофильных художественных выставок мира. Это следует иметь в виду каждому, кто не может обойтись без вопроса о том, что изображает тот или иной импрессионистский образ; например, каким образом на их глаз, подобный простой фотографической пластине, может в сжатом виде спроецироваться весь ад, схожий с изображением уличного перекрестка. Ибо уже со времен Ван Гога восприятие искусства очевидным образом изменилось; внезапно мы оказались вовлечены в изображаемую ситуацию, и именно эта вовлеченность и отображена в картине; ведь все это еще является зримым выражением смятения чувств, все еще перед нами изгороди, подземные переходы, железные балки, кирпичные стены;

⁶¹ Цит. по: W. Hudson, *The Marxist Philosophy of Ernst Bloch* (New York: St Martins Press, 1982), p. 40.

но внезапно все видимое удивительным образом сливается; отброшенная было позиция единого наблюдателя позволяет охватить в целом все, что лежит за любой внешностью, все сущности, все, что непостижимым образом связано между собой, но единство чего было нами утрачено — ближнее, дальнее, вбирающее в себя, наподобие древнего и современного Порт-Саида, самые разные аспекты мира — все это находит свое отражение в живописи Ван Гога.⁶²

Но экспрессионизм трансформирует не только мир городского ландшафта, присущий мегаполису. Та же участь в ходе «экспрессионистской революции» ожидает и натюрморт.

Трава уже не трава, все многогранное исчезает; победу одерживает все то, что напоминает лицо (*das Geschichthafte*). Вещь становится маской, «концепцией», фетишем, полностью деформированной, денатурализованной формулой тайных побуждений к цели, внутреннее человеческое существо и внутренняя часть мира сближаются между собой... Внезапно я вижу свои глаза, свое место, свое положение: я сам и есть этот ящик и эта рыба, и этот сорт рыбы, лежащий в этом ящике». ⁶³

Здесь Блох освещает вскрывшую экспрессионизмом интенсивную «материальность вещей».

Но это не просто репрезентация натюрморта — важно то, что даже в «новом экспрессионизме», использующем «вещи просто как стадии памяти [о нашем] ... неподатливом происхождении, либо как знаки препинания для удержания и сохранения их постоянного воспоминания». Натюрморт «может быть наиболее важен для всех культур — своим эскапизмом и свойственной ему интенсификацией мелочей».

Натюрморт, состоящий из мелочей, является одновременно и тем, чем мы окружаем себя, чем мы украшаем наше существование. Мелочи являются продуктом машинного производства:

Машина знает, как сделать все столь безжизненным, техническим и недочеловеческим с точки зрения конкретных элементов, напоминающих улицы Западного Берлина в целом. Действительная цель машины — ванная и туалет, самые несомненные и оригинальные достижения нашей эпохи... Здесь главенствует тот факт, что вещи можно мыть. ⁶⁴

Эти вещи повседневного опыта покрывались орнаментами, им придавался определенный стиль — и все это отличалось исторически обусловленной разнородностью. Здесь налицо — «несмотря на все антагонистические, пагубные, негативные элементы, о существовании которых также свидетельствует произошедшая в середине девятнадцатого столетия смерть стиля — функциональная связь этой эпидемии стилей с позитивными силами экспрессионизма».

⁶² Bloch, *Geist der Utopie*, p. 50-1.

⁶³ Ibid., 51.

⁶⁴ Ibid., 21.

Однако, такие «позитивные силы» противоречивы – по крайней мере, по отношению к тому напряжению, что существует в современности между функциональным и орнаментальным. Для Блоха

Рождение интегральной технологии и рождение интегрального экспрессионизма, тщательно изолированных друг от друга, являются порождением единого волшебства: с одной стороны, полного отсутствия орнамента, с другой – избыточного изобилия украшения, но и то, и другое суть варианты единого исхода.⁶⁵

Подобное напряжение пронизывает собой архитектурные структуры и саму невозможность стилистического разрастания функциональной формы. В этом контексте:

Если бы единству формы придавали большую роль, домов в экспрессионистском стиле так бы никогда и не было построено. Все эти прямоугольные, отполированные функциональные формы невозможно обильно орнаментировать, невозможно разбить прямые линии окон, лифтов, столов и телефонов изгибами в стиле Лембрука или Архипенко. Единственным – и в этом смысле, единственно очевидным – примером стилевой продуманности являются места проведения празднеств – выставочные залы, театры, особенно когда это пространство (как, например, у Пёльцига) расцветивает саму сцену, облик которой обладает особой магией.⁶⁶

Впоследствии, в *Принципе надежды*, Блоху пришлось доказывать, что архитектура «божественного дома» Таута или «панкосмиста» Пауля Шеербарта... осталась бесплодной». Причина этого заключена в том, что архитектура «есть и продолжает быть творением социальным, и в пустынном пространстве позднего капитализма она процветать не может». Тем не менее, те из подобных фантазий, что были запроектированы и порой реализованы, даже на стадии функциональной технологии явили собой продукт чрезвычайно концентрированного взрыва фантазии, подтверждающего тот факт, что «орнамент является выражением нечистой совести архитектуры».

В течение десятилетия экспрессионизма и, по крайней мере, до периода их эмиграции местом сосредоточения этих фантазий оставался, по мнению Блоха, Берлин. Как он заявил в 1921 году: «Я действительно верю в Берлин, этот мощный, утопический и самый родной для меня город из всех городов». Этот утопический элемент Блох зафиксировал уже в 1916 в статье 'Das südliche Berlin' («Южный Берлин»). Берлин «шел к новому изобилию, прорываясь в некоторых отношениях через серость жизни. Раньше того же ожидали от Мюнхена, а еще раньше – от Вены». Какое-то время город представлял собой нечто «соблазнительное, экспериментальное». В течение следующего десятилетия, в 1928 году, в работе 'Berlin nach zwei Jahren' («Берлин двумя годами позже»), несмотря на усугубляющийся кризис, Блох мог утверждать, что «благим фактором является, как мы знаем, динамизм Берлина, совершаемое им путешествие в неведомые области рая».

⁶⁵ Bloch, *The Utopian Function*, p. 83.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 82.

Бегущая дорожка тренажера, если она движется быстро, кажется гражданину взлетной полосой». Еще позже, в 1932 году, в работе 'Berlin aus der Landschaft gesehen' («Берлин, рассматриваемый как ландшафт»), Блох исследует противоречивую новизну ландшафта Берлина, но в то время как «другие города зачастую являются не более чем зрелищами лучшего прошлого, возможно, что опустошенный Берлин являет собой картину лучшего будущего — ничего другого ему просто не остается».

В своей главной опубликованной работе 30-х годов *Наследие нашего времени* (1935) он говорит, что утопические элементы настоящего труднее выявить и отстоять — и не только перед лицом разрушительного нацизма, но и перед лицом «прогрессивных» на первый взгляд комментаторов, таких как Лукач и другие. Выступая почти в одиночестве против своих оппонентов в этом политическом дискурсе, Блох защищает все то, что есть ценного в «аутентичном экспрессионизме» как «первой и наиболее истинной форме нерепрезентативного, отличающегося от прочего, состава мечты, характерного для нашего времени». Изначально экспрессионизм представлял собой

взрыв образа, являлся разорванной поверхностью, даже если он начинался с оригинала, то есть с насильственно взорванного и перемешанного субъекта. Таким образом, этот субъект буржуазно-эстетической оппозиции... определенно искал контакта с миром... [он] покрыл весь мир войной, придал его фрагментам вид гротесковых карикатур, внедрил в пустоты этого мира, помимо всей субстанциональной по своему характеру избыточности и всех надежд, архаичные и утопичные образы.⁶⁷

И хотя экспрессионизм стремился взорвать реификацию, ему не хватало контакта с конкретными средствами преодоления этой реификации. Тем не менее, по мнению Блоха, истинные элементы этого движения все же придают культурному наследию проблематичный характер, «просто потому, что экспрессионистская эпоха разорвала на кусочки оставшуюся от прошлого случайную рутину, принятые в обществе ассоциации». Резкое разрушение ею этой поверхности остается свидетельством того, что она отрицала реальность как некую однородность, как некую преемственность, поскольку «реальность никогда не является непрерывным контекстом... а во всех случаях — все же прерыванием, во всех случаях — все же фрагментом». Для Блоха, по крайней мере, в 1938 году «наследие экспрессионизма еще не есть его конец, ибо экспрессионизм еще вовсе не начинался». Является ли сказанное верным и в наши дни?

Перевод с английского Ирины Мюрберг

⁶⁷ Bloch, *Heritage of Our Times*, p. 240.