

ВАЛЬТЕР БЕНЬЯМИН

Автор как производитель¹

(Выступление в Институте изучения фашизма в Париже 27 апреля 1934 года)

Речь идет о том, чтобы привлечь интеллектуалов на сторону рабочего класса, заставив их осознать тождественность их духовных поступков с их делом производителей.

Рамон Фернандес

Вы помните, как Платон в проекте своего Государства² поступает с поэтами: он отказывает им во имя интересов сообщества в пребывании внутри него. Он обладал высоким пониманием власти поэзии, однако он считал ее вредной, излишней — разумеется, в некоем совершенном сообществе. Вопрос о праве поэтов на существование не часто ставился с тех пор с подобной силой; но он встает сегодня. Пожалуй, в такой *форме* он ставится лишь изредка. А всем вам он более или менее известен как вопрос об автономии поэта — о свободе сочинять то, что ему угодно. Вы не склонны жаловать ему эту автономию. Вы полагаете, что современное общественное положение вынуждает его решать, на службу кому он хочет направить свою активность. Буржуазный развлекательный писатель не признает эту альтернативу. Вы доказываете ему, что он, не признаваясь в этом, обслуживает определенные классовые интересы. Писатель передового типа признает эту альтернативу. Его решение происходит на основе классовой борьбы, когда он встает на сторону пролетариата. Вот здесь-то и кончается его автономия. Он направляет свою деятельность на то, что является полезным для пролетариата в классовой борьбе. Обычно говорят: он следует некоей *тенденции*.

¹ Перевод с немецкого выполнен по изданию: Benjamin W. Autor als Produzent. В.: Gesamte Schriften. F/M. 1991. 2 Band. 2 Teil. S. 683–701. Пер. Б. Скуратов, И. Чубаров. Ср. английский перевод: Walter Benjamin. The Author as Producer, trans. by John Heckman, New Left Review I/62, July–August 1970, http://www.situations.org.uk/_uploaded_pdfs/AuthorasProducer.pdf.

² Платон. Государство, с. 595 и след.

Здесь вы слышите ключевое слово, вокруг которого давно ведется спор, хорошо вам известный. Он вам известен, а поэтому вы также знаете, насколько неплодотворно он протекал. То есть он не свободен от скучного «с одной стороны — с другой стороны»: *с одной стороны*, от работы поэта необходимо требовать верной тенденции, *с другой стороны*, от этой работы мы вправе ожидать качества.

Эта формулировка, конечно, будет неудовлетворительной до тех пор, пока не осознают, в чем собственно состоит связь двух факторов — тенденции и качества. Естественно, можно эту связь декретировать. Можно провозгласить: произведению, которое обнаруживает правильную тенденцию, не нужно более иметь качество. Эта вторая формулировка небезынтересна, более того, она верна. Я с ней согласен. Но, будучи согласным, я отказываюсь это декретировать. Это утверждение необходимо *доказать*. И вот попытка такого доказательства, для которого я обращаюсь к вашему вниманию.

«Это, — вероятно, возразите вы, — совершенно специальная, даже отдаленная тема. И вы хотите таким доказательством способствовать изучению фашизма?» У меня и в самом деле есть это намерение. Ибо, как я надеюсь, я сумею показать вам, что понятие тенденции в обобщенной форме, в которой оно большей частью обнаруживается в только что упомянутом споре, является полностью непригодным инструментом политической литературной критики. Я хотел бы вам показать, что тенденция поэзии может быть верна политически, только если она так же верна литературно, то есть политически верная тенденция включает некую литературную тенденцию.

И сразу же добавлю: эта литературная тенденция, которая имплицитно или эксплицитно содержится в каждой *верной* политической тенденции, — она, и ничто иное, производит качество произведения. *Поэтому*, следовательно, верная политическая тенденция произведения включает его литературное качество, так как она включает его литературную тенденцию. Это утверждение — надеюсь, что я могу вам обещать, — вскоре прояснится. Пока же я вставляю, что для своего рассмотрения я мог бы выбрать и несколько другой отправной пункт. Я исходил из неплодотворного спора: в каком отношении находятся тенденция и качество поэзии.

Я мог бы, однако, исходить из еще более старого, но не менее неплодотворного спора: в каком отношении находятся форма и содержание, а именно в частности в политической поэзии³. Эта постановка вопроса по праву пользуется дурной славой. Она считается хрестоматийным образцом попытки не диалектически, шаблонно подходить к литературным связям. Пусть так. Но как выглядит тогда диалектическое трактовка того же вопроса?

³ Под «поэзией» здесь имеется в виду художественная литература, ее эстетический момент. — *Прим. пер.*

Диалектическая трактовка этого вопроса — и тем самым я подхожу к сути дела — вообще ничего не может сделать с устоявшимися, изолированными вещами: произведением, романом, книгой. Она должна рассматривать этот вопрос в контексте живых общественных связей. Вы правомерно заявляете, что это неоднократно предпринималось в кругу наших друзей. Несомненно. Только при этом часто слишком высоко хотели прыгнуть и вместе с тем неизбежно так же часто впадали в неопределенность⁴. Общественные отношения, как мы знаем, обусловлены производственными отношениями. И если материалистическая критика находила к произведению дорогу, то обычно она спрашивала, как это произведение относится к общественным производственным отношениям эпохи. Это важный вопрос. Но и очень сложный. Ваш ответ на него не всегда будет недвусмысленным. И я хотел бы предложить вам теперь более напрашивающийся вопрос — вопрос, который скромнее, целит несколько ближе, но, как мне кажется, предоставляет больше шансов на ответ. То есть вместо того, чтобы спросить: как некое произведение относится к производственным отношениям эпохи, соответствует ли оно им, является ли реакционным или стремится к перевороту, является ли революционным, — вместо этого вопроса или, во всяком случае, до этого вопроса я хотел бы предложить вам нечто другое. Итак, прежде чем я спрошу: как некое литературное произведение относится к производственным отношениям эпохи, хотел бы я спросить: как оно пребывает в них⁵. Этот вопрос непосредственно ориентирован на функцию, которой обладает произведение в рамках литературных производственных отношений некоей эпохи. Другими словами, он имеет в виду непосредственно писательскую технику произведений.

С понятием техники я связал то понятие, которое делает литературные продукты непосредственно общественными, доступными материалистическому анализу. Одновременно понятие техники указывает на диалектический отправной пункт, исходя из которого нужно преодолеть неплодотворное противопоставление формы и содержания. И далее, это понятие техники содержит указание о правильном определении отношения тенденции и качества, о чем мы вопрошали вначале.

⁴ *Вариант перевода:* Только при этом часто стремились к великому и при этом с необходимостью добивались смутных результатов.

⁵ *Вариант перевода:* При оценке художественного произведения с позиций материалистической критики мы задаемся вопросом: какое место произведение занимает в связи с его позицией по отношению к общественно-производственным отношениям данного периода... Поддерживает ли оно их — реакционно или пытается свергнуть — революционно?... Это важный... но... сложный вопрос... Я предложил бы близкую ему альтернативу... Перед тем как спросить: какова позиция литературного произведения относительно производственных отношений, я бы поинтересовался: какое место оно занимает внутри них? Этот вопрос затрагивает функцию произведения в рамках литературных отношений производства... литературную технику произведения.

Итак, если раньше мы могли формулировать, что верная политическая тенденция произведения включает его литературное качество, потому что она включает литературную тенденцию этого произведения, то мы теперь определяем более точно, что эта литературная тенденция может состоять в некотором прогрессе или регрессе литературной техники.

Наверное, это будет по-вашему, если я здесь, лишь на первый взгляд внезапно, перескочу в совершенно конкретные литературные условия. В русские. Я хотел бы обратить ваш взгляд на Сергея Третьякова⁶ и на определенный и воплощенный им тип оперирующего писателя.

Этот оперирующий писатель дает нам убедительнейший пример функциональной зависимости, в которой всегда и при любых обстоятельствах располагаются верная политическая тенденция и прогрессивная литературная техника. Однако только один пример — от дальнейшего воздерживаюсь. Третьяков отличает оперирующего писателя от информирующего. Его миссия — не сообщать, но бороться; не играть на публику, а активно вступать в бой. Он определяет это через сведения, которые раздобывает в своей деятельности. Когда в 1928 году, в эпоху тотальной коллективизации сельского хозяйства, был выдвинут лозунг «Писателей на колхозы!», Третьяков поехал в коммуну «Коммунистический маяк» и во время двух продолжительных пребываний занимался организацией массовых митингов и сбором денег для задатка на тракторы, убеждал единоличников вступать в колхоз, проверял читальни, выпускал стенгазеты, руководил колхозными газетами, отправлял отчетную корреспонденцию в московские газеты, внедрял радио и кинопередвижки и т. д. Неудивительно, что книга Feld-Herrn⁷, которую Третьяков написал сразу после этого пребывания, оказала значительное влияние на дальнейшее усовершенствование колхозов.

Вы можете ценить Третьякова и все-таки придерживаться мнения, что его пример в этой связи не слишком показателен. Вы станете, вероятно, возражать, что задачи, которые он там себе ставил, являются

⁶ Сергей Михайлович Третьяков (1892–1937) — теоретик производственного искусства, писатель, поэт, драматург, ближайший сотрудник и редактор газет и журналов левого искусства «Творчество», «Искусство коммуны», «Леф», «Новый Леф». В 1924–1925 годах преподавал русскую литературу в Пекинском университете. В 1931 году читал лекции в Берлине. Автор многих книг и статей. Пьесы Третьякова ставил Мейерхольд, Эйзенштейн, по ним сняты фильмы «Соль Сванетии», «Элисо» и др. Был другом и переводчиком Б. Брехта. Репрессирован как «японский шпион».

⁷ См.: Sergej Tretjakow. Feld-Herrn, Der Kampf um eine Kollektivwirtschaft, übers. von R. Selke, Berlin 1931. На русском языке книги с подобным названием — «Хозяева полей» — не существует. Немецкий перевод связан в основном с книгой Третьякова «Вызов. Колхозные очерки» (М., 1930), но также содержит части из книги «...Месяц в деревне. Июнь — июль 1930 года. Оперативные очерки» (М., 1931). Ср. также его статью «На колхозы», Новый Леф. 1928. № 11. С. 8–14, <http://www.ruthenia.ru/sovlit/jour.html>; и статью на английском «Писатель и социалистическая деревня» (журнал October; Fall, 2006. № 118).

ся задачами журналистов или пропагандистов; с поэзией все это имеет мало общего. Ну что ж, я намеренно привел первый попавшийся пример, Третьякова, чтобы указать вам на необходимость переосмыслить представления о формах или жанрах поэзии при помощи современных технических данностей, чтобы прийти к тем формам выражения, которые представляют собой отправной пункт для литературных свершений современности. Не всегда в прошлом существовали романы, не обязательно они будут существовать всегда; не всегда существовали и будут существовать трагедии, не всегда — великий эпос. Не всегда формы комментария, перевода и даже так называемых подделок были игровой формой, маргинальной для литературы; они обрели свое место не только в философской, но и в поэтической словесности Аравии и Китая. Не всегда риторика была непритязательной формой, ибо она наложила свой отпечаток на большие области литературы в античности. Все это для того, чтобы ознакомить вас с мыслью, что мы располагаемся в самой сердцевине мощного процесса переплавки литературных форм, в котором многие противоречия могли бы утратить решающую роль. Позвольте мне привести пример бесплодности таких противоречий и способа их диалектического преодоления.

И опять мы согласимся с Третьяковым. Этот пример — газета. «В нашей словесности, — пишет один автор левой ориентации⁸, — имеются ставшие неразрешимыми антиномиями противоречия, которые в более счастливые эпохи подпитывали друг друга. Так, изолированно и беспорядочно отпадают друг от друга наука и беллетристика, критика и производство, образование и политика. Ареной этого литературного беспорядка является газета. Ее содержание (материал) отменяется каждой новой организационной формой, которая навязывает ей нетерпение читателя. И это не только нетерпение политика, ожидающего информацию, или нетерпение спекулянта, ждущего подсказки, но за этим тлеет и нетерпение индивида, исключенного из общества, полагающего, что он имеет право сам выразить в словах собственные интересы. Тем, что ничто так не привязывает читателя к газете, как это нетерпение, ежедневно требующее новой пищи, издавна пользовались редакции, постоянно открывая новые разделы, посвященные вопросам, мнениям, протестам читателей. Итак, с неразборчивым усвоением фактов рука об руку идет неразборчивая ассимиляция читателей, которые моментально воображают себя возведенными на уровень сотрудников. В этом, однако, кроется диалектический момент: упадок словесности в буржуазной прессе оказывается формулировкой ее восстановления в русско-советской.

А именно: пока словесность, расширяясь, приобретает то, что утрачивает в глубинном измерении, разделение между автором и публикой, которое буржуазная пресса поддерживает как условность, в советской

⁸ Имеется в виду сам Беньямин. Ср. его статью *Die Zeitung* (газета): Benjamin W. *Gesammelte Schriften*. Bd. 2. S. 628–629.

прессе начинает исчезать. Читающий готов там в любое время стать пишущим, а именно описывающим, или же предписывающим. В качестве эксперта — пусть даже не по специальности, а скорее только по должности, обязанности которой он исполняет, — он получает доступ к авторству. Работа сама дает ему слово. И ее выражение в слове становится частью навыков, которые требуются для ее выполнения. Как общественное достояние, литературная компетенция основывается уже не на специализированном, но на политехническом образовании. Словом, именно литературизация жизненных условий начинает господствовать над иначе не разрешимыми антиномиями. И арена безудержного унижения слова — газета — является ареной, на которой готовится его спасение».

Надеюсь, что этим я показал, что изображение автора как производителя должно достигать до прессы. Ведь в прессе, во всяком случае в советско-российской, мы узнаем, что мощный процесс переплавки, о котором я только что говорил, не только обходит стороной конвенциональные разделения между жанрами, между писателем и поэтом, исследователем и популяризатором, но он даже подвергает ревизии разделение между автором и читателем. Для этого процесса пресса является решающей инстанцией, и поэтому каждое рассмотрение автора как производителя нужно доводить до нее.

Но здесь пресса пока не такова, ведь в Западной Европе газета, конечно, пока не представляет собой пригодное орудие производства в руках писателя. Она еще принадлежит капиталу. Так как нынче, с одной стороны, газета, технически говоря, представляет важнейшую писательскую точку зрения, но, с другой стороны, эта точка зрения находится в руках противника, то не может удивлять, что сознание писателя в его общественной обусловленности, в его технических средствах и политических задачах должно сталкиваться с огромнейшими трудностями. К решающим процессам последних десяти лет в Германии относится то, что значительная часть ее продуктивных умов под давлением экономических условий претерпела революционное развитие в смысле настроения, без того чтобы одновременно быть в состоянии действительно революционно продумать свой собственный труд, свое отношение к средствам производства, свою технику. Я говорю, как вы видите, о так называемой левой интеллигенции, ограничиваясь при этом левой буржуазией. В Германии важнейшие политико-литературные движения последнего десятилетия исходили от этой левой интеллигенции. Я выделяю из нее два направления: активизм⁹ и новую вещественность¹⁰, чтобы на их примере показать, что политическая тенденция, сколь бы революционной она ни желала казаться, действует

⁹ Aktivismus — пацифистское движение в Германии, основанное писателем Куртом Хиллером (1885–1972) в 1914 году. В ежегоднике этого движения Das Ziel печатался Беньямин.

¹⁰ Neue Sachlichkeit — течение в искусстве Веймарской Германии.

в то же время контрреволюционно, когда писатель следует только своим убеждениям, но как производитель не испытывает солидарности с пролетариатом.

Лозунг, в котором резюмируют себя требования активизма, называется «логократия», по-немецки — господство духа. Его имеют обыкновение переводить как «господство духовных людей» (*Herrschaft der Geistigen*)¹¹. Фактически же понятие «духовных людей» распространилось в лагере левой интеллигенции, и оно царит в ее политических манифестах от Генриха Манна¹² до Дёблина¹³. Относительно этого понятия можно сразу заметить, что оно используется без всякого учета положения интеллигенции в процессе производства. Хиллер, теоретик активизма, даже хочет понимать под «духовными людьми» не «принадлежащих к определенным профессиям», но «представителей известного характерологического типа»¹⁴. Этот характерологический тип как таковой, разумеется, располагается в промежутке между классами. Он охватывает произвольное количество частных жизней, не предлагая ни малейших критериев для их организации в единое понятие. Когда Хиллер формулирует свою отповедь партийным вождям, то он все-таки многое за ними признает; пусть даже они по сравнению с ним «лучше знают важные вещи... говорят более понятным народу языком... храбрее сражаются», но в одном он уверен: их «мышление имеет больше дефектов». Вероятно, это так, но что толку? Ведь в политическом смысле, как однажды выразился Брехт, решающим является искусство думать головами других людей. Активизм предпринял замену материалистической диалектики не поддающимся классовому определению величием здравого человеческого рассудка¹⁵. «Духовные люди» активизма являются представителями в лучшем случае некоего сословия. Иными словами, принцип этого образования коллектива в себе реакционен; неудивительно, что воздействие этого коллектива никогда не могло быть революционным.

Однако пагубный принцип такого формирования коллектива продолжает оказывать влияние. С этим можно было бы разобраться на примере вышедшей три года назад работы Дёблина «Знать и изменять!». Эта статья была опубликована как ответ некоему молодому человеку —

¹¹ По сути, под *Geistigen* имеются в виду люди умственного (духовного) труда, интеллектуалы и интеллигенты. — *Прим. пер.*

¹² Манн, Генрих (1871–1950) — немецкий писатель.

¹³ Döblin, Alfred (1878–1957) — немецкий писатель, публицист. Далее цитируется его: *Wissen und Verändern! Offene Briefe an einen jungen Menschen*, Berlin 1931.

¹⁴ См. его: Kurt Hiller. *Der Sprung ins Helle*, Leipzig 1932, S. 314.

¹⁵ Рукописное добавление на полях, которое заменяет следующий, впоследствии вычеркнутый абзац: *Или, говоря вместе с Троцким: «Когда просвещенные пацифисты предпринимают попытку устранить войну посредством рациональных аргументов, они производят просто смехотворное впечатление. Но когда вооруженные массы начинают применять аргументы разума против войны, то это означает конец войны».*

Дёблин называет его господином Хокке, — который обратился к этому знаменитому писателю с вопросом: «Что делать?». Дёблин приглашает его примкнуть к делу социализма, но при внушающих подозрение обстоятельствах. Социализм — это, по мнению Дёблина, «свобода, спонтанная сплоченность людей, отвержение всяческого давления, возмущение против несправедливости и угнетения, человечность, толерантность, мирный настрой». О чем бы здесь ни шла речь, в любом случае Дёблин противодействует таким социализмом теории и практике радикального рабочего движения. «Ни из какого явления, — считает Дёблин, — не может произойти того, что уже в нем не кроется: из убийственно острой классовой борьбы может воспоследовать справедливость, но ни в коем случае не социализм». «Вы, уважаемый господин, — формулирует Дёблин рекомендацию, которую он по этой и другим причинам дает господину Хокке, — можете и не говорить своего принципиального „да“ борьбе (пролетариата), встав в ряды пролетарского фронта. Вы должны довольствоваться взволнованным и горестным одобрением этой борьбы, но при этом знайте: если вы будете больше действовать, то останется незанятой чрезвычайно важная позиция... пракоммунистическая (*urkommunistische*) позиция человеческой индивидуальной свободы, спонтанной солидарности и связи между людьми... Эта позиция, уважаемый господин, — единственная, которая вам приличествует». Здесь можно осязательно почувствовать, куда ведет концепция «духовного человека» как типа, определяемого по его мнениям, настроениям или установкам, но не по его положению в производственном процессе. Как написано у Дёблина, «духовный человек» должен найти свое место *наряду* с пролетариатом. Но что это за место? Место покровителя, идеологического мецената. Невозможное место. И тем самым мы возвращаемся к тезису, сформулированному вначале: место интеллектуала в классовой борьбе следует констатировать или, что лучше, избирать лишь в связи с его участием в процессе производства.

Для изменения производственных форм и инструментов в смысле прогрессивной — и потому заинтересованной в освобождении средств производства и участвующей в классовой борьбе — интеллигенции Брехт ввел понятие «рефункционализация». Прежде всего он поставил перед интеллектуалами имеющее важные последствия требование: не поставлять обществу производственный аппарат без того, чтобы одновременно — по мере возможности — не изменять его в духе социализма. «Публикация „Опытов“, — пишет автор во введении к одноименному циклу статей, — происходит в момент, когда определенные виды труда уже должны быть не столько индивидуальными переживаниями (иметь характер произведения), сколько больше ориентироваться на использование (преобразование) определенных институтов и институций»¹⁶. Желательным является не духовное обновление

¹⁶ См.: Brecht. Versuche 1–3 [Heft 1], Berlin 1930.

(провозглашаемое фашистами), но предложение технических инноваций. К этим инновациям я еще вернусь. Здесь же я хотел довольствоваться указанием на решающее различие, имеющееся между просто поставкой аппарата производства и его изменением. И в начале рассуждений о «новой вещественности» я хотел бы выдвинуть тезис о том, что поставка аппарата производства без того, чтобы его — по мере возможности — изменять, представляет собой в высшей степени спорный метод даже тогда, когда материалы, с помощью которых поставляется этот аппарат, вроде бы обладают революционной природой. А именно: мы стоим перед фактом (которому прошедшее десятилетие в Германии представило обильные свидетельства), что буржуазный производственный и издательский аппарат может усваивать и даже пропагандировать поразительное количество революционных тем без того, чтобы всерьез ставить под сомнение свое собственное существование и существование обладающего этим аппаратом класса. Во всяком случае это остается верным до тех пор, пока этот аппарат поставляется «опытным специалистом» [Routinier], пусть даже революционным. А «опытного специалиста» я определяю как человека, который, по существу, отказывается от того, чтобы принципиально отчуждать производственный аппарат, стремясь к социализму господствующего класса, достигаемому посредством совершенствования. И также я утверждаю, что значительная часть так называемой левой литературы не обладала иной общественной функцией, кроме того, чтобы все время добавлять к политической ситуации новые эффекты для развлечения публики. При этом я стою на стороне «новой вещественности». Она принесла с собой репортаж. И вот мы хотим задаться вопросом: кому понадобилась эта техника?

Ради наглядности я выдвигаю на передний план фотографическую форму. Речь идет о том, чтобы перенести ее достижения в литературную форму. Необыкновенный расцвет обеих форм объясняется техникой публикации — успехами радио и иллюстрированной печати. Революционная сила дадаизма состояла в том, чтобы проверять искусство на подлинность. Художники составляли натюрморты из билетов, мотков пряжи, окурков сигарет, которые сочетались с элементами изобразительного искусства. Целое вставлялось в рамку. И тем самым публике показывалось: смотрите, ваши рамки картины взрывают время; крошечный подлинный кусок повседневной жизни говорит больше, чем живопись, подобно тому как кровавый отпечаток пальца убийцы на странице книги говорит больше, нежели текст... Многие из этих революционных содержаний перешло в фотомонтаж. Подумайте лишь о работах Джона Хартфильда¹⁷, чья техника изготовления крышек переплета превратилась в политический инструмент. А теперь продолжайте

¹⁷ Хартфильд, Джон (1891–1968) — немецкий художник-дадаист, основатель фотомонтажа. Член компартии Германии. Был также знаком с С. Третьяковым, иллюстрировал его книгу.

следить за путем развития фотографии. Что вы видите? Она становится все более оттеночной, все более модернизированной, а результатом является то, что уже невозможно сфотографировать никакой густонаселенный дом «казарменного» типа, никакую свалку без того, чтобы преобразить их. Не говоря уже о том, что она не в состоянии, показав плотину или кабельную фабрику, выразить что-либо иное, нежели утверждение «мир прекрасен». «Мир прекрасен» — так называется знаменитая книга фотографий Ренгер-Патцча¹⁸, в которой мы видим фотографию «новой вещественности» на высоте. Дело в том, что фотографии здесь удалось сделать предметом наслаждения даже нищету, показав ее модным образом и в стиле перфекционизма. Ибо если экономическая функция фотографии состоит в том, чтобы посредством модной обработки поставлять массам содержания, которые прежде были недоступны их потреблению (такие как весна, знаменитости, зарубежные страны), то одна из политических функций фотографии — обновлять мир как он есть, изнутри — иными словами, с помощью моды.

Мы имеем здесь разительный пример тому, что называется поставлять аппарат производства, не изменяя его. Изменять его означало бы заново сносить один из тех барьеров, преодолевать одно из тех противоречий, которые держат в оковах производство, каковым занимается интеллигенция. Чего мы должны требовать от фотографии, так это способности давать ее снимкам такое описание, которое избегает их износа как модных вещей и наделяет их революционной потребительской стоимостью. Однако это требование мы поставим выразительнее всего, если мы, писатели, перейдем к фотографированию. Следовательно, и здесь для автора как производителя технический прогресс представляет собой основу для его политической прогрессивности. Иначе говоря, только преодоление тех компетенций в процессе духовного производства, которые, по мнению буржуазии, образуют его порядок, делает это производство политически пригодным — барьеры компетенции, воздвигнутые с обеих сторон производительными силами для разделения, разрушаются совместно. Автор как производитель — когда он испытывает солидарность с пролетариатом — в то же время непосредственно ощущает солидарность с определенным другим производителем, у которого прежде было мало что сказать ему. Я говорю о фотографе; я хочу совсем кратко вставить сюда несколько слов о музыканте, цитируя Эйслера¹⁹: «Даже в развитии музыки, как в ее производстве, так и в воспроизводстве, мы должны научиться распознавать становящийся все мощнее процесс рационализации... Грампластинка, звуко-

¹⁸ Renger-Patzsch, Albert (1897–1966) — немецкий фотограф, представитель Neue Sachlichkeit. См. его: *Die Welt ist schön. Einhundert photographische Aufnahmen*, hg. und eingeleitet von Carl Georg Heise, München 1928.

¹⁹ Эйслер, Ханс (1898–1962) — немецкий композитор и теоретик. Член компартии. Работал с Брехтом.

вой фильм, музыкальные автоматы могут сбывать высшие достижения музыки как товар... в форме консервов. Этот процесс рационализации имеет последствием то, что воспроизводство музыки ограничивается становящимися все меньше, но и обладающими все более высокой квалификацией группами специалистов. Кризис концерта как предприятия представляет собой кризис устаревшей, обгоняемой новыми техническими изобретениями формы производства». Стало быть, задача состоит в рефункционации концертной формы, которая должна удовлетворять двум условиям: устранять противоречие, во-первых, между исполнителем и слушателем, а во-вторых, между техникой и содержанием. Здесь Эйслер делает следующую многозначительную констатацию: «Необходимо остерегаться того, чтобы переоценивать оркестровую музыку, считая ее единственно высоким искусством. Музыка без слов обрела большое значение и полностью развилась лишь при капитализме». Это означает, что задача изменения концерта неосуществима без содействия слова. Как формулирует Эйслер, лишь при помощи слова можно превратить концерт в политический митинг. А то, что такое изменение фактически представляет собой наивысший уровень музыкальной и литературной техники, показали Брехт и Эйслер в учебной пьесе «Мероприятие»²⁰.

Если вы посмотрите с этой точки зрения на процесс слияния литературных форм, о которых шла речь, то вы увидите, например, слияние литературы с фотографией и музыкой и, таким образом, оцените то, что пока еще находится в виде раскаленной жидкой массы, из которой отливаются новые формы. Вы увидите подтверждение тому, что речь идет о литературизации всех жизненных отношений, которая только и дает правильное понятие об объеме рассматриваемого процесса слияния, как будто бы уровень классовой борьбы определяет температуру, при которой этот процесс — более или менее успешно — происходит.

Я упоминал метод известной разновидности модной фотографии, которая делала предметом потребления нищету. Если я обращаюсь к «новой вещественности» как к литературному движению, то мне приходится сделать шаг дальше и сказать, что она превратила в предмет потребления *борьбу с нищетой*. По существу, ее политическое значение во многих случаях исчерпывалось превращением революционных рефлексов, представленных у буржуазии, в предметы развлечения и забавы, что нетрудно связать с предприятиями кабаре в больших городах. Преобразование политической борьбы из необходимости, которую следует решить, в предмет созерцательного уюта, из средства производства в предмет потребления является характерным для литературы. Проницательный критик пояснил это на примере Эриха Кестнера²¹ в следую-

²⁰ Brecht. Versuche 11–12 [Heft 4], Berlin 1931, S. 329–361.

²¹ Кёстнер, Эрих (1899–1974) — немецкий писатель.

щих рассуждениях: «С рабочим движением эта леворадикальная интеллигенция не имеет ничего общего. Скорее она, как явление разложения буржуазии, соотносится с феодальной мимикрией, которой кайзеровская империя восхищалась в лейтенантах запаса. Леворадикальные публицисты вроде Кестнера, Меринга²² или Тухольского²³ — представители буржуазных слоев, подвергшиеся мимикрии под пролетариев. Их функция с политической точки зрения — производить не партии, а клики, с литературной точки зрения — не школы, а моды, с экономической точки зрения — не производителей, а агентов. Агенты, или «бывалые специалисты», которые идут на значительные расходы, чтобы «впасть в нищету», и превращают в праздник зияющую пустоту. Невозможно было уютнее устроиться в такой неуютной ситуации»²⁴.

Эта школа, как я говорил, навлекла на себя большие затраты своей нищетой. Тем самым она уклонилась от исполнения неотложной задачи писателя сегодняшнего дня: знать, насколько он беден и насколько бедным он должен быть, чтобы быть в состоянии начать сначала. Ибо речь идет именно об этом. Советское государство, в отличие от платоновского, не изгоняет поэта, но оно — и поэтому я в начале статьи вспомнил о платоновском государстве — ставит перед ним задачи, которые не позволяют ему выставлять на обозрение давно подпорченное богатство творческой личности в новых шедеврах. Обновление в духе ожидания таких личностей и таких произведений представляет собой привилегию фашизма, который при этом придумывает такие нелепые формулировки, как, например, те, какими Гюнтер Грюндель в «Послании к молодому поколению» завершает свою литературную колонку: «Мы не можем завершить этот... обзор сегодняшнего и завтрашнего дня лучше, нежели указанием на то, что ни «Вильгельм Мейстер»²⁵, ни «Зеленый Генрих»²⁶ нашего поколения еще не написаны»²⁷. Для автора, который продумал условия современного производства, нет ничего более чуждого, чем ожидать или хотя бы желать написания таких произведений. Его работа никогда не будет лишь работой над продуктами, но всегда в то же время будет работой над средствами производства. Иными словами, его продукты должны наряду с характером произведений обладать еще и организующей функцией. И их организационная применимость ни в коем случае не должна ограничиваться пропагандистским применением. Тенденция, взятая отдельно, здесь ни к чему не приво-

²² Меринг, Вальтер (1896–1981) — дадаист.

²³ Тухольский, Курт (1890–1935) — немецкий писатель-сатирик, поэт и публицист.

²⁴ Цитата из статьи самого Беньямина «Левая меланхолия», посвященной Кестнеру (см.: Маски времени. СПб., 2004. С. 378–379).

²⁵ См. «Годы учений» И. Гёте.

²⁶ Известный педагогический роман Г. Келлера.

²⁷ Gründel, E. Günther (1933): Die Sendung der Jungen Generation. Versuch einer umfassenden revolutionären Sinndeutung der Krise, München 1932, S. 116.

дит. Великолепный Лихтенберг²⁸ сказал: дело не в том, какие у человека мнения, но в том, какого человека делают эти мнения из него. И хотя многое зависит от мнений, но и наилучшее мнение ни на что не годно, если оно не делает полезными тех, кто этими мнениями обладает. Наилучшая тенденция ложна, если она не «прилажена» к позиции, посредством которой ее следует исполнять. А эту позицию писатель может показать лишь тогда, когда он вообще что-либо делает, а именно пишет. Тенденция является необходимым, но никогда не бывает достаточным условием организующей функции произведений. Последняя сплошь и рядом требует указующего, наставнического поведения пишущего. И сегодня это требуется больше, чем когда-либо прежде. *Автор, который ничему не учит писателей, не учит никого.* Таким образом, критерием служит образцовый характер производства, который в состоянии, во-первых, привлечь к производству других производителей, а во-вторых, предоставить в их распоряжение некий усовершенствованный аппарат. И аппарат этот будет тем лучше, чем больше потребителей он привлечет к производству, словом, чем лучше он в состоянии сделать сотрудниками читателей или зрителей. Мы уже обладаем подобной моделью, о которой я здесь, однако, могу говорить лишь намеками, — это эпический театр Брехта.

Всегда пишутся трагедии и оперы, в распоряжении которых находится давно зарекомендовавший себя сценический аппарат, тогда как сами они, по существу, ничего не делают, кроме как поставляют нечто одряхлевшее. «Господствующая среди музыкантов, писателей и критиков неясность относительно их положения, — говорит Брехт, — имеет колоссальные последствия, на которые обращают слишком мало внимания. Ибо разделяя мнение, будто они обладают таким аппаратом, который на самом деле обладает ими, они защищают аппарат, над которым они уже не имеют контроля, который — в отличие от того, что они полагают, — уже стал средством не для производителей, но средством против производителей»²⁹. В средство против производителей этот театр усложненных машин, грандиозного количества статистов, утонченных эффектов превратился не в последнюю очередь потому, что он стремится привлечь производителей для бесперспективной конкурентной борьбы, в какую его вовлекли кино и радио. Этот театр — можно подумать об учебном театре или развлекательном театре, они взаимно дополняют друг друга — представляет собой некий насыщенный слой, для которого все, к чему прикасается его рука, становится раздражением. Его дело безнадежно. *Не так* обстоят дела с таким театром, который вместо того, чтобы вступать в конкуренцию с более новыми инструментами воздействия на публику, стремится использовать

²⁸ Лихтенберг Г. К. (1742–1799) — автор известных сборников афоризмов «Черновые тетради».

²⁹ Brecht. Versuche 4–7 [Heft 2], Berlin 1930, S. 107.

их и учиться у них, словом, начать с ними дискуссию. Эту дискуссию и сделал своим предметом эпический театр. И она является своевременной — принимая во внимание сегодняшний уровень развития кино и радио.

В интересах этой дискуссии Брехт обратился к самым изначальным элементам театра. В известной мере он довольствовался подиумом. Он отказался от действий с чрезмерно дальним «прицелом», поэтому ему удалось изменить функциональную взаимосвязь между сценой и публикой, текстом и представлением, режиссером и актерами. Эпический театр, заявил Брехт, должен не столько развивать действия, сколько представлять обстоятельства. Эпический театр включает такие обстоятельства, как те, что мы сейчас увидим, когда прерывает действие. Напомню вам о зонгах, имеющих основную функцию прерывания действия. Итак, здесь эпический театр — принципом прерывания, — как вы увидите, подхватывает метод, хорошо известный вам в последние годы из кино и театра, прессы и фотографии. Я говорю о методе монтажа, ведь смонтированное прерывает связь, в которой происходит монтаж. Позвольте сделать мне краткое указание на то, что этот метод имеет здесь особое и, вероятно, полное право.

Прерывание действия, феномен, из-за которого Брехт назвал свой театр *эпическим*, идет навстречу публике, показывая собственную иллюзорность. Однако такая иллюзорность неприменима для такого театра, который ставит себе задачей рассматривать элементы действительности в духе совершения эксперимента. Но обстоятельства всегда располагаются в конце, а не в начале этого опыта. Обстоятельства, каковые в том или ином обличье всегда являются нашими... Они не приближаются к зрителю, но удаляются от него. Он распознает их как подлинные обстоятельства, не с самодовольством, как в театре натурализма, но с удивлением. Следовательно, эпический театр не отражает обстоятельства, но, скорее, открывает их. Открытие обстоятельств происходит посредством прерывания хода действия. Да и прерывание здесь имеет не раздражающую, но организующую функцию. Оно стопорит продолжающееся действие и тем самым вынуждает слушателя занять позицию по отношению к процессу, а актера — по отношению к его роли. На одном примере я покажу вам, как брехтовское изобретение и оформление жеста означают не что иное, как обратное преобразование играющих решающую роль в радио и кино методов монтажа из зачастую всего лишь модного приема в человеческое событие. Представьте себе семейную сцену: женщина собирается схватить бронзовую статуэтку, чтобы швырнуть ее в дочку; отец намеревается открыть окно и обратиться за помощью. В этот момент входит некто посторонний. Процесс прерывается; на его месте предстают именно обстоятельства, на которые наталкивается спокойный взгляд постороннего: лица в замешательстве, открытое окно, разбитая мебель. Однако есть и взгляд, из которого немно-

гое почерпнули бы даже привычные сцены сегодняшнего житъя. Это взгляд эпического драматурга.

Он противопоставляет драматическому Gesamtkunstwerk драматическую лабораторию. Он по-новому возвращается к великому старому шансу театра — к показу наличного. В центре его опытов располагается человек. Современный человек, а следовательно, сведенный к самому себе, выставленный на холод в холодном окружающем мире. Поскольку же только таким человеком мы «располагаем», то у нас есть интерес познать его. Он подвергается испытаниям, экспертным оценкам. И получается следующее: изменчивым процесс является не в его кульминационных пунктах, не благодаря добродетели и решительности, но исключительно в его строго привычном протекании, благодаря разуму и упражнению. Сконструировать из мельчайших элементов способов поведения то, что в аристотелевской драматургии называлось «действием», — вот смысл эпического театра. Стало быть, его средства скромнее, чем у традиционного театра, его цели тоже скромнее. Он намеревается не столько заражать публику чувствами, пусть даже бунтарским настроением, сколько упорно, посредством мышления, отчуждать ее от обстоятельств, в которых она живет. Мимоходом, правда, заметим, что для мышления не существует лучшего старта, нежели смех. Особо отметим, что потрясение диафрагмы, хохот, как правило, предоставляет мысли лучшие шансы, нежели душе. Эпический театр роскошен только в делах смеха.

Вероятно, вы обратили внимание на то, что процессы мысли, перед завершением которых мы стоим, ставят писателю лишь одно требование, которое надо *обдумать*, — задуматься о его положении в процессе производства. Мы можем положиться на то, что это рассуждение рано или поздно приводит писателей, *о которых здесь идет речь*, то есть наилучших технических специалистов своей профессии, к констатациям, весьма трезво обосновывающим их солидарность с пролетариатом. В заключение я хотел бы в качестве доказательства привести актуальное свидетельство из здешнего (парижского. — *Прим. пер.*) журнала *Commune*. Журнал провел опрос: «Для кого вы пишете?» Я процитирую ответ Рене Моблана³⁰, а также замечания Арагона к нему. «Несомненно, — говорит Моблан, — я пишу почти исключительно для буржуазной публики. Во-первых, потому что я вынужден делать это [здесь Моблан отсылает к своим профессиональным обязанностям учителя гимназии], во-вторых, потому что я буржуазного происхождения, получил буржуазное воспитание и предки мои из буржуазной среды — тем самым я, естественно, склонен обращаться к классу, к которому я принадлежу, который я лучше других знаю и лучше всего могу понять. Это,

³⁰ Моблан, Рене (1891–1960) — член французской компартии, философ, автор книг: *Yvonne au pays de Derradji*, P., 1929; *La Philosophie du Marxisme et l'Enseignement Officiel* (1935) и др.

однако, не означает, что я пишу, чтобы понравиться буржуазии или опереться на нее. С одной стороны, я убежден, что пролетарская революция необходима и желательна, с другой стороны, убежден, что чем быстрее, легче, успешнее и с меньшим кровопролитием она пройдет, тем слабее будет сопротивление буржуазии... Пролетариат сегодня нуждается в союзниках из лагеря буржуазии точно так же, как в XVIII веке буржуазии нужны были союзники из феодального лагеря. Среди таких союзников я и хотел быть».

На это Арагон замечает: «Наш товарищ обращается здесь к такой ситуации, которая касается очень большого количества современных писателей. Не у всех хватает мужества посмотреть этой ситуации в глаза... Редки те, кто имеет о собственном положении столь ясное мнение, как Рене Моблан. Но как раз от них надо требовать еще большего... Недостаточно ослаблять буржуазию изнутри, необходимо бороться с ней *вместе с* пролетариатом... Перед Рене Мобланом и многими из наших друзей среди писателей, которые еще колеблются, стоит пример писателей из Советской России, которые происходят из русской буржуазии и все-таки стали пионерами социалистического строительства».

Таково мнение Арагона. Но как же они стали таковыми пионерами? Пожалуй, все-таки не без чрезвычайно ожесточенной борьбы, не без в высшей степени трудных дискуссий. Соображения, которые я вам представил, влекут за собой попытку подведения итогов такой борьбы. Они опираются на понятие, которое решающим образом проясняется в дебатах о положении русских интеллектуалов: на понятие специалиста. Солидарность специалистов с пролетариатом — здесь начало этого объяснения — может всегда быть лишь опосредованной. Пусть активисты и представители «новой вещественности» принимают какой угодно вид: они не могут избавиться от того факта, что даже пролетаризация интеллектуала почти никогда не превращает его в пролетария. Почему? Потому что буржуазный класс дал интеллектуалу средство производства в виде образования, которое — в связи с привилегией образования — делает интеллектуала солидарным с буржуазным классом и еще больше делает солидарным с ним буржуазный класс. Поэтому совершенно правильно, когда Арагон в другой связи заявляет: «Революционный интеллектуал предстает в первую очередь и прежде всего предателем по отношению к классу, из которого он произошел». Это предательство для писателя состоит в поведении, которое превращает его из поставщика производственного аппарата в инженера, усматривающего свою задачу в том, чтобы приспособить этот аппарат целям пролетарской революции. Это посредническая деятельность, но она все-таки освобождает интеллектуала от той чисто деструктивной задачи, которой стремится ограничить его Моблан со многими другими товарищами. Удастся ли интеллектуалу способствовать обобществлению духовных средств производства? Видит ли он способы организации духовных

работников в самих процессах производства? Есть ли у него предложения для рефункционирования романа, драмы, стихотворения? Чем полнее он в состоянии ориентировать свою деятельность согласно этой задаче, тем с необходимостью выше будет и техническое качество его труда. И с другой стороны, чем точнее он может принять решение о своем положении в процессе производства, тем меньше он будет приходить к мысли выдавать себя за «духовного человека». Дух, дающий о себе знать в имени фашизма, *должен* исчезнуть. Дух, помогающий фашизму верить в свою чудодейственную силу, *исчезнет*. Ибо революционная борьба разыгрывается не между капитализмом и духом, но между капитализмом и пролетариатом.

*Примечания немецкого издателя*³¹

Указанная в подзаголовке речи дата — 27 апреля 1934 года, — несомненно, основана на заблуждении, так как из отправленного на следующий день к Адорно письма явствует, что эта речь еще не произнесена: *«Я пользуюсь порывом, полученным мною от только что закончившегося диктата в связи с большим докладом, чтобы привести машину в движение для вас. [...] Если бы вы были теперь здесь, то я полагаю, что доклад, о котором я говорил вначале, дал бы нам мощный импульс для споров. Он называется „Автор как производитель“, будет прочитан здесь в Институте по исследованию фашизма перед совсем небольшой, но едва ли столь же квалифицированной аудиторией и представляет собой попытку дать эквивалент к анализу, предпринятому мною для драматических произведений в работе «Эпический театр» (28.04.1934, письмо к Т. В. Адорно). Близость речи «Автор как производитель» к статье «Что такое эпический театр?», — конечно, имеется в виду ее первый вариант (S. 519–531) — была для Бенямина важна; поэтому он писал и Брехту: «Под заглавием „Автор как производитель“ я попытался — по предмету и объему — написать работу в pendant к моей старой работе об эпическом театре. Преподношу ее Вам» (Briefe, S. 609).*

6 мая 1934 года в письме к Шолему Бенямин пишет: *«С другой стороны, я избавляю нас от того, чтобы дать тебе описание многочисленных, отчасти, конечно, малоценных, попыток создать мне здесь основу для существования. Они не помешали мне написать более объемистое эссе „Автор как производитель“, в котором высказана позиция по актуальным вопросам литературной политики.*

Бенямин попытался пристроить текст в издававшийся Клаусом Манном журнал *Sammlung*: *«Писал ли я вам уже о своей последней работе — не знаю. Она называется „Автор как производитель“ и представляет собой своего рода эквивалент более ранней работы об эпическом театре. Сейчас я веду переговоры с журналом *Sammlung*, от него, правда, требуется неко-*

³¹ Перевод выполнен по изданию: Anmerkungen der Herausgeber. W. Benjamin. Gesammelte Schriften. Fr./M., 1991. 2 Band. 3 Teil. S. 1460–1464.

торая решительность» (24.05.1934, письмо к Т. В. Адорно). Публикация не состоялась ни в *Sammlung* (об отношениях Бенямина с этим журналом см. *Vd.* 3, 671), ни где бы то ни было еще; лишь спустя 26 лет после смерти Бенямина этот важный текст был впервые опубликован Рольфом Тидеманом.

В своих воспоминаниях о Бенямине Шолем характеризует речь как один из ликов «двуликого Януса», с которым он сравнивает своего друга: «Когда он работал над большим эссе о Кафке [...] и мы вели оживленную переписку на эту тему, он написал доклад „Автор как производитель“, прочтенный им [...] в Институте по изучению фашизма, организации коммунистического фронта. Этот доклад в заметном *tour de force* [франц. фокусе, трюке. — *Прим. пер.*] представляет собой кульминацию его материалистических устремлений. Мне так и не удалось прочесть текст, фигурировавший в его письмах и рассказах. Когда я упрасивал его в 1938 году в Париже, он сказал: «*По-моему, лучше бы мне его тебе не давать*». С тех пор как я ознакомился с содержанием статьи, я могу понять это. К тому же к этому времени относится его знакомство с Артуром Кёстлером, который тогда был почетным казначеем ИНФА, а впоследствии жил в том же доме [рю Домбаль, 10], где проживали почти исключительно эмигранты» (Scholem, Gershom. Walter Benjamin, *Die Geschichte einer Freundschaft*, Suhrkamp, Fr./M., 1975, S. 250). Кёстлер сообщает о Международном институте по изучению фашизма (ИНФА) следующее: «Целый год [я] работал неоплачиваемым руководителем парижского Института по изучению фашизма. Там были архив и научно-исследовательский институт, содержащийся членами КП и контролирующийся Коминтерном, но не финансировавшийся. Целью этого учреждения было создать институт по серьезному изучению фашистского режима, независимый от методов массовой пропаганды предприятия [Вилли] Мюнценберга. Мы жили за счет пожертвований французских профсоюзов и кругов французских интеллектуалов и академических ученых. Все мы, не получая зарплаты, работали по 10–12 часов в день; к счастью, в наших помещениях на рю Буффон была кухня, где каждый полдень готовилась большая кастрюля густого горохового супа для сотрудников» (Ein Gott, der keiner war. Arthur Koestler [u. a.] *schildern ihre Weg zum Kommunismus und ihre Abkehr*, Köln 1952 [Rote Weißbücher, 6], S. 63).

Еще одно, гораздо более подробное сообщение об истории института Кёстлер приводит в своих мемуарах (см. Arthur Koestler, *Die Geheimschrift. Bericht eines Lebens 1932 bis 1940*, übertr. von Franziska Becker, Wien, München, Basel, 1955, S. 253–272); ни здесь, ни в процитированном описании имя Бенямина в связи с институтом даже не упоминается, и речи нет о том, что в институте вообще читались доклады. Возможно, не исключено, что подзаголовок к речи «Автор как производитель» либо является мистификацией, либо характеризует какой-то неосуществленный план.

В начале июля 1934 года у Бенямина в Свендборге — где он находился до октября включительно — происходила дискуссия о докладе с Брехтом, о которой он написал в своем дневнике: «Долгий разговор в комнате больного Брехта, вчера все время возвращался к моей статье „Автор как производитель“. С разработанной там теорией о том, что решающий критерий революционной функции литературы состоит в степени технического прогресса, который выходит за рамки рефункционализации форм искусства, а тем самым — и духовных средств производства, Брехт соглашался лишь для одного-единственного типа писателя — для представителя крупной буржуазии, к которой он причислял и самого себя. „Этот тип, — говорил он, — фактически солидарен с интересами пролетариата в одном пункте: в пункте продолжения развития его средств производства. Поскольку же он солидарен с ними лишь в одном этом пункте, то именно в этом пункте он — как производитель — пролетаризовался, и притом без остатка. И эта — в одном пункте — полная пролетаризация делает его солидарным с пролетариатом по всей линии“. Мою критику пролетарских писателей бехеровского «ордена» Брехт находил слишком абстрактной. Он пытался усовершенствовать ее в анализе одного стихотворения Бехера, которое было напечатано в одном из последних номеров одного из официальных пролетарских литературных журналов под заглавием «Я скажу совершенно открыто». Брехт сравнивал его, с одной стороны, со своим учебным стихотворением об актерском искусстве, посвященном Кароле Негер, с другой стороны, с *Bateau ivre* [«Пьяный корабль»] Артюра Рембо. — Прим. пер.]. «Кароле Негер я ведь преподнес много разного, — говорил он. — Она не только научилась играть; она у меня, например, научилась мыться. И мылась она для того, чтобы больше не быть грязнулей. Об этом больше и речи не было. Я научил ее, как умываются. Она довела это затем до такого совершенства, что я хотел ее заснять в процессе умывания. Но этого не произошло, так как тогда я не собирался снимать фильм, а перед кем-нибудь другим она не хотела умываться. Это учебное стихотворение было моделью. Всякий обучающийся должен был ставить себя на место этого „я“. Когда Бехер говорит „я“, он образцово ведет себя в качестве президента Объединения пролетарско-революционных писателей Германии. Только ни у кого нет охоты ему подражать. Люди просто считают, что Бехер доволен собой. По этому поводу Брехт говорит, что у него давно есть намерение написать некоторое количество таких образцовых стихотворений для разных профессий — писателя, инженера. С другой стороны, Брехт сравнивает стихотворение Бехера со стихотворением Рембо. «В стихотворении Рембо, — говорит Брехт, — даже Маркс и Ленин, если бы они прочли его, ощутили бы великое историческое движение, выражением которого оно является. Вполне вероятно, они поняли бы, что там описывается не эксцентричная прогулка какого-то человека, а бегство, бродяжничество человека, который больше не выдерживает своих классовых рамок, который — после Крымской войны и мексиканской авантюры — начинает открывать для себя и экзотические территории в своих меркантильных интересах. Перенять жест ни с чем не связанного, предающегося на волю случая, поворачивающегося к обществу спиной бродяги в образцовом описании пролетарского борца — невозможная вещь» (см. Bd. 6).

Первоисточник:

Машинопись с рукописными добавлениями и корректурами, 22 листа, исписанные с одной стороны; Беньямин-архив, S. 551–572.

*Дополнения к примечаниям немецкого издателя*³²

Необходимо дополнительно упомянуть листок с заметками, который имеется в архиве Беньямина (архив Теодора В. Адорно): частично — это не слишком дословные выписки из доклада, частично — тезисные резюме его определенных рассуждений.

Напрашивается предположение, что Беньямин составил эти заметки для подготовки к дискуссии, которую он ожидал в связи с докладом, согласно подзаголовку, состоявшемся 27 апреля 1934 года в Институте изучения фашизма в Париже (*см.*, однако, выше примечания издателя). В последующем ссылки Беньямина относятся к его машинописи; в прямоугольных скобках издатели добавили соответствующую нумерацию страниц 2-го тома «Собрания сочинений» (W. Benjamin. *Gesammelte Schriften. Fr./M., 1991. 2 Band. 3 Teil. Anmerkungen der Herausgeber. S. 1460–1464*):

Солидарность специалиста с пролетариатом может быть только опосредованной. Она состоит в способе, который делает его из поставщика производственных аппаратов в инженера, усматривающего свою задачу в том, чтобы приспособить это к целям пролетарской революции, р. 20 [700f].

Тенденция является необходимым, но не достаточным условием организующей функции произведений, р. 15 [696].

Автор, ничему не обучающий писателей, не обучает никого, р. 15 [696].

Литературная тенденция, которая имплицитно или эксплицитно содержится во всякой верной политической тенденции... обеспечивает качество произведения, р. 2 [685].

Усилие тех полномочий в процессе производства, которые, согласно буржуазному взгляду, образуют порядок, делает это производство политически пригодным... Автор как производитель тем, что он испытывает солидарность с пролетариатом, одновременно испытывает ее с членами других областей производства, с которыми ранее у него не было ничего общего, р. 13 [693f].

Вопрос главенства/вопрос посредничества через рынок/вопрос деструктивного или саботирующего метода/вопрос революционного искусства/пояснение на примерах: Хиндемит, гильдии музыкантов³³.

³² Перевод по: Benjamin W. *Gesammelte Schriften. Fr./M., 1991. Bd. 7. Nachträge zu den Anmerkungen. S. 811–812.*

³³ Пауль Хиндемит (1895–1963) — немецкий композитор; *Die Musikergilde* — ежегодник Новонемецкой гильдии художников, под ред. Fritz Jöde.

Деструктивные моменты романа Оттвальда: сокращение иллюзионистского момента / О «Городе Махагони»: изображение кулинарного момента оперы / «Трехгрошовая опера»: изображение дидактических элементов / Последние прежде всего в пьесах с моралью. Эти модели, прилагаясь к буржуазному содержанию, больше не приводят к решающим результатам.

Последовательное развитие средств производства приводит производителя на сторону пролетариата, так как, во-первых, оно имеет тенденцию сносить барьеры между различными областями производства, во-вторых, устранять барьеры между производителем и потребителем.

Последовательное развитие политических тенденций у пролетариата приводит его к тому, чтобы в растущем объеме претендовать на средства производства для собственных целей, то есть средства производства должны быть для этих целей преобразованы. Преобразование имеет двойной характер: старые средства производства отчасти подвергаются саботажу, отчасти переводятся в новые. Саботаж совершается посредством изобличения кулинарного характера их традиционных продуктов, а также перевода в новые вследствие ликвидации этого характера.