



ВАЛЬТЕР БЕНЬЯМІН

ЩОДО
КРИТИКИ
НАСИЛЬСТВА

Вальтер Беньямін

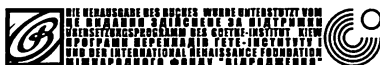
Щодо критики насильства



УДК 821.112.2-96
ББК 87.3(4Нім)
Б46

Серія «De profundis» заснована 2007 р.
Статті та есеї

Переклад з німецької Ігора Андрущенка
Науковий редактор Віталій Терлецький
Передмова Володимира Єрмоленка



На обкладинці використана ілюстрація Юрія Чаришнікова
Фото на звороті walterbenjaminportbou.cat

Беньямін В.

Б46 Щодо критики насильства : статті та есеї / Вальтер Беньямін. —
К. : Грані-Т, 2012. — 312 с. (Серія «De profundis»)
ISBN 978-966-465-375-3

Вальтер Беньямін був незвичним філософом. Він не мав системи і не прагнув її мати; він не мав чіткої ідеології, хоч його можуть використати і справа, і зліва; не мав якоїсь зрозумілої всім професії; навіть не мав стабільного помешкання, здебільшого не залишаючись у своїх тимчасових квартирах чи в готелях більше, ніж на півроку. Одне слово, він сам був уособленням тієї реальності, в якій жив: реальності розірваної, шизофренічної, уривчастої; а тому, не прагнучи звести її до якоїсь системи, він прагнув просто давати слово кожному з маленьких фрагментів розіраного життя.

Передмову до видання написав один із найкращих знавців творчості Вальтера Беньяміна, відомий сучасний український філософ Володимир Єрмоленко.

УДК 821.112.2-96
ББК 87.3(4Нім)

ISBN 978-966-465-292-3 (Серія «De profundis»)

ISBN 978-966-465-375-3

© «Грані-Т», майнові права, 2012

Зміст

Вальтер Беньямін та його речі (Володимир Єрмоленко)	7
Автор як виробник	33
Про мову взагалі й людську мову зокрема	62
Сюрреалізм.	88
Життя студентів	113
До портрета Пруста	132
Доля і характер.	154
Щодо критики насильства	166
Богословсько-політичний фрагмент	203
Учення про подібне	206
Про спроможність мімесису	215
Досвід і скрута	221
Франц Кафка	231
Про поняття історії	288
Іменний показчик (Віталій Терлецький)	308

Вальтер Беньямін та його речі

Вальтер Беньямін був незвичним філософом. Він не мав системи і не прагнув її мати; він не мав чіткої ідеології, хоч його можуть використати і справа, і зліва; він не мав якоїсь зрозумілої всім професії; він навіть не мав стабільного помешкання, здебільшого не залишаючись у своїх тимчасових квартирах чи в готелях більше, ніж на півроку.

Його творчість припала на 1920-1930-і роки: почалася майже одразу по закінченні Першої світової (у 1919-му він захистив дисертацію), закінчилася самогубством у каталонському Портбу, на кордоні між Францією та Іспанією, у вересні 1940-го. У цих двох десятиліттях між двома апокаліпсами Беньямін мислив, подорожував та писав; наприкінці цієї подорожі він створив образ апокаліптичного ангела, *Engel der Geschichte*, якого смерч історії тягне вперед, хоч він дивиться назад, із надією на порятунок того, що врятувати неможливо.

Беньямін міг би стати університетським професором: у 1919 році він захистив першу, промоційну дисертацію — «Поняття мистецької критики в німецькому ро-

мантизмі», і далі часто підписував свої тексти Dr. Walter Benjamin; але неуспіху з другою, реабілітаційною, він сам підіграв: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, «Виток німецької траурної драми» є надто незвичним текстом: екстравагантним, часом езотеричним, міждисциплінарним, а радше антидисциплінарним. Надто незручним для дисертаційної комісії Франкфуртського університету.

Він міг би стати письменником: у його доробку збірки віршів, книжки афоризмів, мемуарні тексти «Берлінське дитинство на межі століть» та «Берлінська хроніка». Він міг би стати істориком мистецтва чи урбаністом: його найзнаменитіші тексти «Твір мистецтва за доби його технічної відтворюваності», «Коротка історія фотографії» та незакінчений «Твір про пасажі» нині відомі багатьом людям в усьому світі. Найбільше, певно, він примирився з професією критика, ставши автором багатьох десятків оглядів, репортером про екстравагантні сюжети і незвичні явища — від фізіономіки до графології, від астрології до невідомих романів.

Він міг би стати одним із творців «критичної теорії», яка оновить західний марксизм після війни; багато з його ідей будуть потім використані Адорно, Горкгаймером та іншими працівниками Франкфуртського інституту суспільних досліджень. Однак він так і не став цілковито «їхнім» автором: ідеологічно ненадійний, концептуально нестрункий, Беньямін не міг бути частиною школи, навіть такої критичної школи.

Він міг би, зрештою, стати радянським дисидентом: закохавшись в Асю Лацис, ліву латвійську письменницю та режисерку, він битиметься за її серце з австрійським актором Бернгардом Райхом, поїде за нею у Москву наприкінці 1926-го — але в цій історії зазнає невдачі. Якби переміг, то міг би прожити життя, яке прожив Райх: залишитися з Асею в Радянському Союзі, бути репресованим наприкінці 1930-х, відсидіти в таборах Архангельської області, повернутися після війни в Латвію, працювати в місцевих театрах, померти у брежнєвську епоху.

Він міг би розділити долю своїх друзів: емігрувати у 1920-х в Палестину, як Гершом Шолем, стати всесвітньо відомим дослідником юдаїки. Міг би, як Ернст Блох, емігрувати у США, після війни повернутися в Німеччину, залишитися в НДР, спробувати стати там офіційним лівим філософом, зрозуміти небезпеку, емігрувати до Західної Німеччини, залишитися лівим філософом у західному місті та західному університеті. Міг би, знову ж, емігрувати у США, але там і залишитися, стати відомим американським теоретиком кіно, як Зигфريد Кракауер, чи класиком політичної філософії, як Ганна Арендт.

Беньямін, утім, мав долю, трагічнішу за долю його друзів: у 1933-му він, німецький лівий єврей, змушений буде тікати від нацистів, проведе сім років (здебільшого) в Парижі, аж до 1940-го, коли вхід німецьких військ до Франції та режим Віші позбавить шансів на виживання і примусить тікати далі. Емігрантська подорож

приведе його до французько-іспанського кордону: групу біженців затримують лише на один день, і Беньямін, думаючи, що це кінець, накладе на себе руки. Наступного дня групу пропустять далі. Тільки наступного дня.

Він був і водночас не був усіма цими можливостями, усіма цими професіями і долями, усіма цими персонажами. Він сам був уособленням тієї реальності, в якій жив: реальності розірваної, шизофренічної, уривчастої; а тому, не прагнучи звести її до якоїсь системи, він прагнув просто давати слово кожному з маленьких фрагментів розірваного життя ¹.

* * *

Інколи мені здається, що думки — це теж живі істоти, майже тварини. Є ті, які люблять бути прирученими, домашніми, свійськими, але які не виживуть без тих, хто їх вигадав. Є, натомість, дикі тварини, для яких їхні автори — лише тимчасова зупинка на ніч, тимчасові харчі й притулок. Завтра вони будуть уже деінде, в інших місцях, ночувати на інших подвір'ях та в інших головах.

Беньямінові стосунки зі своїми думками були дуже близькими, майже фізичними. Його думки-тварини були прирученими, — прирученими не попри їхню волю, а радше через особливий талант господаря, талант при-

¹ Більше про Беньяміна та його філософію я розповідаю в книжці: *Володимир Єрмоленко. Оповідач і філософ. Вальтер Беньямін та його час.* — Київ: Критика, 2011.

вертати до себе навіть тих живих істот, навіть ті думки чи метафори, які зазвичай не люблять закритих помешкань. Чимало з його думок неможливо зрозуміти без Беньямінової повсякденності: без життя його тіла, його звичок, його почерку, його подорожей та прив'язаностей.

Багато з його ідей, звісно, потім зажили своїм життям. Але — тільки як копії, технічні відтворювання, фотокартки з Беньямінових думок. Про Беньяміна навряд чи можна сказати, що він схопив нерв епохи (зрештою, чи має епоха нерви?); епоха могла обійтися і без нього — як і він без неї. Ніхто так і не продовжив за нього писати книжку про історію архітектури паризьких пасажів. Ніхто не продовжив крізь властиву йому філософську призму досліджувати історію німецької барокової драми. Вони залишилися переважно його думками, хоч і містили беззаперечну інтригу для інших.

Беньямінові есеї про фізіономіку, забутих фотографів, вітрини магазинів чи російські ляльки здаються нині «глухими кутами» філософії — але саме через це вони інтригують. Бо у філософії немає бульварів, наскрізних вулиць чи порожніх автобанів. У філософії є або глухі кути, або Гайдеггерові Holzwege, лісові стежки, які губляться у хаші. Входи, а не виходи.

* * *

У цього чоловіка було багато імен. Окрім «Вальтера Беньяміна» було ще «Agesilaus Santander» — таємне ім'я,

отримане від батьків, що складається з двох половинок: імені спартанського царя Агесилая та іспанського міста Сантандер. Було ще «Бенедикс Шенфліс», яке поєднувало латинське «Бенедикс» («благословенний») із дівочим прізвиськом матері (Шенфліс). Один із сучасних коментаторів запропонував об'єднати половинки цих двох імен, щоб вийшов «Агесилай Бенедикс»: кульгавий цар Агесилай тут стає ніби натяком на старозавітного Якова, який після битви з Богом також стає кульгавим і — «Благословенним», «Ізраїлем». Німецькі друзі називали Беньяміна «Бенні», що дуже близьке до французького «Véni», «благословенний».

Ця історія з Benedix, із Véni має якийсь особливий сенс. Не знаю, чи відчував Беньямін себе «Благословенним», чи хотів він бути цим кульгавим Яковом-Агесилаєм, чи взагалі слово мало для нього якийсь сенс. Його інтерес до «проклятого поета» Бодлера, суїцидальні настрої, інтерес до забутого і витісненого, постійні блукання та зміни помешкання навряд чи підштовхують до таких висновків.

Та водночас у його житті — майже постійно — був ангел. Була картина *Angelus Novus* Пауля Клее, яку Беньямін купив на ринку в Берліні ще 1920 року і яка наприкінці 1939-го стане головним натхненням його останнього значного тексту «Тези про філософію історії». Коли ви читаєте цей текст, починаєте розуміти одну річ: Беньямін хотів бути кимось на кшталт цього ангела. Без жодної дешевої містики, без жодного релігійного

екстазу, але з якимось особливим відчуттям можливості дивовижного — Беньямін хотів, подібно до цього ангела, змогти щось урятувати. Він обрав собі маску гуманітарія, історика, філософа, колекціонера — який рятує речі, цитати, авторів, тексти від забуття чи нехтування. Але міг би обрати інший фах. Міг би бути лікарем чи опікуватися бездомними. Міг би бути музейним працівником і берегти якісь безцінні творіння «народного мистецтва». Це, зрештою, байдуже — чи майже байдуже. Він просто хотів щось — чи когось — урятувати.

А тому не має дивувати те, що попри його блукання, постійну зміну місця помешкання, «невизначений сімейний стан», самогубство в забутому світом Портбу на межі між Францією та Каталонією — попри все це більшість його текстів, зокрема рукописних, збереглося. Він просто хотів рятувати інших; він просто хотів бути врятованим іншими.

* * *

Цей порятунок відбувся: попри еміграцію, блукання та самогубство, більшість Беньямінових текстів збереглися. І цей порятунок не був дивом. Він був, хоч як це парадоксально, спланованим, промисленим, підготовленим — із якоюсь унікальною, майже параноїдальною турботою. Свої власні архіви він ретельно зберігав, упорядковував, класифікував і надсилав друзям.

А тому серед Беньямінових облич, *personae*, масок-персонажів, чиє вбрання він ніби символічно одягає на

себе і в житті, і в творчості, легко знайдемо обличчя архіваріуса, накопичувача і класифікатора — людини, яка веде архів, розкладає документи по шухлядах, полицях і коробках, підписує їх, дає їм порядкові номери, складає каталоги. Беньямінів архів — це записники-фетиші, які бережуться, як найбільша коштовність; це нотатки-фетиші, які — за відсутності записників — накопичуються на принагідних аркушах, розрізаються чи зшиваються, залежно від змісту, складаються у теки, нумеруються і наново класифікуються.

Інколи матеріал під нотатки підпадає дивний: один із коротких есеїв про ауру (свій ключовий образ) Беньямін пише на маленькому аркуші з рекламою мінеральної води «Сан Пеллегріно» — із характерною червоною зіркою у верхньому лівому кутку та двома зірками внизу сторінки. Деякі нотатки пишуться зі зворотного боку формулярів Національної бібліотеки Франції — для продовження тексту вони ретельно зшиваються нитками (страх щось загубити є єдиною по-справжньому вартісною чеснотою архіваріуса). Так народжувалися найтонші (у буквальному сенсі) Беньямініві книжки.

Беньямін, який у 1920-х-1930-х роках майже ніколи не жив на одному місці понад два місяці, знав ціну своїм друзям-хранителям, своїм «камерам схову». Його власні ангели були на відстані поштової адреси.

Вони стали його пам'яттю.

* * *

«Пам'ять, — писав Беньямін — є дуже щільною матерією, яку треба розгортати обережно, мов різдвяну панчошу, рухаючись «від малого до найменшого (vom Kleinen ins Kleinste), від найменшого до найдрібнішого (vom Kleinsten ins Winzigste)».

Беньямін — цілком природно для себе — був філософом найменшого та найдрібнішого, філософом малих речей. Спонука вже містилася у прізвищі: Беньяміном, Веніаміном, назвали наймолодшого сина старозавітного Якова, майже завжди зображуваного в Старому Заповіті дитиною.

Із імені все тільки починається. Беньямін був малим на зріст; у його поставі, в його фізіогноміці було щось дитяче. У нього був дрібний почерк, із літерами «від малого до найменшого», завдяки яким він примудрявся вміщувати цілий есей на маленькому аркуші; завдяки яким він заповнював ледь не кожен міліметр своїх конспектів.

Беньямін сам любив дослідження людського почерку: у серпні 1928-го року в *Die Literarische Welt* він опублікує рецензію на книжку Ані та Георга Мендельсонів «Людина у почерку» (*Der Mensch in der Handschrift*); у листопаді 1930-го — маленький текст «Графологія колишня і нова» у *Südwestdeutsche Rundfunkzeitung*.

Порівняйте почерк Беньяміна з письмом його найбільших натхненників — і ви побачите багато відмінностей. Розгониста, декоративна, майже маньєристична рука Фройда; рукописні літери засновника психоана-

лізу подібні до його теорії сновидінь: декор, лінія, темп цих літер — усе зроблене для того, щоб ви не впізнали того, що вони вам кажуть. Неправильна, нерівна, майже неаристократична рука Пруста, що не тримається ліній, розмічених у зошиті — така протилежна до його аристократичного тіла та його життя, протилежна аж до тієї міри, що почерк починаєш сприймати як анти-життя, як контратаку творчості супроти життя. І — мікроскопічна рука Беньяміна: рука дешифратора, а не шифрувальника, рука дитини, а не шанованого віденського доктора чи тендітного паризького буржуа.

Беньямін у цьому сенсі завжди залишався дитиною — бо діти мають унікальний дар бачити мале, бачити невидиме — невидиме не тому, що його не бачать, а тому, що на нього не дивляться. За аналогією до мікроісторії, яку в 1970-х роках вигадали італійці на чолі з Карло Гінзбургом, Беньямінове мислення можна назвати «мікрофілософією», філософією малих форм, філософією (майже) невидимого.

* * *

Можливо, через цю любов до невидимого та мікроскопічного Беньямін так любить слово Zettel: «листок», «аркуш», «картка каталогу», яка дозволяє уважному архіваріусу зберегти за річчю її місце, врятувати одиничність у нескінченному лабіринті множинності, не загубити річ попри те, що вона може не мати роду чи виду, що вона не є частиною більших сукупностей.

Звідси дієслово *verzetteln*: «розсіювати», «розпо-рошувати», «розкидувати», але також розподіляти по картках, каталогізувати, записувати у формуляри: збері-гати в архіві множинних одиницностей. Пізніше євро-пейська (зокрема, французька) філософія схопиться за цю метафору «розсіювання»: Жак Дерріда навіть напи-ше книгу *Dissémination*, «Розсіювання». Утім, у ній втра-титься цей момент порятунку одиничного — момент, що був присутній у Беньяміновому *verzetteln*, яке озна-чає не так деконструкцію цілісності, не так боротьбу проти центру, як порятунок одиницностей, безвідносно до того, в якому стосунку з центром вони перебувають.

Звідси також Беньямінова недовіра до систем і трак-татів: *Zettel* французькою — *feuille* (аркуш, але й листок дерева), а тому ця любов до *feuilleton*, фейлетонів, тобто текстів, які пишуться на одному аркуші, листків, що роз-сіюються серед публіки, що містять не систему чи трак-тат, не лінію думок — а одну думку чи один образ, один портрет чи одну емблему. Беньямін писатиме або такі своєрідні інтелектуальні «фейлетони» — есеї чи рецен-зії, які вміщувалися на одному чи кількох аркушах — або великі книги, складені з безлічі малих листків, малих аркушів, подібних до розанівського «опалого листа»: від «Берлінського дитинства» до «Твору про пасажі». У лис-ті до Гершома Шолема він напише, що його тексти є де-ревом, чий корені врастають у серце, а листя губиться в архівах.

* * *

З «архівом» пов'язане також слово «археолог» — ще одне слово з грецьким коренем «архе», «початок». Археолог, у буквальному сенсі — це знавець початків, а радше «той, хто говорить про початки», хто шукає слів для цих початків. Але можливо навпаки — це той, кому бракує і початку, і слів про нього, хто шукає їх обох — і «архе», і «логосу».

Утім, у Беньяміновому словнику частіше інше слово — Grabung: розкопування, копання, розкопи, майже фізичне і майже агрикультурне. Доля археолога специфічна: він ніколи не знає, де саме розпочинати розкопи, де саме ховається те, чого він шукає, у яких пластах ґрунту, на якій глибині, в якій щільності землі, на чийй території — яка, можливо, є чиеюсь приватною власністю. Ми можемо лише презентувати «інвентар знахідок, не маючи здатності вказати у ґрунті сьогодення ті місця, які ще зберігають минуле», — скаже Беньямін в одному зі своїх текстів.

* * *

Безглуздо питати, чи був Беньямін «матеріалістом» чи «ідеалістом» (безглуздо, коли автору шукають групу, компанію, команду чи школу, думаючи, що інакше він загубиться, залишиться незрозумілим) — але з упевненістю можна сказати одне: він, без сумніву, любив матерію. Любив матерію речей, вулиць, архітектури, матерію часу, матерію мови, її імен та дієслів, її фразеології та її синтаксису.

Себе він часто порівнював із Lumpensammler — зі збирачем мотлоху, викинутого ганчір'я, в яке загортаються бездомні і в якому вони ще можуть знайти кілька забутих монет. У Беньяміна ніколи не було відрази до цієї матеріальності життя, навіть до неприємної, некрасивої, брудної та незручної, позбавленої радості для ока чи доторку, але все-одно такої реальної і такої неодмінної. Він і справді хотів рятувати речі, бути їхнім ангелом-охоронцем — а для цього треба мати особливу любов до матерії, до її парадоксальної одухотвореної бездуховності.

* * *

Цей образ Lumpensammler, а також просто Sammler, збирача та колекціонера, є ще одним із реальних і віртуальних облич Беньяміна. Він сам був колекціонером, ретельним збирачем незвичних речей, знехтуваних об'єктів, неможливих колекцій.

Часто вони стають особливими інспіраціями. Невеличка колекція старих російських іграшок, куплених у Москві під час подорожі у грудні 1926 — січні 1927 років, дала поштовх до есею «Російські іграшки» («Фізіогноміка речового світу»). У цьому конкретному випадку Беньямін справді був рятувником речей: ті іграшки не збереглися, не маючи, зрештою, шансів на збереження в час, коли їхнього володаря вже не було серед живих, а Європа була охоплена війною.

Есей залишився їхнім єдиним документом, їхньою єдиною епітафією: його опублікувала *Südwestdeutsche Rundfunk-Zeitung* («Газета радіо південно-західної Німеччини») у січні 1930-го року — маленький текст на двох сторінках, на розвороті, підписаний Dr. Walter Benjamin, разом із шістьма фото цих іграшок. Беньямін сам зробив ці знімки; легші та компактніші, вони — на відміну від їхніх оригіналів — збереглися в його архіві: одинадцять світлин, підписаних зі зворотного боку, як завжди дрібним, ретельним, напівдитячим Беньяміновим начерком.

Із цією прив'язаністю до речей можна порівняти ще одну пристрасть: колекціонування поштових карток. Вона мала давнє коріння: ще від часів ранньої молодості Беньямін волів із кожної подорожі привозити поштові картки з видом на місце, яке він відвідав. Часто він робить ось що: приїжджаючи до якогось містечка, купує поштову картку, надсилає її друзям; повертаючись додому, просить ці картки собі повернути — знак того, що подорожанин повернувся додому. Ці картки, зрештою, не були подарунками: вони завжди були повідомленнями, що поєднували різні простори. Під час подорожі вони поєднували простори між Беньяміном та його друзями; після подорожі — між Беньяміном та самим місцем. Після повернення додому поштова картка ставала присутністю далекого, помножувала простір, долала геометрію на користь географії.

* * *

Ця дивна любов до речей, які нібито не мають великого значення, робила Беньяміна своєрідним фетишистом речового світу. Речей-фетишів у його житті справді було багато: особливі записники з особливим папером, поштові картки, ручки з особливо тонкою лінією письма. Були навіть числа-фетиші (наприклад, число тринадцять, яке супроводжує Беньяміна в багатьох його текстах).

На відміну від знаменитого «товарного» фетишизму, про який багато писав Маркс, у цьому Беньяміновому дитячому фетишизмові люди зовсім не розчиняються в речах; людські стосунки не замінюються стосунками з предметами. Тут не відбувається навіть зворотної операції: речі не розчиняються в людях, не стають їхньою проекцією. Про цю останню альтернативу мріяв Адорно, який говорив про те, що річ треба сприймати як «забуту людськість» (*vergessenenes Menschliches*). Але для Беньяміна навіть це олюднення речей було би компромісом: у речах треба вміти побачити їх самих, речі, які можуть жити без людей, без користі, яку вони їм приносять, своїм власним життям, маючи свої ритми і свої життєві цикли, свої народження та свої смерті, свою власну теорію.

* * *

«Alles Faktische schon Theorie ist» — «Усе фактичне вже є теорією», — писав Гете. Беньямін любив цю фразу; згадує він її і під час своєї подорожі до Москви, у листі

до Мартина Бубера. У своєму есеї про Москву, пише Беньямін, він хотів би такий образ міста, в якому «все фактичне вже є теорією» («alles Faktische schon Theorie ist») і який утримується від будь-якої деструктивної абстракції, будь-якої прогностики, і в певному сенсі навіть будь-якого судження». Попри стереотипи, Беньямін не був передвісником постструктуралізму, не був людиною, яка грається зі знаками. Навпаки, він завжди прагнув якоїсь фізичності, якоїсь сингулярності, якоїсь матеріальної реальності. Прагнув речей, про які просто треба розказати чи які треба показати, можливо, їх не розтлумачуючи.

* * *

Що дає нам таке задоволення погляду на присутність та фізичність речей, — на фізичність, яка не потребує витлумачення, — більше, ніж фотографія? Беньямінова «Коротка історія фотографії», разом із *On photography* Сьюзен Зонтаг та *La Chambre Claire* Ролана Барта, є, напевно, одним із найцікавіших філософських текстів минулого століття про цей особливий вид мистецтва — мистецтва світла, погляду та матерії речей. Фотографія — це мистецтво застиглих образів, зупинок історії, пауз, які назавжди залишилися в архіві. У цих паузах та зупинках видно краще, ніж у швидкому потоці часу. У своїх соціо-філософських текстах Беньямін залишається своєрідним фотографом: він бере локальні об'єкти, обмежені проміжки часу, намагаючись крізь них побачити те, що суспільство говорить про себе.

У фотографії, в паризькій архітектурі XIX століття, у фізіогномістах XVIII століття він шукає «діалектику у спокої», *Dialektik im Stillstand*. Знімки, кадри, паузи, в яких можна краще зрозуміти ту напругу, яка їх пронизує та організує.

У Беньяміна було кілька улюблених фотографів. Ежен Атже, віднайдений сюрреалістами, фотограф порожніх вулиць, занедбаних подвір'їв та непомічених фрагментів речового світу. Карл Блосфельдт, фотограф замерлих рослин, яких він збільшував у десятки разів: на його світлинах квіткових стеблин глядач бачив радше декорації якихось невідомих культур — дорійські колони чи фрагменти барокових вітражів, ніж творіння природи. Жермена Круль, фотограф залізних промислових конструкцій та оголених жінок, вітринних манекенів та паризьких пасажів, таких дорогих для Беньяміна.

«Байдуже, — писав наш герой, — наскільки вмілим був фотограф, як турботливо він розташовував своїх моделей; глядач відчуває нестримний потяг до таких знімків, шукаючи мікроскопічну іскру випадку, іскру “тут і тепер”, із якою реальність <...> пропала зображення...». І справді: на відміну від живопису і скульптури, ми достеменно знаємо, що людина, річ, архітектурна споруда, епізод, зображені на фотографії, насправді існували. Що вони були, справжні й невигадані, що вони атакували плівку своєю матеріальністю, більшою від будь-яких значень і будь-яких смислів. Що перш ніж бути чимось, бути чимось для нас, бути зображеннями для нас, вони просто були.

Із цією радикальною і безкомпромісною матеріальністю речей чи людей, які з'являються на фотографіях — особливо старих фотографіях — пов'язане ще дещо особливе, що Беньямін називає *Nie-wieder*, «вже-ніколи»: річ чи людина на фото були, але їх уже не буде; той факт, що епізод, який залишає сліди на плівці, вже ніколи не повернеться, не повториться, не репродукується; що він залишився там, у минулому — і на зображенні.

Думаю, це саме те, що захоплювало Беньяміна в старих фото: на них речі, які могли не мати значення в своєму природному оточенні, цього значення раптом на знімку набувають. У старих фото значення відходить на другий план, розчиняється в чистій матеріальності існування, скромно поступається і дає йому дорогу. — Який сенс у фрагментах старих дверей, у порожніх набережних, занедбаних подвір'ях, перекиненому возі, що їх фотографував Атже? — Сенсу жодного, крім того, що вони, ці речі, насправді існували.

У цьому, можливо, міститься ключ до Беньямінового інтересу до старомодності, ключ до його власної старомодності. Як це можливо, зрештою, що у Беньяміні поєднувалися революційна пристрась і ця дивна старомодність? Але досить вдивитися в будь-які старі фото, щоб зрозуміти причину — у фото французьких буржуа в інстальованих антуражах, фото спортсменів 1920-х років, фото селян у старих строях: вони будуть для нас цікавими і сучасними саме тому, що вони не є сучасними. Вони

є актуальними саме тому, що вони не є актуальними. Бо дивлячись на них, ми розуміємо, що попри їхню старомодну неможливість (тепер не носять такого вбрання, кажемо ми, і ми не віримо, що колись його взагалі носили), ці люди існували, саме так вдягалися і саме так стояли перед камерою. Що вони, ніби неможливі, були настільки реально, що їхні сліди ви можете знайти навіть тепер. І навіть більше: що вони своєю тодішньою модністю, яка для нас стала старомодністю, зберігають якийсь інтимний зв'язок зі своїм часом: вони цей час тримають у руках, бережуть, не відпускають. Вони стають вічними тільки завдяки тому, що колись відмовилися бути вічними, що колись вирішили розчинитися в своєму часі, в його мінливій моді, в його оманливій матеріальності. Вони долають час саме тому, що так ніколи його і не здолали: здавшись своїй епосі у полон, вони зберегли своє таємне місце, не дали себе сплутати з іншими, стали її вісниками.

Старі фото як ніхто розкривають цей парадокс: вони показують речі, які існували в глибині свого часу, і саме через це ми, роздивляючись їх, із захопленням констатуємо їхню реальність; із ностальгією констатуємо, що вони ніколи більше не повернуться.

* * *

Відомо, що Луї Дагер, один із творців «дагеротипів» — попередників фотографії — спочатку зробив собі ім'я в Парижі як винахідник діорами: спеціального театру, який

дає глядачеві змогу побачити змінювані картини ландшафтів чи ситуацій. Це були картини, які через маніпуляції зі світлом, гру дзеркал та прозорість окремих частин полотна змінювалися на очах у публіки, створюючи ілюзію реальності. Перший театр-діораму було презентовано в Парижі 1822-го року; він згорів у 1839-му: в рік, коли Дагер офіційно представив світові перший дагеротип.

Діорама і дагеротип були аж ніяк не єдиними творіннями першої половини XIX століття, які свідчили про любов епохи до ілюзії та віртуального світу — світу зображень, яким поступово віддавали перевагу перед світом речей. Цим та іншим подібним явищам XIX століття Беньямін присвячує чимало уваги: панорамі, косморамі, паноптикуму, навалорамі, плеорамі, фанорамі — артефактам та інсталяціям XIX ст., де людина могла зайти в простір і побачити якісь речі, які не існують в її оточенні — інсценізацію битви, ландшафт, море, інші галактики, божевільних, чорношкірих рабів, екзотичних тварин. Вони були симптомом жадання людини оволодіти поглядом речами, наблизити їх до себе, репродукувати реальність.

Звідси Беньямінів інтерес до своєї знаменитої теми: архітектури паризьких пасажів — вузьких вулиць у центрі Парижа, які на початку XIX століття вкривалися скляними дахами та перетворювалися на торгівельні галереї. Пасажі, подібно до діорам чи паноптикумів — це також місце, де людина прагне оволодіти речами, зробити їх підручними та доступними, вирвати їх з їхніх місць та наблизити до

себе. Вони стали симптомом цього прагнення до бачення на відстані (тобто, дослівно, до теле-бачення) за століття до віднайдення сучасної масової культурної індустрії.

Пасажі — це перші симптоми майбутньої архітектури зі скла та заліза: ці вулиці, які ставали інтер'єром, були першим простором буржуазної торгівлі початку XIX століття. Простором постійного переходу, *passage* («пасаж» дослівно означає «перехід», від *passer*, переходити), де речі радикально делокалізуються, перетворююся на товар, втрачаючи своє місце, потрапляючи на вітрину. У них, у цих пасажах і вітринах, перехожий дивиться на об'єкти, які припливли до нього з абсолютно невідомих закутків світу.

Саме цьому оволодінню Беньямін намагається протистояти: саме тому для нього такими важливими стають речі, що залишаються далекими, до яких треба вирушити у подорож: навіть якщо вони дуже близькі до нас, шлях до них все одно залишається тривалим.

І водночас Беньямін постійно шукає точок зупинки, точок знерухомленості, які застигають. І тут також дуже важлива тема фотографії. Бо фотографія і є цією спробою зупинити рух, взяти паузу, роздивитися стоп-кадр; фотографія — це антипасаж, спроба врятувати річ, людину, місце чи образ, яких уже немає.

* * *

Ніщо краще, напевно, не дає нам можливості взяти паузу, зупинити рух, анулювати переходи з одного стану

в інший, як роздивляння неба — цієї книги, створеної зірками. Небо для людини було її першим текстом, першим незмінюваним текстом, який не тільки читають, а й якому сліднують, який досліджують і за яким слідкують. Ті старі небесні тексти перебували далеко від людини, від її рук, голосів та письмових інструментів. Вони були на небі чи в записних книжках якогось Бога. Їх не можна було писати, їх можна було тільки тлумачити.

Молодий Беньямін — писав в «Історії однієї дружби» Гершом Шодем — міркує про те, що сприйняття завжди є читанням, «читанням конфігурацій поверхні (in den Konfigurationen der Fläche), якими первісна людина сприймала світ довкола, а особливо небо». На думку, що людське читання народжувалося як читання конфігурацій зірок, Беньяміна могла наштовхнути вже сама німецька мова: вона ніби натякає, що «тлумачі» найперше були «астрологами», «тлумачами зірок», що Deuter спочатку були Sterndeuter.

Із цього ірраціонального захоплення астрологією народилася Беньямінова соціально-філософська стратегія: дивитися на культурні чи суспільні явища як на сузір'я. У подвійному сенсі слова: з одного боку, як на цілісності, які були створені через об'єднання далеких один від одного і, цілком можливо, чужих один до одного елементів. З другого боку — як на знаки, які ніхто ніколи свідомо не писав, але які все одно є повідомленнями, що мають сенс. І тому однією з головних максим для Беньяміна

була фраза Гуго фон Гофмансталя: «читати те, що ніколи не було написане» (was nie geschrieben wurde, lesen).

І тут головне ось що: Беньямін у своєму щоденному житті, у своїй щоденній роботі був людиною сузір'я. У сенсі графічному: плануючи якийсь текст, він, наприклад, часто схематично зображав його як сузір'я. Або як окрему зорю чи навіть сніжинку. В Беньямінових архівах збереглися, скажімо, план тексту про Карла Крауса 1930 року: його зроблено у формі сніжинки — майже як поетична книжка поета Ка зі «Снігу» Орхана Памука. Так дитинство знову поверталось крізь чорний хід.

Ця графічна робота над текстом давала свої результати: Беньямініві тексти ніколи не були лінійними, ніколи не були структуровані за принципом «після А йде Б, далі В і т.д.». Вони впорядковувались як сузір'я, з їхніми нелінійними зв'язками, з їхніми «після А йде Б, а також В, а може, і Я», з їхньою можливістю йти з однієї точки в кількох напрямках. І це не був хаос, це був якийсь особливий, новий порядок, порядок із кількома виходами та кількома можливостями руху.

* * *

Стосунки із рухом та нерухомим, із «новим» та «старим» завжди були у Беньяміна непростими. Він має підозру до філософій довоєнної епохи, так званих «філософій життя», передусім до берґсонізму, зачарованого часом як силою нового, постійним продукуванням нового. Беньямін

уже починає розуміти, що він живе в епоху, де «нове» індустріалізується та механізується, де суспільна індустрія перетворюється на машину з продукування нового. Але якщо нове механізується, якщо кожного наступного дня, кожного наступного року ми очікуємо чогось обов'язково нового, коли «нове» стає наркотиком, — воно втрачає свою справжню новизну, воно перетворюється на «вічне повернення одного й того самого». Ми нібито живемо в світі, де постійно продукується нове, але насправді стикаємося лише з вічним поверненням одного й того самого.

«У моїй душі мені було важливо не так підтримувати нове, як оновлювати старе», — писав Беньямін. Ось чому він із підозрою ставиться до *art nouveau*, до *Jugendstil*, до головної естетики початку століття, в якій він дорослішав, яка його огортала, — до всіх цих ламаних ліній, цих квітів в архітектурному дизайні, до всієї цієї ботанічної естетики. Бо для нього *art nouveau* був спробою перетворити нелінійність — тобто подію, неочікуваність, непередбачуваність — на стиль, на якусь готову форму; спробою зробити непередбачуваність передбачуваною.

Чи маємо ми дивуватися — хоча так, ми маємо дивуватися, як же інакше, — що одним із головних Беньямінових образів була блискавка? Історія — це царство блискавки, блискавичності, *Blitzhaftigkeit*, в якій істина то спалахує, то згасає, і ніколи не стоїть перед нашими очима, як готова скульптура чи картина, як товар, який можна назавжди привласнити. Істина мерехтить, *huscht*

vorbei, «проноситься повз нас», мов вітер, мов блискавка — ми можемо лише інколи, якщо пощастить, зробити кілька вдалих фото.

Із цим образом блискавки Беньямін вчить нас тому, що ми завжди маємо шанс. Що речі навколо нас, люди навколо нас, навіть найбільш забуті та загублені, завжди мають шанс на спасіння.

Дивитися на істину як на блискавку, що спалахує і гасне, означає виходити за межі двох альтернативних поглядів на час і на історію, означає знайти якусь маленьку шпарину між двома тоталітарними можливостями і між двома філософіями, які приводять до відчаю.

На одному полюсі цієї альтернативи — домодерний, традиційний світ, який говорить, що старе — це благо, а нове — це зло, а тому історія є неunikним процесом ентропії смислу, його регулярним та невблаганним зменшенням, скороченням задоволення, скороченням щастя. Історія в цій альтернативі не має сенсу, бо нас завжди чекає регрес і відчай, нас завжди чекає банальність і декаданс.

На іншому полюсі — модерний світ, який, цілком навпаки, живиться думкою, що історія є постійним проривом, постійним приростом смислу, приростом задоволення, що завтра буде краще, ніж сьогодні; але ця модерна філософія теж приводить до відчаю. У ній нам не цікаве наше минуле: навіщо нам минуле, навіщо нам пам'ять, якщо сьогодні є кращим, ніж учора? Нам не цікаве навіть наше теперішнє, воно завжди є тільки епізодом, тільки сходина-

кою до кращого майбутнього: який сенс має наше існування сьогодні, якщо завтра буде краще, якщо завтрашні люди неодмінно будуть ліпшими та досконалішими?

Блискавка з'являється в цьому проміжку, в цій напрузі між двома поразками; вона означає, що смисл, щастя, істина, задоволення існують тільки як блискавка, як мерехтіння. Вони запалюються, а потім згасають — нерегулярно, неочікувано; їх неможливо вхопити, вони дуже слизькі, вони мріють вирватися з рук. З одного боку, це створює ситуацію непевності, бо ми не можемо вхопити істину за хвоста, ми не можемо створити з неї якусь скульптуру, купити її, оволодіти нею. Але з іншого боку — це рятує нас від відчаю, бо дає надію на те, що смисл, істина, задоволення, щастя ані зменшуються, ані збільшуються, що їх вистачить, що ми все ще маємо шанс.

«Чи не чуємо ми в голосах, до яких схиляємо наше вухо, луну тих, хто нині вже мовчить?» — питає Беньямін у тезах «Про поняття історії». Але ж якщо ми здатні почути голоси минулого, якщо ми здатні їх зрозуміти, значить «нас чекали на цій Землі» (sind wir auf der Erde erwartet worden), значить минуле було спрямоване до нас, воно мало нас у своїх думках. Значить «ніщо з того, що колись відбулося, не є втраченим для Історії», значить втрачене і забуте — в тому числі, можливо, і ми самі — також має шанс на порятунок.

Володимир Єрмоленко

Автор як виробник

Промова в інституті вивчення фашизму в Парижі

27 квітня 1934 р.

*Il s'agit de gagner les intellectuels à la classe ouvrière,
en leur faisant prendre conscience de l'identité de leurs
démarches spirituelles et de leurs conditions de producteur*¹.

Ramon Fernandez

Ви пригадуєте, як у начерку своєї «Держави» Платон обходить з поетами [1]. В ім'я інтересів спільноти він відмовляє їм у перебуванні в ній. Платон мав високе уявлення про силу поезії. Проте вважав її за шкідливу, надмірну — звісно, в правильно зрозумілій досконалій спільноті. Відтоді питання про право поетів на існування не часто ставилося з подібним акцентом; однак нині воно порушується. Воно порушується, мабуть, дуже рід-

¹ Йдеться про те, щоб перетягти інтелектуалів на бік робітничого класу, змусивши їх усвідомити тотожність їхніх духовних учинків з їхньою долею виробників. Рамон Фернандес.

ко в цій *формі*. Зрештою, всім вам воно більш або менш відоме як питання про автономію поета: про його свободу творити що завгодно. Ви не схильні визнавати за ним цю автономію. Ви дотримуетесь тієї думки, що сучасне суспільне становище змушує його вирішувати, кому він має прислужитися своєю активністю. Буржуазний письменник, який догоджає читачеві, не визнає цієї альтернативи. Ви доводите йому, що він, не зізнаючись у цьому, працює на службі певних класових інтересів. Письменник прогресивного типу визнає цю альтернативу. Його рішення ухвалене на підґрунті класової боротьби, щойно він пристає на бік пролетаріату. Ось тут і сходиться на нівель його автономія. Він спрямовує свою діяльність на те, що є корисне для пролетаріату в класовій боротьбі. Зазвичай кажуть, що він ступає в слід певної *тенденції*.

Тут ви чуєте ключове слово, довкола якого віддавна точаться дебати, що чудово вам відомі. Вони вам відомі, тому знаєте ви і про те, як неплідно вони проходять. І справді, вони не позбулися нудного «з одного боку — з іншого боку»: з *одного боку*, від праці поета можна вимагати правильної тенденції, з *іншого*, від цієї праці мають право очікувати якості. Ця формула, певна річ, буде незадовільною доти, доки не *осягнуть*, у чому ж, власне, полягає зв'язок обох чинників — тенденції та якості. Звісно, цей зв'язок можна встановити. Можна проголосити: творові, що виявляє правильну тенденцію, вже не потрібно виявляти жодної подальшої якості. Можна та-

кож встановити: твір, що виявляє правильну тенденцію, беззаперечно мусить виявляти будь-яку іншу якість.

Це друге формулювання доволі цікаве, ще ж і надто: воно слухне. Я його засвоїв. Але, зробивши це, я відмовляюся його встановлювати. Це твердження слід довести. А ось і спроба такого доказу, задля якого я вимагаю від вас уваги. — Це, — можливо, заперечите ви, — цілком окрема, навіть далека тема. І ви хочете таким доказом посприяти вивченню фашизму? — Я справді маю такий намір. Бо, як я сподіваюся, мені вдасться показати вам, що поняття тенденції в узагальненій формі, у якій воно здебільшого постає в допіру згаданих дебатах, є цілком недолугим інструментом політичної літературної критики. Я хотів би показати вам, що тенденція поезії може відповідати дійсності в політичному плані тільки в тому разі, якщо вона відповідає їй у плані літератури. Себто те, що політично правильна тенденція включає якусь літературну тенденцію. І відразу ж додам: ця літературна тенденція, яка імпліцитно або експліцитно міститься в будь-якій *правильній* політичній тенденції — вона, і ніщо інше, забезпечує якість твору. Отже, *через це* правильна політична тенденція твору включає його літературну якість, позаяк вона обіймає його літературну *тенденцію*.

Це твердження — сподіваюся, це можу вам обіцяти — невдовзі увиразниться. Наразі я додам, що для свого розгляду я міг би обрати й інший вихідний пункт. Я виходив з неплідних дебатів: як співвідносяться тенден-

ція і якість поезії. Однак я міг би виходити із ще давніших, але не менш неплідних дебатів: як співвідносяться форма й зміст, надто в царині політичної поезії. Ця постанова питання має недобру славу, і то безпідставно. Вона править за взірень не діалектичного, шаблонного підходу до літературних зв'язків. Хай і так. Але яким тоді буде діалектичне потрактування того-таки питання?

Діалектичне потрактування цього питання, і тут я підступаю до суті справи, взагалі нічого не може вдіяти з ustalеними ізолюваними речами: твором, романом, книжкою. Воно має ставити їх в контекст живих суспільних зв'язків. Ви підставово завважаєте, що в колі наших друзів до таких спроб удавалися не раз. Ще б пак. Ось лише при цьому відразу переходили до чогось великого і через те нерідко опинялися в непевності. Суспільні відносини, як ми знаємо, зумовлені виробничими відносинами. І якщо матеріалістична критика бралася за якийсь твір, то зазвичай вона запитувала, як цей твір стосується суспільних виробничих відносин епохи. Це вагоме питання. Проте й напрочуд складне. Ваша відповідь на нього не завжди недвозначна. Отож я хотів би запропонувати вам природніше питання. Це питання скромніше, цілить воно трохи ближче, але, як мені здається, відповісти на нього набагато простіше. Замість того, щоб питати, як певний твір стосується виробничих відносин епохи, чи узгоджується з ними, чи є реакційним або доправляється до їх перевероту, чи є революційним — замість цього питання, або, в кожному разі,

перед цим питанням я хотів би запропонувати вам якесь інше. Отже, перш ніж питати: як поетична творчість достосовується виробничих відносин епохи, я хотів би запитати: яке місце вона посідає в них. Це питання безпосередньо спрямоване на функцію, яку має твір у рамках письменницьких виробничих відносин певного часу. Іншими словами, воно безпосередньо має на меті письменницьку *техніку* [die schriftstellerische *Technik*] творів.

Разом із поняттям техніки я назвав те поняття, яке робить продукти літератури доступними для безпосереднього суспільного, а отже, і для матеріалістичного аналізу. Водночас поняття техніки постає тим діалектичним вихідним пунктом, на підставі якого слід подолати неплідну протилежність форми й змісту. І, крім того, це поняття техніки містить вказівку на правильне визначення співвідношення тенденції та якості, про яке ми запитували на початку. Таким чином, якщо досі ми могли сформулювати, що правильна політична тенденція твору включає його літературну якість, позаяк вона обіймає його літературну тенденцію, то тепер ми точніше визначаємо, що ця літературна тенденція може полягати в певному прогресі або регресі літературної техніки.

Напевно, це цілком у вас на думці, якщо тут, лише на перше око несподівано, я перескочу в цілком конкретні літературні відносини. У російські. Я хотів би скерувати вашу увагу на Сергія Третьякова [2] та на визначений і втілений ним тип «дійового» [operierenden] письменника.

Цей «дійовий» письменник дає нам найпереконливіший приклад для тієї функціональної залежності, в якій завжди й за будь-яких обставин перебувають правильна політична тенденція і прогресивна літературна техніка. Звісно, лише один приклад: інші я залишу собі. Третяков відрізняє дійового письменника від оповідного. Його місія — не повідомляти, а боротися; не вдавати з себе глядача, а взятю ставати до бою. Він визначає її завдяки тим даним, що їх він дістає у процесі своєї діяльності. Коли 1928 року, в епоху тотальної колективізації сільського господарства, було проголошено гасло: «Письменників у колгоспи!», Третяков поїхав у комуну «Комуністичний маяк» і двічі перебував там тривалий час, займаючись такими видами праці: скликав масові мітинги; збирав гроші на завдаток за трактори; переконував одноосібників вступати до колгоспів; перевіряв читальні; створював стіннівки і керував колгоспними газетами; робив звіти для московських газет; упроваджував радіо й кінопересувки тощо. Не дивно, що книжка «Feld-Heft» [3], яку Третяков написав слідом за цим, мабуть що, мала значний вплив на подальше вдосконалення колективних господарств.

Ви можете поцінувати Третякова й усе ж дотримуватися думки, що його приклад у цьому контексті важить небагато. Можливо, ви заперечуватимете проти того, що завдання, за які він там брався, належить виконувати журналістам або пропагандистам; з поезією все це майже не пов'язано. Ну от, я навмисно навів приклад з Третяко-

вим, щоб указати вам на те, з якого широкого горизонту потрібно переосмислювати уявлення про форми або жанри поезії за допомогою сучасних технічних даностей, щоб прийти до тих форм вираження, які постають вихідним пунктом для літературних енергій сучасності. Не завжди в минулому існували романи, не конче вони існуватимуть завжди; не завжди існували й існуватимуть трагедії, не завжди буятиме великий епос. Не завжди форми коментарю, перекладу і навіть так званих підробок були ігровими формами на маргінесі літератури; їм знайшлося місце не тільки у філософській, а й у поетичній словесності Аравії й Китаю. Не завжди риторика була неважливою формою, проте вона наклала свій відбиток на великі царини античної літератури. Все це для того, щоб донести до вас думку, що ми стоїмо всередині потужного процесу перетоплення літературних форм, у такому процесі перетоплення, де чимало протилежностей, що в них ми призвичаїлися мислити, могли б утратити свою вирішальну силу. Дозвольте мені навести приклад неплідності таких протилежностей і процесу їх діалектичного подолання. І знову не обійтися без Третьякова. Цей приклад — газета.

«У нашій словесності, — пише один автор лівого спрямування [4], — протилежності, які в кращі епохи жилили одна одну, нині перетворилися на нерозв'язні антиномії. Так, ізольовано й безладно розпадаються наука й белетристика, критика й виробництво, освіта й політика. Ареною цієї літературної плутанини є газета. Її зміст,

«матеріал», відмовляється служити будь-якій іншій формі організації, крім тієї, що нав'язує йому нетерпіння читача. І це нетерпіння — не тільки нетерпіння політика, що чекає інформації, або нетерпіння спекулянта, що чекає підказки, але за ним жевріє й нетерпіння якогось вилученого [із суспільства], котрий гадає, ніби має право сам висловлювати власні інтереси. З того, що ніщо так не прив'язує читача до газети, як це нетерпіння, котре щодня вимагає нової поживи, здавна користали редакції, постійно відкриваючи нові розділи, де друкуються питання, думки, протести читачів. Отже, з нерозбірливою асиміляцією фактів рука об руку прямує така сама нерозбірлива асиміляція читачів, котрі миттю бачать себе піднесеними до рівня співробітників. У цьому, однак, криється діалектичний момент: занепад словесності в буржуазній пресі виявляється формулою її відновлення в російсько-радянській. А саме: поки словесність у своєму поширенні здобуває те, що втрачає в глибині, розрізнення між автором і публікою, що його буржуазна преса підтримує як умовність, у радянській пресі поволі сходить нанівець. Читач ладен там будь-якої миті стати письменником, а саме описувати або ж приписувати. Як знавець — хай навіть не за фахом, а, радше, лише за посадою, яку він обіймає, — він одержує доступ до авторства. Праця сама висловлюється. І її зображення в слові стає частиною вміння, потрібного для її виконання. Право займатися літературою ґрунтується вже не на спеціа-

лізований, а на політехнічній освіті, і таким чином стає суспільним надбанням. Одне слово, це олітературення життєвих відносин, що опановує нерозв'язні в інакший спосіб антиномії, і це арена невпинного приниження слова — тобто, газета, — де готується його порятунок».

Сподіваюся, цим я показав, що зображення автора як виробника мусить вертатися до преси. Адже з преси, в кожному разі, з російсько-радянської, помітно, що потужний процес перетоплення, про який я раніше говорив, не тільки оминає умовні розрізнення між жанрами, між автором і поетом, дослідником і популяризатором, а навіть піддає ревізії розрізнення між автором і читачем. Для цього процесу преса є вирішальною інстанцією, тож будь-який розгляд автора як виробника має просуватися аж до неї.

Але тут преса може зробити крок уперед. Адже в Західній Європі газета наразі не являє собою придатне знаряддя виробництва в руках письменника. Вона ще належить капіталові. А оскільки, з одного боку, газета, висловлюючись технічно, становить найвагомішу письменницьку позицію, але, з іншого боку, ця позиція перебуває в руках супротивника, то не дивно, що усвідомлення письменником своєї суспільної зумовленості, своїх технічних засобів і своїх політичних завдань має поборювати надзвичайні труднощі. До вирішальних процесів останніх десяти років у Німеччині належить те, що значна частина її світлих голів під тиском еконо-

мічних умов зазнала революційного розвитку в принциповому плані, а водночас не могла справді революційно обмірковувати свою власну працю, своє ставлення до засобів виробництва, свою техніку. Я веду мову, як ви бачите, про так звану ліву інтелігенцію, обмежуючись при цьому лівобуржуазною. У Німеччині ця ліва інтелігенція викликала до життя найважливіші політико-літературні рухи останнього десятиліття. Я виокремлюю в ній два напрямки: активізм [5] і нову об'єктивність [6], — щоб на їхньому прикладі показати, що політична тенденція, хоч би якою революційною вона видавалася, справляє контрреволюційний вплив доти, доки письменник керується лише своїм напрямом думок, але як виробник не переймається своєю солідарністю з пролетаріатом.

Гасло, в якому підсумовуються вимоги активізму, зветься «логократія», чи на німецький лад «панування духу». Охоче його перекладають як «панування духовних людей» [Herrschaft der Geistigen]. Фактично ж поняття «духовних людей» поширилося в таборі лівої інтелігенції, і воно опановує її політичні маніфести від Гайнріха Манна до Дебліна [7]. Щодо цього поняття можна легко завважити, що закарбоване воно без жодного врахування місця інтелігенції в процесі виробництва. Гіллер, теоретик активізму, навіть хоче розуміти «духовних людей» не «як приналежних до певної фахової галузі», а як «представників певного характерологічного типу» [8]. Цей характерологічний тип як такий, звісно,

стоїть між класами. Він охоплює довільну кількість приватних життів, не пропонуючи найменшої підстави для їх організування. Коли Гіллер формулює свою відмову партійним вождям, то він погоджується з ними багато в чому; хай навіть вони в порівнянні з ним «краще знають вагомі речі...», звертаються до народу його мовою..., хоро-бріше б'ються», але одного він певний: вони «думають незадовільно». Імовірно, це так, але що може зарадити цьому, бо в політичному плані, як одного разу висловився Брехт, вирішальним є не приватне мислення, а мистецтво думати головами інших людей. Активізм вдався до заміни матеріалістичної діалектики невизначуваною з класового боку величиною здорового людського глузду. «Духовні люди» активізму в ліпшому разі суть представники певного стану. Інакше кажучи: принцип цього колективного утворення сам по собі реакційний; не дивно, що вплив цього колективу ніколи й не міг бути революційним.

Однак згубний принцип такого колективного утворення продовжує впливати. Це можна було усвідомити тоді, коли три роки тому побачила світ праця Дебліна «Знати й міняти!». Вона, як відомо, була опублікована як відповідь якомусь хлопцеві — Деблін називає його паном Гоке, — який буцімто звернувся до цього знаменитого автора з питанням «Що робити?». Деблін запрошує його долучитися до справи соціалізму, але за ризикованих обставин. На думку Дебліна, соціалізм — це «свобода,

спонтанна згуртованість людей, відхилення будь-якого тиску, бунт проти несправедливості й утиску, людяність, толерантність, злагідність». Хоч би як там було, Деблін із цього соціалізму виступає проти теорії й практики радикального робочого руху. «Із жодної речі, — міркує Деблін, — не може виникнути щось, чого в ній уже немає: з криваво гострої класової боротьби може виникнути справедливість, але не соціалізм». «Ви, шановний пане, — формулює Деблін рекомендацію, що її він з цієї й інших причин дає панові Гоке, — можете й не виконувати своє принципове «так» щодо боротьби (пролетаріату), ставши до лав пролетарського фронту. Вам слід задовольнятися схвильованим і сумним схваленням цієї боротьби, але при цьому знайте: коли ви робитимете більше, то залишитесь вільною напрочуд вагома позиція...: первісна комуністична позиція людської індивідуальної свободи, спонтанної солідарності й зв'язку між людьми... Ця позиція, шановний пане — єдина, котра припадає на вашу пайку». Тут можна відчутти на дотик, куди веде концепція «духовної людини» як типу, визначеного згідно з поглядами, напрямками думок або схильностями такої людини, але не згідно з її місцем у процесі виробництва. Як написано в Дебліна, «духовна людина» повинна знайти своє місце *поряд* із пролетаріатом. Але що то за місце? Місце заступника, ідеологічного мецената. Годі й думати. І так ми вертаємося до тези, висунутої на початку: місце інтелектуала в класовій боротьбі слід

встановити або ліпше обирати лише на підставі його позиції в процесі виробництва.

На означення зміни форм та інструментів виробництва прогресивної — і тому зацікавленої у звільненні засобів виробництва, і тому втягнутої у класову боротьбу — інтелігенції Брехт увів поняття «рефункціонування» [der Umfunktionierung]. Він першим поставив перед інтелектуалами далекосяжну вимогу: не постачати апарату виробництва, не змінюючи водночас його — в міру можливості — в дусі соціалізму. «Публікація «Проб», — пише автор у вступі до однойменного циклу статей, — відбувається в момент, коли певні види праці вже повинні бути не так індивідуальними переживаннями (мати характер твору), як більше орієнтуватися на використання (перетворення) певних інституцій» [9]. Бажаним є не духовне відновлення, як його проголошують фашисти, а пропозиція технічних новацій. До цих новацій я ще повернуся. Тут же я хотів задовольнитися вказівкою на вирішальну різницю, наявну між простим постачанням апарату виробництва і його зміною. І на початку своїх міркувань про «нову об'єктивність» я хотів би висунути тезу про те, що постачати апарат виробництва без його — у міру можливості — зміни являє собою вкрай спірний метод навіть тоді, коли матеріали, якими оснащений цей апарат, виявляють революційну природу. А саме: ми стоїмо перед тим фактом — для якого минуле десятиліття в Німеччині надало численні докази, — що

буржуазний апарат виробництва і видавництва може за своїти і навіть пропагувати величезну кількість революційних тем, однак при цьому не ставити всерйоз під сумнів своє власне існування й існування класу, що володіє цим апаратом. У кожному разі це зостається актуальним доти, доки цей апарат постачається знавцем [Routinier], хай навіть революційним знавцем. А «знавця» я визнаю як людину, що принципово відмовляється від того, щоб шляхом удосконалення відчужувати апарат виробництва на користь соціалізму панівного класу. І я стверджую далі, що значна частина так званої лівої літератури не мала жодної іншої суспільної функції, крім тієї, щоб із політичної ситуації завжди добувати нові враження для розваги публіки. Таким чином я близький до «нової об'єктивності». Вона запровадила репортаж. І ми воліємо вдатися до питання: кому знадобилася ця техніка?

Задля наочності я висуваю на передній план фотографічну форму. Те, що стосується її, можна перенести на форму літературну. Надзвичайний розквіт обох форм завдячує техніці публікації — успіхам радіо й ілюстрованої преси. Тут варто пригадати дадаїзм. Революційна сила дадаїзму полягала в тому, щоб перевірити автентичність мистецтва. Натюрморти складали із квітков, міток пряжі, недопалків, які були поєднані з елементами малярства. Ціле вставлялося в рамці. І цим публіці показувалося: дивіться, ваші картинні рамці розривають час; крихітний автентичний шматок буденного життя говорить

більше за малярство. Подібно до того, як кривавий відбиток пальця вбивці на сторінці книжки говорить більше за текст. Чимало з цих революційних змістів увійшло до фотомонтажу. Згадайте лише праці Джона Гартфілда [10], чия техніка виготовлення палітурок перетворилася на політичний інструмент. А тепер і далі стежте за шляхами розвитку фотографії. Що ви бачите? Вона набуває чимраз більше відтінків, дедалі стрімкіше модернізується, а результатом є те, що вже годі сфотографувати жодну касарню, жоден смітник, і не перетворити їх. Поминувши те, що фотографія була б здатною сказати про греблю або кабельну фабрику щось інше, ніж це: світ прекрасний. «Світ прекрасний» — так називається знаменита книжка фотографій Ренгер-Патцша [11], у якій ми бачимо фотографію «нової об'єктивності». Річ у тому, що фотографії вдалося зробити предметом насолоди навіть злидні, показавши їх у модних шатах і в стилі перфекціонізму. Справді-бо, якщо економічна функція фотографії полягає в тому, щоб за допомогою модної обробки подавати масам такі змісти, які досі уникали їхнього попиту — скажімо, весна, знаменитості, чужі країни, — то одна з її політичних функцій — зсередини оновлювати світ таким, яким він є, іншими словами — за допомогою моди.

Ми маємо тут разуючий приклад того, що називається постачати апарат виробництва, не змінюючи його. Змінювати його означало б заново зносити одну з тих меж, долати одну з тих протилежностей, які заковують

у кайдани виробництво інтелігенції. У нашому випадку це межа між письмом і образом. Чого ми маємо вимагати від фотографа, так це здатності давати його світлинам такого напису, що вириває їх з їхнього зношення як модних речей і надає їм революційної споживчої вартості. Втім, цю вимогу ми найвиразніше поставимо тоді, коли ми — письменники — візьмемося за фотографування. Отже, і тут для автора як виробника технічний поступ є підвалиною для його політичної прогресивності. Іншими словами: тільки подолання тих компетенцій у процесі духовного виробництва, які — на думку буржуазії — утворюють його порядок, робить це виробництво політично придатним; а саме, межі компетенції обох продуктивних сил, що їх вони спорудили для свого поділу, руйнуються спільно. Автор як виробник — коли він переймається солідарністю з пролетаріатом — водночас безпосередньо переймається солідарністю із певними іншими виробниками, які досі небагато могли йому сказати. Я говорив про фотографа; хочу стисло долучити сюди кілька слів про музиканта, цитуючи Айслера: «Навіть у розвитку музики, як у її виробництві, так і у відтворенні, ми мусимо навчитися розпізнавати процес раціоналізації, що набуває щодалі більшого розмаху... Грамплатівка, звуковий фільм, музичні автомати можуть збувати вищі досягнення музики... в консервованій формі, ніж товар. Цей процес раціоналізації зумовлює те, що відтворення музики обмежується щодалі меншими групами фахів-

ців, які, втім, вирізняються дедалі вищою кваліфікацією. Криза виконання концерту являє собою кризу застарілої, відсталого форми виробництва внаслідок нових технічних винаходів». Таким чином, завдання полягало в рефункціонуванні концертної форми, що мала б виконувати дві умови: по-перше, усувати протилежність між виконавцями і слухачами, а по-друге, протилежність між технікою й змістами. Тут Айслер [12] робить наступну показову констатацію: «Слід остерігатися того, щоб переоцінювати оркестрову музику і вважати її за єдине високе мистецтво. Музика без слів набула свого великого значення і повного розповсюдження лише за доби капіталізму». Це означає, що завдання зміни концерту неможливо розв'язати без сприяння слова. Як формулює Айслер, лишень таке сприяння може спричинити зміну концерту на політичний мітинг. А те, що така зміна насправді постає найвищим рівнем музичної й літературної техніки, довели Брехт і Айслер завдяки повчальній п'єсі «Захід» [13].

Якщо ви з цього боку глянете на процес перетоплення літературних форм, про які йшлося, то ви побачите, наприклад, перетоплення літератури, фотографії й музики, і таким чином оціните те, що поки ще з'являється у вигляді розжареної рідкої маси, з якої виливаються нові форми. Ви побачите підтвердження тому, що існує олітературення всіх життєвих відносин, яке тільки й дає правильне поняття про обсяг цього процесу перетоплення, так само, як рівень класової боротьби визначає темпера-

туру, при якій — більш або менш успішно — відбувається цей процес.

Я згадував про метод відомого різновиду модної фотографії, що робила предметом вжитку злидні. Звертаючись до «нової об'єктивності» як літературного руху, я мушу робити крок далі й сказати, що вона зробила предметом ужитку боротьбу зі злиднями. Насправді її політичне значення часто вичерпувалося перетворенням революційних рефлексів, які трапляються в колі буржуазії, на предмети розваги й забави, що неважко прилаштовувалися до діяльності кабаре у великих містах. Перетворення політичної боротьби з неодмінності ухвалювати рішення на предмет споглядальної втіхи, із засобу виробництва на предмет споживання — це характерна риса цієї літератури. Проникливий критик пояснив це на прикладі Еріха Кестнера [14] такими міркуваннями: «Із робочим рухом ця ліворадикальна інтелігенція не має нічого спільного. Радше вона, як явище розкладу буржуазії, являє собою подобу феодальної мімікрії, якою захоплювалася кайзерівська імперія в особі лейтенанта запасу. Ліворадикальні публіцисти на кшталт Кестнера, Мерінга [15] або Тухольського [16] — представники буржуазних верств, зруйновані пролетарською мімікрією. Їхня функція, з політичного погляду — плодити не партії, а зграї, з літературного погляду — не школи, а моди, з економічного погляду — не виробників, а агентів. Агентів або знавців, які в своєму зубожінні йдуть на значні витрати

і з глибочезної порожнечі роблять собі свято. Годі було затишніше влаштуватися в такій незатишній ситуації».

Ця школа, як я казав, сипала грішми у бідності. Так вона ухилилася від найнагальнішого завдання сучасного письменника: знати, який він бідний і яким бідним він має бути, щоб могли почати спочатку. Бо ж ідеться саме про це. Радянська держава, на відміну від платонівської, хоча і не виганятиме поета, але вона — тому на початку я і згадав про платонівську державу — ставить перед ним такі завдання, які не дозволяють йому демонструвати давно сфальшоване багатство творчої особистості в нових шедеврах. Відновлення в душі очікування таких особистостей і таких творів являє собою привілей фашизму, який при цьому виказує такі безглузді формулювання, як, наприклад, ті, якими Гюнтер Грюндель у «Посланні молодого покоління» завершує свою літературну шпальту: «Ми не можемо завершити цей... огляд сьогоднішнього й завтрашнього дня ліпше, ніж вказівкою на те, що «Вільгельм Майстер», «Зелений Гайнріх» [17] нашого покоління нині ще не написані» [18]. Автор, який обдумав умови сучасного виробництва, менше за все очікуватиме чи бодай бажатиме таких творів. Його праця ніколи не буде лише працею над виробами, але завжди водночас буде працею над засобами виробництва. Іншими словами: його вироби поряд і перед їхнім характером творів мусять мати ще й організуючу функцію. І їхня організаторська застосовність у жодному разі не повинна

обмежуватися їх пропагандистським використанням. Самої лише тенденції тут недосить. Неперевершений Ліхтенберг [19] сказав: річ не в тому, які думки в людини, а в тому, яку людину роблять ці думки з неї. — І хоча чимало залежить від думок, але й найліпша думка не корисна ні для чого, якщо вона не робить нічого корисного з тих, хто їх має. Найліпша тенденція хибна, якщо вона не показує тієї позиції, в якій її варто дотримуватися. А цю позицію письменник може показати лише там, де він узагалі щось робить, а саме: пише. Тенденція є необхідною, але ніколи не достатньою умовою організуючої функції творів. Остання далі вимагає вказівної, настановницької поведінки письменника. І сьогодні це потрібно більше, ніж будь-коли. *Автор, який нічому не вчить письменників, не вчить нікого.* Таким чином, визначальним виступає характер моделі виробництва, який може, по-перше, спонукати до виробництва інших виробників, а, по-друге, віддати в їхнє розпорядження якийсь удосконалений апарат. І апарат цей буде тим ліпшим, що більше споживачів він постачатиме виробництву, тобто із читачів або глядачів здатен зробити співробітників. Ми вже маємо подібну модель, про яку я тут можу говорити, однак, лише натяками. Це епічний театр Брехта.

Раз по раз пишуться трагедії й опери, у розпорядженні яких є, здається, давно випробуваний сценічний апарат, тоді як самі вони насправді нічого не роблять, крім як постачають якийсь старезний апарат. «Ця непевність

щодо свого становища, яка панує поміж музикантів, письменників і критиків, — завважає Брехт, — має жахливі наслідки, на які звертають обмаль уваги. Адже гадаючи, що вони мають у володінні такий апарат, яким вони володіють насправді, вони обстоюють такий апарат, над яким вони вже не мають жодного контролю, який став уже не засобом для виробників, як вони вважають, а засобом проти виробників» [20]. На засіб проти виробників цей театр ускладненої машинерії, грандіозної кількості статистів, витончених ефектів перетворився не в останню чергу тому, що він прагне залучати виробників до безперспективної конкурентної боротьби, в яку його втягнули кіно й радіо. Цей театр — можна подумати про виховний театр або розважальний театр; обидва є комплементарними і доповнюють один одного — являє собою якийсь вдоволений і насичений прошарок, для якого все, чого торкається його рука, стає подразненням. Його діло безнадійне. Не так стоїть справа з таким театром, який замість конкурування з новішими інструментами впливу на публіку, намагається використовувати їх і вчитися в них, одне слово, прагне дискутувати з ними. Цю дискусію й зробив своїм предметом епічний театр. І вона, порівняно із теперішнім рівнем розвитку кіно й радіо, є домірною часові.

В інтересах цієї дискусії Брехт звернувся до зародкових елементів театру. Певною мірою він задовольнявся подіумом. Брехт відмовився від далекосяжних дій. Так

йому вдалося змінити функціональний взаємозв'язок між сценою й публікою, текстом і виставою, режисером і акторами. Епічний театр, пояснював Брехт, має не стільки розвивати дії, скільки зображувати стани. Як ми зараз побачимо, він зберігає такі стани, перериваючи дії. Нагадаю вам тут про естрадні пісеньки, так звані зонги, головна функція яких полягає у перериванні дії. Отже, тут епічний театр — а саме, за допомогою принципу переривання — як ви, певно, бачите, підхоплює метод, добре відомий вам в останні роки з кіно й радіо, преси й фотографії. Я говорю про метод монтажу: адже змонтоване перериває той зв'язок, у якому відбувся монтаж. Дозвольте зробити мені невеличку вказівку на те, що цей метод має тут особливе, ба, можливо, навіть повне право.

Переривання дії, явище, через яке Брехт назвав свій театр *епічним*, постійно протидіє певній ілюзії публіки. Й справді, така ілюзія непридатна для театру, котрий має намір поводитися з елементами дійсності в дусі експериментального розташування [Versuchsanordnung]. Але стани стоять наприкінці, а не на початку цього експерименту. Стани, які в тому чи іншому вигляді завжди є нашими. Вони не наближаються до глядача, а відчужуються від нього. Він упізнає їх як дійсні стани не так, як у театрі натуралізму — із самовдоволенням, а з подивом. Отож, епічний театр не відображає стани, а, радше, відкриває їх. Відкриття станів здійснюється за допомогою переривання перебігів дії. Хіба що переривання тут має

не характер подразнення, а організуючу функцію. Воно призупиняє дію в перебігу і цим змушує слухача поставитися до процесу, а актора поставитися до своєї ролі. На одному прикладі я покажу вам, як брехтівські вишукання і оформлення жесту означають не що інше, як зворотне перетворення визначальних для радіо й кіно методів монтажу з найчастіше лише модного прийому на людську подію. — Уявіть собі сімейну сцену: жінка ось-ось схопить бронзову статуетку, щоб пожбурити нею в дочку; батько збирається відчинити вікно й кликати на допомогу. Цієї миті заходить якийсь чужинець. Процес перервався; замість нього з'являється те, що є станом, на який натрапляє погляд чужинця: розгублення на обличчях, відкрите вікно, розтросчені меблі. Однак є й погляд, перед яким не набагато вирізняються навіть звичні сцени сьогоднішнього життя. Це погляд епічного драматурга.

Він протиставляє драматичну лабораторію всім творам драматичного мистецтва [dramatischen Gesamtkunstwerk]. Він знову звертається до великого давнього шансу театру — до експонування присутнього. У центрі його експериментів людина. Сьогоднішня людина, а отже, зведена до себе самої, виставлена на холод у холодному довколишньому світі. Оскільки ж у нас є тільки така людина, то ми зацікавлені в тому, щоб її пізнати. Вона підлягає випробовуванням, обстеженням. І виходить таке: мінливою є подія не в її кульмінаційних пунктах, не завдяки чесноті й рішенню, а винятково в її

строго звичному перебігу, завдяки розуму і вправлянню. Сконструювати з дрібних елементів способів поведінки те, що в аристотелівській драматургії називалося «дією», — ось сенс епічного театру. Таким чином, його засоби скромніші, ніж засоби традиційного театру; його цілі такі самі. Він має на меті не так сповнювати публіку почуттями, хай навіть почуттями збурення, як наполегливо, за допомогою мислення, відчувувати її від тих станів, в яких вона живе. Лише мимохідь зауважимо, що для мислення не існує жодного ліпшого старту, ніж сміх. І особливо вібрування діафрагми зазвичай пропонує думці ліпші шанси, ніж вібрування душі. Епічний театр буває тільки в приводах до сміху.

Мабуть, вам запало у вічі, що ходи думки, перед завершенням яких ми стоїмо, ставлять письменникові лише одну вимогу — *замислитися*, обмірковувати своє місце в процесі виробництва. Ми можемо покластися на те, що це міркування рано чи пізно приводить письменників, *про яких тут ідеться*, тобто найліпших техніків свого фаху, до тих висновків, котрі досить тверезо обґрунтовують їхню солідарність із пролетаріатом. На завершення я хотів би подати одне актуальне свідчення у вигляді невеликого уривку з тутешнього ¹ журналу «Comptine». Журнал провів опитування: «Для кого ви пишете?» Я процитую відповідь Рене Моблана [21], а також заввагу до неї Арагона. «Поза сумнівом, — каже

¹ Тобто паризького — Прим. перекл.

Моблан, — я пишу майже винятково для буржуазної публіки. По-перше, оскільки я змушений робити це, — тут Моблан посилається на свої професійні обов'язки вчителя гімназії, — по-друге, оскільки в мене буржуазне походження, буржуазне виховання та й предки мої з буржуазного середовища, тож природно я схильний звертатися до класу, до якого належу, який мені відомий найліпше і який я можу найліпше зрозуміти. Однак це не означає, що я пишу, щоб сподобатися йому або обґрунтувати його. З одного боку, я переконаний, що пролетарська революція необхідна й бажана, з іншого, я певен того, що чим швидше, легше, успішніше і менш кровопролитніше вона пройде, то слабшим буде опір буржуазії... Сьогодні пролетаріат потребує союзників із табору буржуазії точно так само, як у вісімнадцятому столітті буржуазія потребувала союзників із феодального табору. Серед таких союзників я й хотів бути».

На це Арагон заважає: «Наш побратим торкається тут такого стану справ, який стосується величезної кількості сучасних письменників. Не всім вистачає мужності глянути цьому станові справ у вічі... Рідко хто уявляє власне становище так ясно, як Рене Моблан. Але саме від них треба вимагати ще більшого... Не досить послабляти буржуазію зсередини, слід поборювати її із пролетаріатом... Перед Рене Мобланом і багатьма з наших друзів поміж письменників, які ще вагаються, стоїть приклад письменників Радянської Росії, які повиходили з росій-

ської буржуазії, проте стали піонерами соціалістичного будівництва».

Так вважає Арагон. Але як же вони постали піонерами? Напевно, таки не без напрочуд запеклої боротьби, не без вкрай важких сутичок. Міркування, які я вам виклав, роблять спробу підвести підсумки такої боротьби. Вони спираються на те поняття, якому завдячують своїм вирішальним з'ясуванням дебати про становище російських інтелектуалів: на поняття спеціаліста. Солідарність спеціаліста з пролетарем — тут започатковується це з'ясування — може бути завжди лише опосередкованою. Хай активісти й представники «нової об'єктивності» поводять себе як заманеться: вони не можуть позбутися того факту, що навіть пролетаризація інтелектуала майже ніколи не утворює пролетаря. Чому? Бо буржуазний клас дав інтелектуалові засіб виробництва у вигляді освіти, що на підставі привілею освіти робить інтелектуала солідарним із буржуазним класом, і ще більше буржуазний клас робить солідарним із інтелектуалом. Тому цілком слушно Арагон заявляє в іншому контексті: «Револьюційний інтелектуал виявляється насамперед і передусім зрадником свого початкового класу». Це зрадництво для письменника полягає в такому поводженні, яке перетворює його з постачальника апарата виробництва на інженера, котрий своє завдання вбачає в тому, щоб припасувати цей апарат до цілей пролетарської революції. Це посередницька діяльність,

однак вона звільняє все-таки інтелектуала від того суто деструктивного завдання, яким прагне обмежити його Моблан із багатьма іншими побратимами. Чи вдається інтелектуалові сприяти усупільненню духовних засобів виробництва? Чи бачить він шляхи для організації духовних працівників у самому процесі виробництва? Чи є в нього пропозиції для рефункціонування роману, драми, вірша? Що повніше він спроможний спрямувати свою активність на це завдання, то правильнішою буде тенденція, то конче вищою буде й технічна якість його праці. А з іншого боку: що точніше він знається таким чином на своєму становищі в процесі виробництва, то менше йому спадатиме на думку видавати себе за «духовну людину». Дух, який дає про себе знати в назві фашизму, *мусить* зникнути. Дух, який виступає проти фашизму в довірі до власної чудодійної сили, *буде* зникати. Бо ж революційна боротьба розігрується не між капіталізмом і духом, а між капіталізмом і пролетаріатом.

Примітки

1. Див.: Платон. Держава, 595 А і далі.
2. Сергій Михайлович Третьяков (1892–1937) — теоретик виробничого мистецтва, письменник, поет, драматург, співробітник і редактор газет і журналів лівого мистецтва «Творчість», «Мистецтво комуні», «Леф», «Новий Леф». Учасник громадянської війни на Далекому Сході. В 1924–1925 рр. викладав росій-

ську літературу в Пекінському університеті. 1931 року читав лекції в Берліні. Автор багатьох книжок і статей. П'єси Третьякова ставив Мейєрхольд, Ейзенштейн, за ними знято фільми «Елісо» (1928), «Сіль Сванетії» (1930) та ін. Був другом і перекладачем Б. Брехта. 1939 року репресований як «японський шпигун».

3. Див.: Sergej Tretjakow. Feld-Herrn, Der Kampf um eine Kollektivwirtschaft, übers. von R. Selke. — Berlin, 1931.

4. Беньямін посилається на себе самого. Див. його статтю «Die Zeitung»: Benjamin W. Gesammelte Schriften. — Bd. 2. — S. 628-629.

5. Aktivismus — пацифістський рух у Німеччині, заснований у 1914 р. письменником Куртом Гіллером (1885–1972). У щорічнику цього руху «Das Ziel» друкувався Беньямін.

6. Neue Sachlichkeit — течія у мистецтві Ваймарської Німеччини (1918–1933). Одним із його представників був маляр, графік і письменник Макс Унольд.

7. Döblin, Alfred (1878–1957) — німецький письменник, публіцист. Далі цитується його праця: Wissen und Verändern! Offene Briefe an einen jungen Menschen. — Berlin, 1931.

8. Див.: Kurt Hiller. Der Sprung ins Helle. — Leipzig, 1932. — S. 314.

9. Див.: Brecht. Versuche 1-3 [Heft 1]. — Berlin, 1930.

10. Гартфільд, Джон (1891–1968) — німецький художник-дадаїст, засновник фотомонтажу. Член компартії Німеччини. Був знайомий із С. Третьяковим, ілюстрував його книжку.

11. Renger-Patzsch, Albert (1897–1966) — німецький фотограф, представник Neue Sachlichkeit. Деякий час працював у «Chicago Tribune». Див. його: Die Welt ist schön. Einhundert photographische Aufnahmen, hrsg. und eingeleitet von Carl Georg Heise. — München, [1928].

12. Айслер Ганс (1898–1962) — німецький композитор і теоретик. Член компартії. Працював із Брехтом, для кількох п'єс якого («Мати» (1932), «Рішення» (1930), «Швейк у Другій світовій війні» (1944) Айслер написав музику.

13. Див.: Brecht. Versuche 11-12 [Heft 4]. — Berlin, 1931. — S. 329-361.

14. Кестнер Еріх (1899–1974) — німецький письменник, відомий передусім творами для дітей.

15. Мерінг Вальтер (1896–1981) — дадаїст.

16. Тухольський Курт (1890–1935) — німецький письменник-сатирик, поет і публіцист. Писав під псевдонімами Каспар Гаузер, Петер Пантер, Теобальд Тігер і Ігнац Вробель. Після приходу нацистів до влади його книжки були проголошені зразками так званого «дегенеративного мистецтва». Урешті він емігрував до Швеції, де наклав на себе руки.

17. Відомий педагогічний роман (1879–80) Г. Келлера.

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

19. Ліхтенберг Г. К. (1742–1799) — німецький письменник, вчений і публіцист.

20. Brecht. Versuche 4-7 [Heft 2]. — Berlin, 1930. — S. 107.

21. Моблан Рене (1891–1960) — член французької компартії, філософ, автор книжок: Yvonne au pays de Derradji (1929), La Philosophie du Marxisms et l'Enseignement Official (1935) та ін.

Перекладено за виданням: Benjamin W. Autor als Produzent. B. : Gesammelte Schriften. F/M. 1991. 2 Band. 2 Teil. S. 683–701.

Про мову взагалі й людську мову зокрема

Кожен вияв духовного життя людини можна розуміти як різновид мови, і це розуміння згідно зі справжнім методом скрізь розкриває нові постави питань. Можна говорити про мову музики й скульптури, про мову правосуддя, яка безпосередньо не має нічого спільного з тими мовами, якими складено німецькі або англійські вироби, про мову техніки, яка не є фаховою мовою техніків. У такому контексті мова означає спрямований на сповіщення духовних змістів принцип у відповідних предметних царинах: у техніці, мистецтві, правосудді або релігії. Одне слово, будь-яке сповіщення духовного змісту — це мова, причому сповіщення через слово становить лише окремий випадок — випадок людського сповіщення і того, що лежить в його основі, або того, на чому воно ґрунтується (правосуддя, поезія). Утім, існування мови поширюється не тільки на всі сфери вияву людського духу, яким у певному сенсі завжди властива мова, воно

поширюється на геть усе. Немає жодної події або речі ні в живій, ані в неживій природі, які певним чином не долучалися б до мови, бо сповіщати свій духовний зміст суттєво для кожного. Проте слово «мова» — це аж ніяк не метафора в такому вжитку. Адже вповні змістовним пізнанням є те, що ми не можемо уявити собі нічого, що не сповіщає у вираженні свою духовну сутність; більший або менший рівень свідомості, з яким таке сповіщення на позір (або й справді) пов'язано, не здатен нічого змінити в тому, що ми ні в чому не можемо уявити цілковиту відсутність мови. Існування, що було би без жодного стосунку до мови, — це ідея; однак цю ідею не зробити плідною навіть у сфері тих ідей, обшир яких позначає ідеї Божі.

Це слушно лише остільки, оскільки в цій термінології кожен вислів, що являє собою сповіщення духовного змісту, зарахований до мови. І справді, вислів за своєю ціллю і найбільш внутрішньою сутністю слід розуміти лише як мову; з іншого боку, щоб зрозуміти сутність мови, потрібно увесь час питати, для котрої з духовних сутностей вона є безпосереднім вираженням. Це означає: німецька мова, наприклад, не є вираженням для всього, що ми можемо через неї — нібито — виразити, проте вона є безпосереднім вираженням того, що в ній сповіщає себе. Це «себе» і є духовна сутність. Тим самим спершу самозрозуміло, що духовна сутність, яка сповіщає себе в мові, — це не сама мова, проте дещо від неї

відмінне. Духовна сутність речі полягає саме в її мові — цей погляд, зрозумілий як гіпотеза, являє собою величезну прірву, що загрожує поглинути всі теорії мови¹, і триматися над нею у повітрі і є їхнім завданням. Розрізнення між духовною сутністю і мовною сутністю, в якій та сповіщається, — це найпочатковіше розрізнення в мовно-теоретичному дослідженні, і ця різниця, здається, така безсумнівна, що натомість часто стверджена тотожність між духовною і мовною сутністю утворює глибокий і незбагнений парадокс, вираження якого знайшли у подвійному сенсі слова Λόγος. Утім, цей парадокс як розв'язання займає своє місце в осередді мовної теорії, але парадокс залишається і нерозв'язний там, де він стоїть на початку.

Що ж сповіщає мова? Вона сповіщає відповідну їй духовну сутність. Україй важливо знати, що ця духовна сутність сповіщає себе в самій мові, а не через мову. Таким чином, немає жодного мовця мов, якщо під цим мати на увазі того, хто сповіщає себе через ці мови. Духовна сутність сповіщається в мові і не через мову — це означає: зовні вона не схожа на мовну сутність. Духовна сутність тотожна сутності мови лише остільки, оскільки вона сповіщальна [mitteilbar]. Що у духовній сутності сповіщальне, те і є її мовною сутністю. Мова, отже, сповіщає відповідну мовну сутність речей, однак їхню духовну

¹ Або, радше, хіба то не спокуса: висунути спочатку гіпотезу, яка розкриває безодню будь-якого філософування? — Прим. авт.

лише тією мірою, якою вона безпосередньо міститься в мовній, якою вона сповіщальна.

Мова сповіщає мовну сутність речей. Утім, її найяскравішим проявом є сама мова. Відповідь на питання: *що сповіщає мова?* — звучить отак: *будь-яка мова сповіщає себе саму*. Мова цієї лампи, приміром, сповіщає не лампу (бо духовна сутність лампи, оскільки вона *сповіщальна* — це аж ніяк не сама лампа), проте: мово-лампу, лампу в сповіщенні, лампу у вислові. Бо так стоїть справа в мові: *мовна сутність речей* — це їхня мова. Розуміння мовної теорії залежить від того, щоб цю фразу допровадити до ясності, яка також знищить усяку позірність тавтології в ній. Ця фраза не тавтологічна, бо означає: те, що сповіщальне [mitteilbar] в духовній сутності, є її мова. На цьому «є» (що означає «є безпосередньо» [unmittelbar]) все і ґрунтується. — Не те, що у цій духовній сутності є сповіщального, найясніше *виявляється* в її мові, як все ще сказано було в перехідному фрагменті, а це сповіщальне безпосередньо і є сама мова. Або: мова духовної сутності — це безпосередньо те, що у ній є сповіщального. Що в духовній сутності є сповіщального, в тому вона і сповіщає себе; тобто: кожна мова сповіщає саму себе. Чи точніше: кожна мова сповіщає себе в самій собі, вона у найчистішому сенсі слова є «середовище» сповіщення [das «Medium» der Mitteilung]. Середнє [Das Mediale], себто *безпосередність* будь-якого духовного сповіщення, становить засадничу проблему мовної тео-

рії, і коли хтось захоче назвати цю безпосередність магичною, то першопочатковою проблемою мови є її магія. Водночас слово про магію мови вказує на інше: на її нескінченність. Зумовлена вона безпосередністю. Бо саме тому, що через мову не сповіщається нічого, то годі зовні обмежити або виміряти те, що сповіщається в мові, і тому кожній мові притаманна своя несумірна унікальна нескінченність. Її мовна сутність, а не її словесні змісти накреслюють її межу.

Мовна сутність речей — це їхня мова; ця фраза стосовно до людини означає: мовною сутністю людини є її мова. Це значить: людина сповіщає свою власну духовну сутність у своїй мові. Втім, мова людини промовляє словами. Тож людина сповіщає свою власну духовну сутність (наскільки вона сповіщальна), *називаючи* всі інші речі. А чи відомі нам інші мови, що називають речі? Якби ми сказали, що не знаємо жодної іншої мови, крім людської, то нам не закинули б неправди. Лиш нема іншої *називальної* мови, крім людської; з ототожненням називальної мови з мовою взагалі мовна теорія позбувається найглибших осягнень. — *Мовна сутність людини — це те, що вона називає речі.*

Для чого називає? Кому сповіщає себе людина? — А чи інакше це питання у людини, ніж в інших сповіщеннях (мовах)? Кому сповіщає лампа? Гори? Лис? — Тут, утім, відповідь така: людині. Це не антропоморфізм. Істина цієї відповіді виявляється в пізнанні і, можливо,

у мистецтві. Крім того, якби лампа, гори і лис не сповіщали себе людині, то як вона мала б їх називати? Проте вона називає їх; вона сповіщає себе, називаючи їх. Кому вона сповіщає себе?

Перш ніж дати відповідь на це питання, варто ще раз перевірити: як же сповіщає себе людина? Слід зробити глибше розрізнення, поставити альтернативу, перед якою з певністю виказала б себе по суті хибна гадка про мову. Чи сповіщає людина свою духовну сутність через імена, які вона дає речам? Або в них? У парадоксі подібної постави питання міститься відповідь на нього. Якщо хто гадає, що людина сповіщає свою духовну сутність через імена, він знову-таки не може не припустити, що його духовна сутність є те, що він сповіщає, — бо відбувається це не через імена речей, а через слова, якими він позначає речі. І він знову-таки може лише припустити, що сповіщає певну річ іншим людям, адже це відбувається через слово, яким я позначаю річ. Цей погляд відповідає споживацькому уявленню про мову, безгрунтовність і пустопорожність якого має виявитися згодом із дедалі більшою виразністю. Він каже: засіб повідомлення — це слово, його предмет — річ, його адресат — людина. Натомість іншому поглядові невідомий жоден засіб, жоден предмет, жоден адресат сповіщення. Він каже: *в імені духовна сутність людини сповіщає себе Богові.*

Ім'я у царині мови має єдино цей сенс і це незрівнянно високе значення: воно є найглибинніша сутність са-

мої мови. Ім'я — це те, *через що більше нічого, а в чому* сама мова сповіщає себе і сповіщає абсолютно. В імені духовна сутність, яка сповіщає себе, — *це мова*. Де духовна сутність у своєму сповіщенні є сама мова в її абсолютній цілісності, там тільки існує ім'я, і там існує тільки ім'я. Як частина спадщини людської мови ім'я, отже, гарантує, *що мова цілковито є* духовною сутністю людини; і тільки тому духовна сутність людини єдина з-поміж усіх духовних істот сповіщальна до решти. Це обґрунтовує відмінність людської мови від мови речей. Але оскільки духовна сутність людини є сама мова, то вона може сповіщати себе не через неї, а тільки в ній. Вищим проявом цієї інтенсивної цілісності мови як духовної сутності людини є ім'я. Людина — це називальник [der Nennende], з цього ми пізнаємо те, що з неї мовить чиста мова. Вся природа, оскільки вона сповіщає себе, сповіщає себе в мові, тобто, врешті-решт, у людині. Ось чому вона є владарем природи і може називати речі. Тільки через мовну сутність речей вона із самої себе досягає до пізнання їх — в імені. Боже сотворіння добігає кінця, коли речі отримали свої імена від людини, з якої в імені мовить лишень мова. Ім'я можна позначити як мову мови (якщо родовий відмінок позначає відношення не засобу, а середовища), і в цьому сенсі людина, позаяк вона мовить в імені, звісно, є мовцем мови [der Sprecher der Sprache], саме з цієї причини єдиним її мовцем. У позначення людини як мовця (за Біблією це,

вочевидь, ім'я-давець: «А все, як покличе Адам до них, до живої душі — воно ймення йому», Буття 2:19) багато мов прилучають це метафізичне пізнання.

Однак ім'я — не тільки останній вигук, воно є і справжнім закликком мови. Тим самим в імені виявляється сутнісний закон мови, за яким вимовляти самого себе і промовляти до всього іншого [sich selbst aussprechen und alles andere ansprechen] є одним і тим самим. Мова — і в ній духовна сутність — вимовляє себе властиво тільки там, де вона говорить в імені, тобто, в універсальному називанні. Так в імені сягає апогею інтенсивна цілісність мови як абсолютно сповіщальної духовної сутності й екстенсивна цілісність мови як універсально сповіщеної (називної) сутності. Мова за своєю сповіщеною сутністю, за своєю універсальністю, недосконала там, де духовна сутність, яка з неї говорить, у своїй цілій структурі не є мовною, тобто сповіщальною. *Єдино лише людина має досконалу за своєю універсальністю й інтенсивністю мову.*

З огляду на це пізнання, не ризикуючи тепер спричинити плутанину, можливо поставити питання, яке хоча й має найвищу метафізичну вагомість, проте у цьому місці може бути поставлено в усій ясності спершу як термінологічне. А саме, чи можна з мовно-теоретичного погляду вважати мовною духовну сутність — не тільки людини (бо це необхідно), — а й речей і відтак духовну сутність узагалі. Якщо духовна сутність тотожна з мовною, то річ за своєю духовною суттю є середовищем

сповіщення, і те, що в ньому сповіщається, це — згідно із середнім відношенням — і є саме цим середовищем (мовою). В такому разі мова є духовною сутністю речей. Отже, духовна сутність з самого початку покладається як сповіщальна, або, радше, покладається саме у сповіщальність, і теза: мовна сутність речей тотожна з їхньою духовною, оскільки ця остання є сповіщальною, — у своєму «оскільки» перетворюється на тавтологію. *Немає змісту мови; як сповіщення мова сповіщає духовну сутність, тобто сповіщальність цілковито.* Відмінності мов суть відмінності середовищ, які відрізняються немовби за своєю щільністю, отже за своїм ступенем; і це з двох боків — за щільністю сповіщеного (називного) і сповіщального (імені) у сповіщенні. Обидві ці сфери, цілком різні і все ж поєднані лише у людській мові імен, звісно, постійно відповідають одна одній.

Для метафізики мови прирівнювання духовної сутності до мовної, якій відомі лиш ступеневі відмінності, засвідчує ієрархію будь-якого духовного буття у ступеневих рівнях. Цю ієрархію, яка відбувається в глибині самої духовної істоти, годі підвести під жодну вищу категорію, тому вона веде до ієрархії будь-якої духовної та й мовної сутності за ступенями існування або ступенями буття, як уже схоластика призвичаїлася до неї відносно духовних ступенів. Прирівнювання духовної сутності до мовної з мовно-теоретичного погляду має таку велику метафізичну вагу, бо воно приводить до того поняття,

яке раз по раз саме собою піднеслося до осереддя філософії мови і визначило її найглибший зв'язок із філософією релігії. Це поняття одкровення. — Усередині будь-якого мовного вираження панує конфлікт між вимовленим і вимовним та невимовним і невимовленим. У розгляді цього конфлікту в перспективі невимовного бачать разом останню духовну сутність. Тепер ясно, що у прирівнюванні духовної до мовної сутності заперчується це обернено пропорційне відношення між ними. Бо тут теза звучить так: що глибший, себто існуючий і дійсніший дух, то він вимовніший і вимовленіший, як це закладено саме в дусі цього прирівнювання — зробити цілковито однозначним зв'язок між духом і мовою, так щоб у мовному плані найбільш існуючий, тобто найбільш зафіксований вислів був з погляду мови найбільш точним і найбільш сталим, одне слово: щоб найбільш вимовлене водночас було чисто духовним. А втім, саме це і має на увазі поняття одкровення, коли воно приймає недоторканність слова за єдину і достатню умову й характеристику божественності духовної сутності, яка в ньому вимовляється. Найвища сфера духу релігії (в понятті одкровення) є водночас те єдине, якому не відоме невимовне. Адже до нього промовляється в імені і воно вимовляється як одкровення. У цьому, втім, дається ознаки те, що тільки найвища духовна сутність, як вона виявляється в релігії, спирається суто на людину і мову в ній, тоді як усяке мистецтво, і поезія не виняток, три-

мається не на останньому найвищому прояві духу мови, а на речовому дусі мови, хай і в його досконалій красі. «*Мова, мати розуму й одкровення, їхня альфа й омега*», — каже Гаманн [1]¹.

Сама мова не досконало висловлена в самих речах. Ця фраза має подвійний сенс у переносному і чуттєвому значенні: мова речей недосконала і вони німі. Речам відмовлено у чисто формальному принципі мови — звуці. Вони можуть сповіщати себе одна одній тільки через більш-менш матеріальну спільність. Ця спільність безпосередня й нескінченна на кшталт будь-якого мовного сповіщення; вона магічна (бо ж існує магія матерії). Незрівнянність людської мови у тому, що її магічна спільність із речами нематеріальна і суто духовна, і символом цього виступає звук. Цей символічний факт висловлює Біблія, кажучи, що Бог навів людині дихання: це водночас життя і дух і мова.

Якщо надалі сутність мови розглядається на підставі першої книги Буття, то цим не ставиться за мету біблійна інтерпретація, і так само у цьому місці об'єктивно не кладеться в основу розмислів Святе Письмо як об'явлена істина, але доведеться відшукати те, що впливає з біблійного тексту з огляду на природу самої мови; і Біблія *насамперед* у цьому плані незамінна тільки через те, що

¹ Hamann Johann Georg, Briefwechsel. In sieben Bänden. Hrsg. Von Walter Ziesemer und Arthur Henkel, 1955-1959. Wiesbaden/Frankfurt/M. Bd. VI, 108, 20-25 (an Jacobi am 22. Okt.1785) .

ці міркування в принциповому дотримуються її в тому, що в них мова припускається як остання, нез'ясовна й містична дійсність, що має бути розглянута лише в її розвої. Святе Письмо, оскільки воно вважає самого себе одкровенням, з неодмінністю мусить виявляти основні факти мови. — Другий варіант історії творіння світу, що оповідає про те, як було нав'язано дихання, водночас повідомляє про те, що людину створено «з пороку земного». У всій історії творіння це єдине місце, де йдеться про матеріал Творця, в якому він виражає свою волю, що її задумано, певно, як безпосередньо творчу. У цій другій історії творіння сотворення людини стається не через слово: Бог сказав — і це сталося, — проте цю не зі слова створену людину наділено тепер даром мови, і вона підноситься над природою.

Утім, цю своєрідну революцію акту творіння, коли він спрямовується на людину, не менш виразно викладено в першій історії творіння, і у цілком іншому контексті він із такою самою певністю гарантує особливий зв'язок між людиною і мовою з акту творіння. Різноманітна ритміка актів творіння першої книги допускає, однак, такий різновид основної форми, від якої суттєво відрізняється лишень акт, що створює людину. Щоправда, тут ніде ні в людини, ні в природи не йдеться про виразне відношення до матеріалу, з якого їх створено; і те, чи щораз у словах: «Він зробив» мислиться створення з матерії, тут мусить залишатися питанням. Проте ритміка, за якою

здійснюється творіння природи (за Буттям I), така: сталося — Він зробив (сотворив) — Він назвав. — В окремих актах творіння (1,3; 1,14) виникає безособова форма: «І сталося так». У цьому «сталося так» і «Він назвав» на початку і в кінці акту щоразу з'являється глибоке ясне відношення акту творіння до мови. Він започатковується з творчою всемогутністю мови, і в кінці мова наче прилучається до створеного, вона його називає. Отже, вона є щось творильне й завершальне, і вона є слово й ім'я. У Богові ім'я творче, бо він є Слово, і Слово Боже є знання, тому що воно — ім'я. «І Бог побачив, що добре воно» означає: він пізнав його через ім'я. Абсолютне відношення імені до пізнання полягає лишень у Богові, тільки там є ім'я, бо в глибині воно тотожне з творчим словом, чистим середовищем пізнання. Це значить: Бог зробив речі в їхніх іменах пізнаваними. Проте людина називає їх, оскільки пізнає.

У творінні людини потрібна ритміка творіння природи поступається цілком іншому порядку. В ньому, отже, мова має інше значення; тут теж зберігається потрійність акту, однак тим сильніше в паралелізмі дається взнаки саме віддаль: у потрійному: «Він створив» (Буття 1,27). Бог сотворив людину не зі слова, і Він не назвав її. Він не хотів підвертати її під мову, але в людині Бог із себе звільнив мову, що слугувала Йому за середовище творіння. Бог пішов на спочинок, передавши людині своє творче начало. Це творче начало, позбавлене

своєї божественної дійсності, стало пізнанням. Людина є пізнавачем тієї-таки мови, в якій Бог є Творцем. Господь творив собі її за образом, він творив пізнавача за образом Сотворителя. Звідси речення «Духовна сутність людини — це мова» потребує пояснення. Її духовна сутність — це мова, в якій було створено. У слові було створено, і мовна сутність Бога — це Слово. Будь-яка людська мова являє собою лиш відблиск слова в імені. Ім'я так само мало досягає слова, як і пізнання — сотворіння. Нескінченність усякої людської мови повсякчас залишається обмеженою і аналітичною сутністю, якщо порівняти її з абсолютною необмеженою і творильною нескінченністю Слова Божого.

Найглибше відображення цього божественного слова і точка, в якій людська мова досягає найширшої участі в божественній нескінченності простого слова, точка, в якій вона не може не постати скінченим словом і пізнанням: це людське ім'я. Теорія власного імені — це теорія межі скінченної мови у порівнянні з нескінченною. З усіх істот людина є єдина, яка сама називає собі подібних, як і єдина, яку не назвав Бог. Можливо, це сміливо, але не надто недоречно згадати в цьому контексті вірш 2,20 в другій його частині: що назвала людина імена всіх істот, «але для чоловіка не знайшлося помічі, йому придатної». Як опісля і Адам, щойно отримавши свою жінку, назвав її (чоловічиця — у другій главі, Єва — в третій). Наданням імені батьки присвячують своїх дітей Богові;

імені, що його вони дають, не відповідає — коли розуміти це з метафізичного, а не з етимологічного погляду — жодне пізнання, подібно до того, як вони називають дітей також новонародженими. У строгому сенсі і жодна людина не повинна відповідати імені (згідно з його етимологічним значенням), бо власне ім'я є Слово Боже у людських звуках. Завдяки йому кожній людині гарантується її сотворіння Богом, і в цьому сенсі вона сама творильна, як це висловлює міфологічна мудрість у тому погляді (який, певна річ, трапляється не рідко), що ім'я людини — це її доля. Власне ім'я — це спільність людини з *творчим* словом Божим. (Це не єдине, і людині відома й інша мовна спільність зі Словом Божим.) Через слово людина пов'язана з мовою речей. Людське слово є ім'я речей. Тож більше не може поставати уявлення, що відповідає обивательському поглядові на мову, ніби слово випадково стосується до речі, нібито існує встановлений через якусь домовленість знак речей (або їх пізнання). Мова ніколи не дає *прості* знаки. Втім, помилковим є також відхилення обивательського тлумачення мови містичною теорією мови. Справді-бо, згідно з нею просто лишень слово становить сутність речі. Це хибно, бо річ сама по собі не має жодного слова, створена вона зі Слова Божого і пізнана в імені своєму за словом людським. Це пізнання речі, однак, — не спонтанне творіння, воно не відбувається з мови абсолютно необмежено й нескінченно, як таке творіння; натомість ім'я, що його

людина надає речі, ґрунтується на тому, як вона сповіщає себе їй. В імені Слово Боже не лишилося не творильним, в якійсь частині воно стало запліднювальним, хоча і мовно-запліднювальним. На мову самих речей, з яких знов-таки мовчазно і в безмовній магії природи випромінюється Слово Боже, спрямоване це запліднення.

Однаке для запліднення й спонтанності водночас, як вони перебувають у цій унікальності пов'язання лишень у мовній царині, у мови є своє власне слово, і слово це важить також для того запліднення безіменного в імені. Це переклад мови речей на мову людську. Поняття перекладу необхідно обґрунтовувати в найглибшому шарі теорії мови, бо воно напрочуд далекосяжне й потужне, щоб його, як часом гадають, можна було трактувати згодом у якомусь аспекті. Свого повного значення воно набуває в осягненні того, що будь-яку вищу мову (за винятком Слова Божого) можна вважати перекладом усіх інших. Разом із вищезгаданим відношенням мов як середовищ різної щільності дана перекладність мов одна на одну. Переклад — це переведення однієї мови в іншу через безперервність [Kontinuum] перетворень. Безперервності перетворень, — а не абстрактні округи однаковості й подібності — проміряє і виміряє переклад.

Переклад мови речей на мову людей — це не тільки переклад німого на голосне, це переклад безіменного на ім'я. Тож це переклад недосконалої мови на досконалішу, він може тільки-но долучати щось, себто пізнання.

Втім, об'єктивність цього перекладу ґарантовано в Богові. Адже Бог створив речі, творче слово в них є зародком пізнавального імені, як і Бог, врешті, назвав кожную річ після того, як створив її. Але, вочевидь, це називання становить лише вираження тотожності творильного слова і пізнавального імені в Богові, не наперед прийняте розв'язання того завдання, що його Бог прямо доручив самій людині, а саме: називати речі. Сприймаючи німу безіменну мову речей і переводячи її в звуковій імені, людина розв'язує це завдання. Якби воно лишалося нерозв'язаним, людська мова імен і безіменна мова речей не були б спорідненими в Богові, вивільненими з того самого творильного слова, яке в речах постало сповіщенням матерії у магічній спільності, а в людях — мовою пізнання й імені у блаженному дусі. Гаманн каже: «Все, що людина чула на початку, бачила на власні очі... і чого торкались її руки, було... живе слово; адже Бог був Словом. Із цим словом на устах і в серці походження мови було таким природним, таким близьким і легким, мов дитяча гра... » [2]. У поемі «Перше пробудження Адама і його перші блаженні ночі» маляра Мюллера Бог закликає людину до надання імен цими словами: «Людино з планети Земля, ходи-но сюди, у спогляданні ставай досконалішою, вдосконалюйся завдяки слову!» [3]. Углибині цього поєднання споглядання й називання мається на увазі сповіщена німотність речей (звірів) на словесній мові людей, яку вона приймає в імені. У тому

ж розділі твору до поета промовляє пізнання, що тільки слово, з якого створено речі, дозволяє людині їх називання, сповіщаючи себе у розмаїтих, хоча і німих мовах тварин у такому образі: Бог по черзі дає тваринам знак, на який вони натрапляють перед людиною для називання. Так, у майже піднесений спосіб надано мовну спільність німого творіння з Богом в образі знака.

Як німе слово в існуванні речей застається далеко позаду називного слова в пізнанні людини, як знову ж таки це останнє слово, певно, відбивається від творчого Слова Божого, так є підстава для множинності людських мов. Мова речей може входити в цю мову пізнання й імені лише в перекладі — стільки перекладів, скільки мов, щойно людина одного разу була вигнана з раю, де знала лише одну мову. (Щоправда, за Святим Письмом, цей наслідок вигнання з раю з'являється тільки згодом). Райська мова людини мусила бути цілком пізнавальною; коли пізніше все пізнання ще раз нескінченно розділилося на багатоманітність мов, на нижчому щаблі воно мало взагалі розділитися як творіння в імені. І справді, те, що мова раю була цілком пізнавальною, не здатне приховати навіть існування дерева пізнання. Його яблука мали надати пізнання того, що є добре, а що зле. Проте Бог уже на сьомий день спізнав словами творіння. І побачив, що добре воно. Пізнання, до якого спокушає змій, знання того, що є добре, а що зле, не має імені. Воно в найглибшому сенсі нікчемне, і саме це знання

є те єдине зло, яке знає райський стан. Знання про добре й зле втрачає ім'я, воно є пізнанням ззовні, нетворчим наслідуванням творильного слова. У цьому пізнанні ім'я виступає з себе самого: гріхопадіння — це година народження людського слова, в якому ім'я вже не живе цілим і непорушеним, словом з мови імен, з пізнавальної мови, можна сказати: воно виступило з іманентної власної магії, щоб виразно, наче зовні, стати магічним. Слово повинно сповіщати щось (окрім себе самого). Це справді гріхопадіння духу мови. Слово як зовні сповіщене, немов якась пародія виразно опосередкованого слова на слово виразно безпосереднє, творильне Слово Боже, і занепад блаженного духу мови, з часів Адамових, що перебуває між ними. Насправді між словом, якому, як і обіцяв змій, відоме добро і зло, і між зовні сповіщеним словом, по суті, існує тотожність. Пізнання речей спирається на ім'я, але пізнання добра і зла в тому глибокому сенсі, в якому розуміє це слово К'єркегор [4], — це «балаканина», і воно знає лишень очищення й піднесення, перед якими поставлена і балакуча людина, грішник: суд. Присудному [richtenden] слову, однак, пізнання доброго і злого властиве безпосередньо. Його магія інша за магію імені, а проте це так само магія. Це присудне слово видворяє перших людей з раю; вони самі тікають геть, скоряючись вічному законові, за яким це присудне слово карає пробудження самої людини як єдину, найглибшу провину — і чекає. У гріхопадінні, коли було по-

рушено вічну чистоту імені, піднеслася суворіша чистота присудного слова, вироку. Для суттєвого взаємозв'язку мови гріхопадіння має потрійне значення (не кажучи тут уже про інші). Коли людина виступає з чистої мови імені, вона перетворює мову на засіб (а саме, на недо-мірне їй пізнання), а разом у якісь її частині також на прості знаки; згодом це має за наслідок множинність мов. Друге значення полягає у тому, що з гріхопадіння як відновлення порушеної в ньому безпосередності імені здійснюється нова безпосередність, магія вироку, яка блаженно вже не спочиває в самій собі. Третє значення, припустити яке, мабуть, можна ризикнути, полягало б у тому, що в гріхопадінні слід шукати також витоків абстракції як спроможності духу мови. Так, добре і зле насправді перебувають як неназвані, як безіменні поза межами мови імен, яка залишає людину достоту в прірві цієї постави питання. Втім, ім'я з огляду на наявну мову пропонує лише той ґрунт, в якому закорінені її конкретні елементи. Проте абстрактні елементи мови — так, либонь, слід припускати — закорінені в присудному слові, у вироку. Безпосередність (а це і є корінь мови) сповіщальності абстракції закладено в судовому вироку. Ця безпосередність у сповіщенні абстракції з'являється присудно, коли у гріхопадінні людина втратила безпосередність у сповіщенні конкретного, імені, і потрапила у прірву опосередкованості будь-якого сповіщення, слова як засобу, марного слова, у прірву балаканини. Адже —

це слід сказати ще раз — балаканиною стало питання про добро і зло в світі після творіння. Дерево пізнання постало у Господньому саду не через роз'яснення про добро і зло, яке воно могло б надати, а як прикмета суду над питальником. Ця неймовірна іронія — ознака міфічних витоків права.

Після гріхопадіння, яке в опосередковуванні [Mittelbarmachung] мови заклало підґрунтя до її множинності, до змішування мов лишався ще один крок. Оскільки люди порушили чистоту імені, потрібно було лише відвернутися від того споглядання речей, в якому до людини доходить їхня мова, щоб позбавити людей спільних підвалин уже захитаного духу мови. Де речі перемішуються, там неминуче плутаються і *знаки*. Для покріпачення мови у балаканину покріпачення речей у дурощі виступає майже неминучим наслідком. У цьому відвертанні від речей, яке було покріпаченням, виник план будівництва вежі, а з ним — змішання мов.

Життя людей у чистому дусі мови було блаженним. Однак природа німа. Зрештою, у другій книзі «Буття» можна чітко відчувати, як ця названа людиною німотність сама постала блаженством, хай і меншою мірою. Герой маляра Мюллера Адам каже про тварин, які його залишили, щойно він їх назвав: «...і глянув на вельможне панство, як витанцьовувало воно коло мене, аби людина дала їм ймення». Втім, після гріхопадіння, зі Словом Божим, що прокляло землю, вигляд природи докорінно

змінюється. Тепер заходить її інша німотність, під якою ми розуміємо глибокий смуток природи. Це метафізична істина, що вся природа сповнилася б нарікань, якби її винагородили мовою. (Причому «винагородити мовою» означає щось більше, ніж «зробити так, щоб вона могла говорити»). Ця фраза має подвійний сенс. Насамперед вона означає: природа нарікала б на саму мову. Безмовність: це велика біда природи (і заради її визволення є життя й мова людини в природі, а не лише, як дехто гадає, поета). По-друге, ця фраза твердить: вона сповнилася б нарікань. Але нарікання являє собою нерозбірливий, безпорадний мовний вислів, воно містить майже винятково чуттєву поволоку; і хоч би де шурхотіли рослини, там завше лунає нарікання. Природа сумує, бо вона німа. А проте, ще глибше у сутність природи заводить інверсія цієї фрази: смуток природи змушує її замовкнути. В усякому сумі криється найглибша схильність до безмовності, і це незрівнянно більше, ніж нездатність або неохота до сповіщення. Так сумне чувається цілком пізнаним непізнаним. Бути названим — навіть якщо називальником є богоподібний і блаженний, — в цьому, мабуть, завжди лишається якесь передчуття суму. А от наскільки більше бути названим, не з блаженної райської мови імен, а з сотень людських мов, у яких ім'я вже змарніло, але вони, за Божим висловом, пізнають речі. Речі не мають жодних власних імен, окрім як у Богові. Адже Бог викликає їх у творчому

слові, називаючи їх, звісно, на власне ім'я. Проте у мові людини вони перейменовані. У відношенні людських мов до мови речей міститься щось, що приблизно можна позначити як «перейменування»: перейменування як найглибша мовна підстава будь-якого смутку і (з погляду речі) будь-якого замовкання. Перейменування як мовна сутність сумного натякає на інше дивовижне відношення мови: на надвизначеність [Überbestimmtheit], яка панує у трагічному співвідношенні між мовами людей мовлячих.

Існує мова скульптури, живопису, поезії. Так само, як мова поезії уґрунтована людською мовою імен, коли ж не нею одною, то в кожному разі спів-уґрунтована нею, так само легко помислити, що мова скульптури чи живопису уґрунтована в певних видах мов речей, що в них наявний переклад мови речей у нескінченно вищу мову, проте, можливо, тієї самої сфери. Тут ідеться про безіменні, беззвучні мови, про мови з матеріалу; при цьому слід згадати про матеріальну спільність речей у їхньому сповіщенні.

Зрештою, сповіщення речей, певно, — це щось на кшталт суспільності, що вона охоплює світ узагалі як неподільне ціле.

Для пізнання форм мистецтва варто спробувати збагнути їх усі як мови і дошукуватися їхнього зв'язку з природними мовами. Приклад, що мимоволі виринає, бо належить до сфери звуків — це спорідненість співу

з мовою птахів. З іншого боку, певно, що мову мистецтва дається зрозуміти тільки у найглибшому стосунку до вчення про знаки. Без нього взагалі будь-яка філософія мови залишається цілком фрагментарною, бо стосунок між мовою і знаком (яскравий приклад чого становить стосунок між людською мовою і письмом) початковий і засадничий.

Це дає нагоду означити іншу протилежність, яка наскрізь панує над усією цариною мови і яка має вагомі стосунки до згаданої царини мови у вузчому сенсі та має ознаки, які, втім, не одразу збігаються з нею. Справді, бо, мова в кожному разі є не тільки сповіщенням сповіщального, а водночас символом не-сповіщального. Цей символічний аспект мови пов'язаний з її стосунком до знаку, проте поширюється, наприклад, з певного погляду також на ім'я і судження. Вони мають не тільки сповіщення, а найімовірніше і тісно поєднану з нею символічну функцію, на яку тут, принаймні виразно, не випадає вказати.

Таким чином, після цих міркувань залишається очищене поняття мови, хоч би яким недосконалим воно було. Мова певної істоти — це середовище, в якому сповіщає себе її духовна сутність. Безперервний потік цього сповіщення струменить через усю природу від життя на найнижчому щаблі до людини і від людини до Бога. Людина сповіщає себе Богові завдяки імені, яке вона надає природі і собі подібним (у власному імені), а при-

роді людина надає імені згідно з тим сповіщенням, яке вона отримує від неї, бо вся природа також пройнята безіменною німою мовою, осадом творчого Слова Божого, яке збереглося в людині як пізнавальному імені та над людиною ширяло як присудний вирок. Мову природи можна порівняти з якимось таємним паролем, що його один чатовий передає іншому своєю власною мовою, проте зміст цього паролю — це сама мова чатового. Всі вищі мови — переклад нижчих, поки Слово Боже, єдність цього мовного руху, не розгорне себе до остаточної ясності.

4 — 11. 11. 1916

Примітки

1. Див.: Hamann Johann Georg, Briefwechesel. In sieben Bänden. Hrsg. Von Walter Ziesemer und Arthur Henkel, 1955-1959. — Wiesbaden/Frankfurt/M. — Bd. VI. — S. 108, 20-25 (an Jacobi am 22. Okt.1785).

2. Див.: Johann Georg Hamann, Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe von Josef Nadler. — Wien, 1951. — Bd. 3: Schriften über Sprache, Mysterien, Vernunft. — S. 32 («Des Ritters von Rosenkreuz letzte Willensmeynung über den göttlichen und menschlichen Ursprung der Sprache»).

3. Див.: Maler [Friedrich] Müller Adams erstes Erwachen und erste seelige Nächte, 2. verb. Aufl., — Mannheim, 1779. — S. 49

(«Erscheinung Gottes. Gott kündigt Adam seinen Beruf an. Adam giebt vor Gott den Thieren Namen»).

4. Див.: Sören Kierkegaard, Kritik der Gegenwart. Zum ersten Mal übertragen und mit einem Nachwort versehen von Theodor Haecker. — Innsbruck, 1914. — S. 44.

Перекладено за виданням: Benjamin W. Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen, Gesammelte Schriften, vol. II-1, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1991, S. 140-157.

Сюрреалізм

*Моментальний знімок нинішньої
європейської інтелігенції*

Часом духовні течії ринуть униз схилом, таким крутим, що критик може збудувати на них свої електростанції. Перепад рівнів між Францією й Німеччиною створює подібний схил для сюрреалізму. Те, що виникло 1919 року у Франції в колі деяких літераторів — тут ми назвемо найважливіші імена: Андре Бретон, Луї Арагон, Філіпп Супо, Робер Деснос, Поль Елюар, — мабуть, було тонким ручаєм, що його живили вогка нудьга повоєнної Європи й останні струмочки французького декадансу. Всезнайки, які й досі не досягли «достеменних витоків» цього руху, і навіть сьогодні не здатні нічого сказати, крім того, що тут знову якась кліка літераторів містифікує шановану публіку, чимось нагадують зібрання експертів, яке, опинившись коло джерела, після доладних міркувань впевнюється в тому, що цей маленький струмок тут ніколи не обертатиме турбіну.

Німецький спостерігач не стоїть біля джерела. У цьому — його шанс. Він у видолку. Він може оцінити енергії руху. Німцєві, який давно вже обізнаний із кризою

інтелігенції, а точніше, гуманістичного поняття свободи, який знає, яка шалена воля прокинулася в середовищі інтелігенції, що за будь-яку ціну прагне перейти від стадії нескінченних дискусій до ухвалення рішення, якому довелося на власній шкурі спізнати неабияку вразливість становища цієї інтелігенції між анархічною фрондою й революційною дисципліною, — для нього не буде виправдання, якщо він якнайповерховіше сприйматиме цей рух за щось «художнє» і «поетичне». Якщо він і був таким на початку, то саме на початку Бретон уже заявив, що воліє скінчити справу з тією практикою, яка пред'являє публіці літературне відображення певної форми існування, проте саму цю форму існування приберігає. Утім, формулюючи стисліше й діалектичніше, це означає: тут царину поезії зламано зсередини, оскільки коло тісно пов'язаних між собою людей довело «поетичне життя» геть до краю можливого. І можна повірити їм на слово, коли вони стверджують, що в книжці Рембо «Saison en Enfer» [«Літо в пеклі»] більше немає для них таємниць. Бо ж ця книжка воістину являє собою перше документальне свідчення подібного руху. (З новіших часів. Давніших попередників ми ще згадаємо). Чи можна філігранніше й різкіше висловити те, про що тут йдеться, аніж це зробив Рембо в робочому примірнику названої книжки? Там він пише: «...по шовку морів і арктичних квітів», а згодом зазначає на маргінесах: «Їх нема» («Elles n'existent pas»).

У таку непоказну, незвичну субстанцію початково було загнане діалектичне ядро, що пізніше розгорнулося в сюрреалізмі, показав Арагон у своїй «Vague de Rêves» [1] 1924 року, в епоху, коли розвиток ще був непередбаченим. Сьогодні він передбачуваний. Адже немає сумнівів у тому, що героїчний період, з якого походить залишена нам Арагоном галерея героїв, добіг кінця. У таких рухах завжди є мить, коли споконвічне напруження таємного союзу має вибухнути в реальній, мирській боротьбі за владу й панування або зруйнуватися й трансформуватися у вигляді публічної маніфестації. Нині сюрреалізм перебуває в цій фазі трансформації. Але тоді, коли в образі сповненої натхнення хвилі мрій він наскочив на своїх засновників, сюрреалізм видавався надцільнішим, найзавершальнішим, найабсолютнішим. Усе, із чим він стикався, інтегрувалося. Життя, здавалося, вартувало чогось лише там, де в кожному виступила грань між чуттями і сном, немов викликана до життя ходом образів, які тлумами сновигали туди-сюди; мова ж як така щось важила тільки тоді, коли звук настільки вдало й автоматично точно сплітався з образом, а образ зі звуком, що між ними не могло просочитися і на гріш «сенсу». Образ і мова мають перевагу. Коли над ранок Сен-Поль Ру [2] лягає спати, він чіпляє на двері табличку: «Le poète travaille» [Поет працює]. Бретон занотовує: «Тихо. Я хочу пройти туди, де ще жоден не проходив, тихо! — До Вас, наймиліша мово». Вона [мова] має перевагу.

Не тільки перед сенсом. Ще й перед «Я». У світобудові марення розхитує індивідуальність, наче дуплуватий зуб. Це розхитування «Я» в сп'янінні являє собою водночас плідний, живий досвід, який дозволяв цим людям звільнитися з полону сп'яніння. Тут не місце окреслювати сюрреалістичний досвід у всій його визначеності. Проте той, хто пізнав, що в працях цього осередку йдеться не про літературу, а про інше: маніфестацію, гасло, документ, блеф, якщо завгодно, підробку, але тільки не про літературу, — той знає також і те, що тут мовиться літерально про досвіди, а не про теорії й ще менш — про фантазми. А ці досвіди аж ніяк не обмежуються маренням, годинами споживання гашишу або куріння опію. Величезною помилкою було б гадати, що з «сюрреалістичних досвідів» нам відомі лише релігійні екстази або екстази від наркотиків. Ленін назвав релігію опіумом для народу і тим самим зблизив ці дві речі, що могло б потішити сюрреалістів [3]. Ми ще згадаємо гірке, пристрасне повстання проти католицизму, всередині якого Рембо, Лотреамон, Аполлінер породили сюрреалізм. Утім істинне, творче подолання релігійного осяяння насправді не в наркотиках. Воно міститься в *мирському осяянні*, у матеріалістичному, антропологічному натхненні, для якого гашиш, опій і решта могли бути підготовчим етапом. (Але небезпечним. А в релігій він суворіший). Це *мирське осяяння* не завжди виявляло сюрреалізм на його власній висоті, і саме ті праці, в яких воно проявляється найпотуж-

ніше, незрівнянний «Paysan de Paris» [«Паризький селянин»] Арагона й «Nadja» [«Надя»] Бретона, свідчать про вкрай перешкоджаючі симптоми атрофії. Так, в «Наді» є неперевершений фрагмент про «привабливі розбійні паризькі дні під знаком Сакко й Ванцетті», і з цим Бретон пов'язує запевнення, що бульвар Бон-Нювель у ці дні справдив ту стратегічну обіцянку повстання, що завжди містилася в його назві [4]. Але з'являється також м-ль Сакко, і це не дружина жертви Фуллера, а *voyante*, провидиця, яка живе на Рю дез Юзін, 3, і дає в догади Полю Елюарові, щоб той не чекав нічого доброго від Наді. Визнаємо ж, що той карколомний шлях сюрреалізму, котрий веде через дахи, громовідхильники, ринви, веранди, вітрячки, наліпки — злодієві-скокареві прислужаться всілякі орнаменти, — визнаємо, що він завертає й у вогку задню кімнату спіритизму. Але нам не подобається чути, як він обережно стукає в шибку, щоб довідатися про своє майбутнє. Хто не хотів би якнайточніше відокремити цих приймитів революції від усього того, що відбувається в таємних зібраннях ошатно вбраних дам-благодійниць, абшитованих майорів й емігрантів-спекулянтів?

Утім, книжка Бретона створена, певно, для того, щоб роз'яснити деякі основні риси цього «мирського осяяння». Він називає «Надю» «*livre à porte battante*», «книжкою, в якій грюкають двері». (Якось у Москві я жив у готелі, де мало не в кожному номері мешкав тибетський лама з тих, які прибули до Москви на конгрес об'єднаних буд-

дійських церков. Мені впало в око те, як багато дверей у коридорах будинку постійно стояли відчинені розтвором. Те, що спочатку здалося випадком, стало для мене чимось лиховісним. Я дізнався: в таких кімнатах жили члени секти, які врочисто заприсягнулися, що нізащо не залишатимуться в закритих приміщеннях. Той шок, що його я відчував тоді, має відчутти й читач «Наді».) Жити в скляному будинку — ось революційна чеснота *par excellence* [5]. Це теж якесь сп'яніння, моральний екстібіціонізм, який нам дуже потрібен. Стриманість у речах для власного існування дедалі більше перетворилася з аристократичної чесноти на справу успішних дрібних буржуа. В «Наді» віднайдено істинний, творчий синтез між фіктивним романом [Kunstroman] і фактичним романом [Schlüsselroman] [6].

Зрештою, ставитися серйозно — а до цього також верне «Надя» — треба тільки до кохання, щоб і в ньому спізнати «мирське осяяння». «Тоді-то (тобто тоді-таки, коли познайомився з Надею) я, — розповідає автор, — неабияк цікавився епохою Людовіка VII, бо ж то був час «двірських почуттів кохання», і я намагався уявити собі неабияк яскравіше, як у ті часи дивилися на життя». Про провансальську любов [Minne] [7]. завдяки одному новому авторові ми тепер знаємо дещо докладніше, і це якнайближче підводить до сюрреалістичної концепції кохання. «У всіх поетів «нового стилю», — так пише у своїй чудовій праці «Данте як поет земного світу» Еріх Ауербах, — є неземна кохана, їм усім складаються схожі

страшенно неймовірні любовні авантюри, всіх їх Амур наділяє дарами або відмовляє в дарах, які більше схожі на якесь осяяння, ніж на чуттєву насолоду, всі вони належать якомусь таємному зв'язку, який визначає їхнє внутрішнє, а, можливо, їхнє зовнішнє життя також» [8]. З діалектикою сп'яніння справа стоїть доволі своєрідно. Можливо, кожен екстаз в одному світі є ганебною тверезістю в неповняльному світі? До чого ще хилить Міппе — але ж її, а не кохання [Liebe] Бретон пов'язує з дівчиною-телепаткою, — як не до того, що цнотливість являє собою і відстороненість? Вона веде в напрямі до світу, який межує не тільки зі склепами Серця Ісусового або вівтарями Діви Марії, але й із ранком перед битвою або після перемоги.

Сама дама в езотеричному коханні становить найменш істотне. Так і в Бретона. Він радше близький до тих речей, які близькі Наді, ніж до неї самої. Які ж речі близькі їй? Набір їх настільки показовий для сюрреалізму, наскільки це можливо. З чого почати? Сюрреалізм може похвалитися дивовижним відкриттям. Він уперше натрапив на революційні енергії, що виявляються в «застарілому», в перших залізних конструкціях, у перших фабричних будівлях, у найперших світлинах, у предметах, які потроху вимирають, у салонних роялях, убранні, якому за п'ять років, приміщень для усіляких світських зібрань, коли їх потроху полишає *vogue* [9]. Ніхто краще за цих авторів не має поняття про те, як ці речі відносяться до революції. Як злиденність (не тільки в соціальному, але й в архітек-

турному сенсі, як убозтво інтер'єра) і поневолення (речей і речами) обертаються революційним нігілізмом — це ще ніхто не помітив перед цими провидцями і тлумачами знамень. Якщо не брати до уваги «Passage de l'Opéra» Арагона: Бретон і Надя — це та закохана пара, яка виконує все, чого ми спізнали під час сумних залізничних поїздок (залізниці поволі відживають своє), у богом забуті пообідні години в пролетарських кварталах великих міст, при першому погляді крізь мокре від дощу вікно нової квартири, — в революційному досвіді, хоча і не в дії. Вони (Надя й Бретон) допроваджують до вибуху могутні сили «настрою», які сховані в цих речах. Якими, на ваш погляд, були б обриси життя, яке у вирішальну мить визначалося б якимось найпопулярнішим вуличним шлягером?

Трюк, що опановує цей речовий світ, — тут доречніше говорити про трюк, аніж про метод, — полягає в підміні історичного погляду на бувше [Gewesene] поглядом політичним. «Розкрийтеся, могили, ви, мерці пінакотек, трупи за ширмами, у палацах, замках і монастирях, ось він, казковий ключар, що тримає в руках зв'язку ключів усіх часів, який знає, як слід тиснути на наймудрованіші замки, і який запрошує вас увійти в саме осердя світу сьогоднішнього дня, змішатися з вантажниками, з механіками, яких ушляхетнили гроші, розташуватися на якийсь час у їхніх автівках, прекрасних, мов обладунки лицарських часів, вмотитися десь у міжнародному спальному вагоні й згуртуватися з усіма тими людьми, які й сьогодні пишаються

своїми привілеями. Проте цивілізація швидко позбудеться них». Ці слова вклав у уста Аполлінера його друг Анрі Герц. Подібна техніка бере початок в Аполлінера. Він використовував її у своїй збірці новел «L'Hérésiarque» [«Єресіарх»] з розважливістю Мак'явеллі, щоб висадити у повітря католицизм (від якого він внутрішньо залежав).

Посеред цього світу речей стоїть найнереальніший [das Geträumteste] із його об'єктів — саме місто Париж. Але тільки заколот остаточно виводить назовні його сюрреалістичний вигляд. (Безлюдні вулиці, де на рішення впливають свистки й постріли). І немає жодного такого ж сюрреалістичного вигляду, як справжнє обличчя міста. Жодну з картин Кіріко або Макса Ернста годі порівняти з виразними контурами його внутрішніх укріплень, які спершу слід захопити й окупувати, щоб заволодіти його долею і в ній, у долі його мас, заволодіти й своєю власною. Надя — представник цих мас і того, що революційно надихає їх: «La grande inconscience vive et sonore qui m'inspire mes seuls actes probants dans le sens où toujours je veux prouver, qu'elle dispose à tout jamais de tout ce qui est à moi» [10]. Отже, тут є перелік цих укріплень, починаючи з того майдану Мобер, де бруд, як ніде, зберіг всю свою символічну могутність, і закінчуючи тим «Théâtre Moderne», що його мені, на жаль, уже не судилося впізнати. Але в тому, як Бретон зображує бар на верхньому поверсі — «темрява, хоч у око стрель, галереї, схожі на тунелі, у яких блукаєш і не знаходиш дорогу, — якийсь салон

на дні озера», — є щось, що нагадує мені той найнезбагненніший простір старого «Принцес-Кафе». Це була задня кімната на другому поверсі зі своїми парочками в блакитному світлі. Ми називали її «анатомічним театром»; вона була останнім приміщенням, створеним для кохання. У такі місця в Бретона дивом втискається фотографія. Вона робить міські вулиці, ворота, площі ілюстраціями до бульварного роману, вона вичавлює із цієї столітньої архітектури її банальну очевидність і передає її споконвічну інтенсивність зображенням подій, на які вказують і дослівні цитати з номерами сторінок, достоту як у старих книжках, що їх читали покоївки. І всі паризькі куточки, що з'являються тут, — це місця, де те, що відбувається поміж цими людьми, рухається, немов обертові двері.

Париж сюрреалістів — теж такий собі «маленький» світ. Це означає, що у великому світі, у космосі, все саме виглядає не інакше. Там теж є *carrefours* [11], на яких із влучного руху там і тут спалахують примарні сигнали, де щоденне явище повне немислимих аналогій й переплетення подій. Це той простір, про який оповідає лірика сюрреалізму. І це варто завважити бодай лише для того, щоб виправити неминуче кривотлумачення сюрреалістичного «*l'art pour l'art*» [12]. Адже *l'art pour l'art* майже ніколи не слід сприймати буквально, це практично завжди якийсь прапор, під яким перевозиться вантаж, який не можна декларувати, оскільки в нього ще немає імені. Наразі час перейти до твору, здатного якнайкраще про-

лити світло на ту кризу мистецтв, свідками якої ми є: до історії езотеричної поезії. Утім, — і це аж ніяк не випадково — такої історії досі бракує. Бо ж написати її так, як вона того вимагає — тобто, не як збірник, у якому окремі «фахівці», кожен у своїй царині, «зроблять свій найвагоміший внесок», — а як обґрунтовану працю одного автора, який зобразив би, виходячи із внутрішньої необхідності, не історію розвитку, а, радше, раз по разу нове відродження езотеричної поезії із самого її початку, — така історія була б однією з тих учених сповідних праць, які в кожному сторіччі можна перерахувати по пальцях. На її останній сторінці мав би стояти рентгенівський знімок сюрреалізму. Бретон указує в «Introduction au Discours sur le peu de Réalité» [13], яким чином в основі поетичного досвіду лежить філософський реалізм Середньовіччя. Але цей реалізм — тобто, віра в дійсне окреме існування понять, чи то зовні, чи то всередині речей — завжди дуже швидко знаходив перехід із логічного царства понять у магічне царство слів. І магічними словесними експериментами, а не простими артистичними забавами є завзяті ігри фонетичних і графічних перетворень, які вже років п'ятнадцять пронизують усю літературу авангарду, хоч би як вона називалася — футуризм, дадаїзм або сюрреалізм. Про те, яким чином тут переплітаються гасло, чарівна формула й поняття, — свідчать наступні слова Аполлінера з його останнього маніфесту «L'Esprit nouveau et les Poètes» [14]. Ось що він каже 1918 року: «Для

тієї стрімкості й простоти, з якими всі ми призвичаїлися позначати одним словом такі складні сутності, як юрба, народ, як універсум, — у сучасній поезії немає відповідника. Але сьогоднішні поети заповнюють цю прогалину; їхні синтетичні вірші творять нових істот, пластичне явище яких таке саме складне, як і явище слів, що виражають збірні назви» [15]. Але якщо тепер Аполлінер і Бретон ще енергійніше рухаються в одному напрямку й звершують прилучення сюрреалізму до навколишнього світу таким поясненням: «Наукові завоювання значно більше ґрунтуються на сюрреалістичному, ніж на логічному, мисленні», якщо, іншими словами, вони перетворюють містифікацію, апогей якої Бретон убачає у поезії (що можна обстоювати), на підвалини наукового й технічного розвитку, — то подібна інтеграція занадто шалена. Цікава штука — таке необачне прилучення цього руху до незрозумілого машинного дива — Аполлінер: «Давні казки значною мірою втілено в життя, і тепер поетам доводиться вигадувати нові, що їх могли б, зі свого боку, знову справдити винахідники», — і ці в'їдливі фантазії досить повчально було б порівняти з добре провітреними утопіями якого-небудь Шербарта [16].

«Думка про будь-яку людську активність змушує мене сміятися», — подібний вислів Арагона доволі ясно позначає той шлях, що його мусив пройти сюрреалізм від своїх витоків до своєї політизації. П'єр Навіль [17], який спочатку належав до цієї групи, у своїй чудовій праці «La

Révolution et les Intellectuels» [18] слушно назвав подібний розвиток діалектичним. При такому перетворенні вкрай споглядальної позиції в революційну опозицію головну роль відіграє ворожість буржуазії до найменшого прояву радикальної духовної свободи. Ця ворожість змусила сюрреалізм узяти ліворуч. Політичні події, насамперед війна в Марокко, прискорили цей розвиток. Із маніфестом «Інтелектуали проти війни в Марокко», що з'явився в «Humanité», була здобута принципово інша платформа, ніж та, як її описує Сен-Поль Ру у формі знаменитого скандалу на банкеті. Тоді, невдовзі по війні, коли сюрреалісти, яким видалася компрометуючою присутність націоналістичних елементів на святкуванні одного із шановних ними поетів, вибухнули заклик «Хай живе Німеччина!», — вони залишилися в межах того скандалу, щодо якого буржуазія, як відомо, зостається настільки товстошкірою, наскільки вона болісно сприймає будь-яку дію. Прикметне те співзвуччя, з яким під впливом таких політичних подувів Аполлінер і Арагон угледіли майбутнє поета. Розділи «Гоніння» і «Убивство» в «Poète assassiné» [19] Аполлінера містять знамените зображення розправи з поетом [Dichter-Pogrom]. Видавничі будівлі потерпають від нападів, книжки з віршами летять у вогонь, самих поетів убивають. І схожі сцени водночас розігруються по всьому світу. В Арагона «Imagination» [20], прочуваючи такий жах, закликає свою дружину на останній хрестовий похід.

Щоб зрозуміти такі пророцтва й стратегічно оцінити той рубіж, що досягнутий сюрреалізмом, слід придивитися до того, який спосіб мислення поширений серед так званої добромисної лівобуржуазної інтелігенції. Він досить виразно дає про себе знати в нинішній проросійській орієнтації цих кіл. Зрозуміло, тут ми не говоримо про Бєро, який промостив дорогу брехні про Росію, або про Фабр-Люса [21], що незграбно, наче добропорядний осел, ступає в його слід второваним шляхом, в'юкований усілякою буржуазною злостивістю [Ressentiments]. Але яка проблематична навіть типово компромісна книжка Дюамеля! [22] Як важко витримувати цю вдавано прямо-лінійну, вдавано рішучу й щирю мову протестантського теолога, якою вона переповнена. Як віджив своє метод, продиктований зніяковілістю й незнанням мови, який надає речам якогось символічного висвітлення. Як позрадницькому звучить його резюме: «Істинна, глибинна революція, що у певному сенсі могла б перетворити субстанцію самої слов'янської душі, ще не відбулася». Типовим для подібної лівої французької інтелігенції — точно так само, як і для відповідної російської, — є те, що її позитивна функція цілковито впливає із почуття зобов'язання не перед революцією, а перед успадкованою культурою. Її спільне досягнення, тієї мірою, якою воно позитивне, наближається до зробленого консерваторами. Але з політичного й економічного погляду завжди слід зважати на небезпеку саботажу з їхнього боку.

Характерна риса всієї цієї лівобуржуазної позиції полягає в її невиліковному поєднанні ідеалістичної моралі з політичною практикою. Лише в контрасті з безпорадними компромісами цього «напрямку думок» [Gespinnung] можна зрозуміти певні ключові моменти сюрреалізму і навіть сюрреалістичної традиції. Цьому розумінню багато чого ще бракує. Надто спокусливо було осягати сатанізм якого-небудь Рембо або Лотреамона як пандан до *l'art pour l'art* у межах снобістського набору цінностей. Але якщо зважитися й прибрати цю романтичну бутафорію, то всередині знайдеться щось путяще. Наприклад, культ зла як такий собі романтичний механізм дезінфекції й ізоляції в політиці щодо будь-якого моралізаторського дилетантизму. Тож, коли натрапляєш в Бретона на сценарій п'єси, сюжет якої побудовано навколо теми розбещення дітей, з таким переконанням доводиться вертатися, мабуть що, на кілька десятиліть назад. Між 1865 і 1875 роками деякі великі анархісти, не знаючи один про одного, працювали над своїми пекельними машинами. І вражає те, що незалежно один від одного вони однаково точно завели годинник цих машин на той самий час, і за сорок років у Західній Європі водночас вибухнули твори Достоевського, Рембо й Лотреамона. Задля більшої точності з творчої спадщини Достоевського можна було б виокремити один фрагмент, насправді оприлюднений лише 1915 року: «Сповідь Ставрогіна» з «Бісів». Цей розділ, який найтісніше дотика-

ється до третьої пісні з «Пісень Мальдорора», містить те виправдання зла, що куди сильніше закарбувало певні мотиви сюрреалізму, ніж це вдалося кому-небудь із його сьогоднішніх виразників. Бо ж Ставрогін — сюрреаліст *avant la lettre* [23]. Ніхто ліпше за нього не збагнув, якою наївною є думка міщан, що добро в усякій чоловічій чесноті того, хто його вчиняє, натхненне Богом; а зло, що цілком походить із нашої спонтанності, — це те, в чому ми самостійні й цілковито незалежні істоти. І ніхто ліпше за нього не вгледів натхнення в найбільш повсякденних учинках, і саме в них. Він упізнав у ницості як чомусь такому, що наперед сформоване у світовому процесі, але й у нас самих, близьке нам, хоча і не задане — на кшталт того, як буржуа-ідеаліст розглядає чесноту. Бог Достоевського створив не тільки небо й землю, людину й тварину, але й підлість, мстивість, жорстокість. Однак і тут він не міг втрутитись і зіпсувати справу дияволу. Тому в нього всі вони цілком первісні, можливо, не «чудові», проте вічно нові, «мов у перший день», далекі як земля і небо від тих кліше, в яких філістерові видається гріх.

Те, яке велике напруження, що дає змогу згаданим авторам справляти такий дивовижний вплив на відстані, засвідчує достоту гротескний стиль листа, що його Ізідор Дюкасс надсилає своєму видавцеві 23 жовтня 1869 року, щоб розтлумачити йому зміст своєї поезії. Тут він ставить себе в один ряд із Міцкевичем, Мільтоном, Сауті, Альфредом де Мюссе, Бодлером і каже: «Зрозуміло, я трохи

повніше взяв тон, щоб увести в цю літературу, котра оспівує лишень розпач, щось нове, щоб принизити читача і щоб згодом він тим сильніше прагнув добра як рятівного засобу. Отже, зрештою, оспівують завжди лише добро, хіба що метод мій більш філософський і менш наївний, як у старій школи, від якої залишаються в живих тільки Віктор Гюго й деякі інші». Але якщо ерратична [24] книжка Лотреамона взагалі пов'язана із чимось, тим більше якщо її можна із чим-небудь зв'язувати, то вона є зв'язком підбурення до заколоту. Тому дуже збагненна й сама по собі аж ніяк не безглузда спроба Супо написати політичний життєпис Ізідора Дюкасса, до якого він вдався 1927 року у своєму виданні повного зібрання творів. Але для цього, на жаль, немає жодних документів, а наведені Супо ґрунтувалися на плутанині. На щастя, вдалася відповідна спроба у випадку з Рембо, і те, що його справжній образ був урятований від католицької узурпації Клоделя й Беррішона, — це заслуга Марселя Кулона [25]. Атож, Рембо, звісно, католик, але, за його власними уявленнями про себе, у найнікчемнішій своїй частині, на яку він невпинно скаржиться, весь час виказуючи їй свою й бозна-яку ненависть, свою і бозна-яку зневагу: частині, що змушує його зізнатися в нерозумінні революційного бунту. Але це визнання незадоволеного собою комунара, а на той час, коли він відвернувся від поезії, Рембо вже давно розлучився з релігією, ще у своїх найперших поетичних творах. «О чаклунки, о злидні, о ненависте! На вас я сповірів

свій скорб!» — пише він в «Saison en Enfer» [26]. І якби поетика сюрреалізму могла дотягтися до цієї формули, вона пустила б своє коріння навіть глибше, ніж та теорія «surprise», несподіваного творчого пориву, що походить від Аполлінера, — вона сягнула б глибини думок По.

Після Бакуніна в Європі більше не було жодного радикального поняття свободи. У сюрреалістів воно є. Вони перші з тих, хто остаточно позбувся старенного, ліберального морально-гуманістичного ідеалу свободи, оскільки для них не підлягає сумніву те, що «свободою, яку на цій землі можна здобути лише за допомогою тисячі найсуровіших жертв, необмеженою свободою, слід насолоджуватися в її повноті й без усякого прагматичного розрахунку, доки вона триває». І це для них доводить те, «що боротьба за звільнення людства в її самій простій революційній формі (яка все одно з будь-якого погляду являє собою звільнення) залишається єдиною справою, якій варто служити». Але чи вдається їм сполучити цей досвід свободи з іншим революційним досвідом, який ми мусимо визнати, позаяк він у нас був: із конструктивним і диктаторським у революції? Одне слово, пов'язати заколот [Revolte] із революцією? Як нам уявити існування, що цілковито спрямовується на бульвар Bonpe-Nouvelle, у просторах Ле Корбюзьє й Уд [27]?

Поставити силу сп'яніння на службу революції — ось навколо чого обертається сюрреалізм у всіх своїх книжках і заходах. Це він може назвати своїм найвластивішим

завданням. Для нього не достатньо того, що в кожному революційному акті, як ми знаємо, жваво присутня компонента сп'яніння. Воно тотожне із завданням анархізму. Але наголошувати винятково на цьому значило б цілком зневажити методичну й дисципліновану підготовку революції на користь якоїсь практики, що коливається між вправлінням і передоднем свята. Сюди ж прилучається надто коротко сформульований, недіалектичний погляд на сутність сп'яніння. Естетика *reintre, poète «en état de surprise»* [28], мистецтва як реакції здивованого, перебуває під владою деяких дуже фатальних романтичних передсудів [Vorurteilen]. Будь-яке серйозне осягнення окультних, сюрреалістичних, фантазмагоричних талантів і феноменів має за передумову таке діалектичне схрещення, яке ніколи не засвоїть жоден романтик. Річ у тому, що ми не просунемось ані на крок, якщо патетично або фанатично підкреслюватимемо загадкову сторону в загадковому; радше ми проникнемо в цю таємницю лише тією мірою, якою ми знаходимо її в повсякденному, силою якоїсь діалектичної оптики, що повсякденне пізнає як непроникне, а непроникне як повсякденне. Найпристрасніше дослідження феноменів телепатії, наприклад, не дасть нам і половини тих знань про читання (що є вельми телепатичним процесом), які дає нам мирське осяяння читання про феномени телепатії. Іншими словами: найпристрасніше дослідження сп'яніння від гашишу не дасть нам і половини тих знань про мислення (що є вельми чудовим

наркотиком), які дає нам мирське осяяння мислення про сп'яніння від гашишу. Читач, мислитель, очікувач, фланер — такі самі типи осяяного, як і споживач опію, мрійник або п'яний. І в них значно більше мирського. Зовсім не кажучи вже про той найстрашніший наркотик — нас самих, — що його ми вживаємо на самоті.

«Поставити силу сп'яніння на службу революції» — іншими словами: поетична політика? *Nous en avons soupiré* [29]. «Все що завгодно, тільки не це!» Але — ви зацікавитесь цим більше, в міру того, як екскурс у поезію вияснить суть речей. Бо ж що воно таке, ця програма буржуазних партій? Поганенький вірш про весну. Переповнений через край порівняннями. Соціаліст убачає «прекрасне майбутнє наших дітей і онуків» у тому, що всі чинять так, «наче вони якісь янголи», і кожен має стільки, «наче він багатий», і кожен живе так, «наче він свободний». Жодного сліду янголів, багатства, свободи. Усе це лише образи. А який скарб образів у цієї спілки соціал-демократичних поетів? Який їхній «*Gradus ad parnassum*» [30]? Оптимізм. А проте, у праці Навіля, яка перетворює «організацію пессимізму» на вимогу часу, відчутна вже інша атмосфера. Від імені своїх літературних соратників він ставить ультиматум, у якому цей несумлінний оптимізм, цей дилетантський оптимізм неодмінно мусить відкрити свої карти: де містяться передумови революції? У зміні напряму думок або зовнішніх відносин? Таким є кардинальне питання, яке визначає зв'язок політики й моралі та яке годі якось

затерти. Сюрреалізм дедалі ближче підходить до відповіді на нього в дусі комунізму. А це означає: песимізм в усіх напрямках. Остаточно й безповоротно. Недовіра до долі літератури, недовіра до долі свободи, недовіра до долі європейського людства, але насамперед недовіра, недовіра й ще раз недовіра до будь-якого порозуміння: між класами, між народами, між індивідами. І безмежна довіра лише до концерну «I. G. Farben» і мирного вдосконалення військово-повітряних сил. Але гаразд, що далі?

Тут у свої права вступає те розуміння, котре в «*Traité du Style*» [Трактаті про стиль], останній книзі Арагона, вимагає розрізнення порівняння й образу. Це вдале розуміння у питаннях стилю слід розширити: ніде вони — порівняння й образ — не натрапляють одне на одного так відчутно й так непримиренно, як у політиці. Організувати песимізм означає, таким чином, не що інше, як випроводити з політики моральну метафору й відкрити в просторі політичної активності стовідсотковий простір образів [Bildraum]. Цей простір образів, однак, вже не можна виміряти споглядально. Якщо подвійне завдання революційної інтелігенції полягає в тому, щоб повалити інтелектуальне панування буржуазії й здобути контакт із пролетарськими масами, то від другої частини цього завдання вона майже повністю відмовилася, позаяк уже немає змоги вирішити його споглядально. А проте, це мало кому завадило знову й знову ставити його чисто умоглядно й при цьому покликатися на пролетарських поетів, мис-

лителів і митців. Натомість уже Троцький у «Літературі й революції» мусив вказати на те, що їх може явити тільки переможна революція. Насправді йдеться не так про те, щоб митця буржуазного походження зробити майстром «пролетарського мистецтва», як про те, щоб приставити його до роботи [Funktion] у важливих місцях цього простору образів, хай навіть за рахунок втрати його митецького впливу. Справді-бо, чи не має бути переривання його «митецької кар'єри» істотною частиною цієї роботи?

Тим більшої гостроти набувають дотепи, що їх він розповідає. І тим вдаліше він їх докидає. Бо ж і в дотепі, в образі, у непорозумінні, скрізь, де сама дія з себе виявляє образ і де вона уривається й в'їдається в саму себе, де близькість встромляє в себе очі, — розкривається цей шуканий простір образів, світ всебічної й інтегральної актуальності, позбавлений «парадної кімнати», одне слово, простір, у якому політичний матеріалізм і природне творіння [Kreatur] ділять між собою внутрішню людину, душу, індивіда або ще щось, що ми закидаємо їм, згідно з діалектичною справедливістю, так що жоден елемент не лишається несуперечливим йому. Утім, цей простір — саме відповідно до такого діалектичного знищення — буде ще й простором образів, а конкретніше — тілесним простором [Leibraum]. Бо нічого не зараджує, слід визнати: метафізичний матеріалізм на кшталт Фогта й Бухаріна не можна безперешкодно перевести в антропологічний матеріалізм, як його засвідчує досвід сюрреалістів

або раніше — Гебеля, Георга Бюхнера, Ніцше, Рембо [31]. Зостається якийсь залишок. І колектив став тілесним. А природа [Physis], що організується в техніку для нього, може бути витворена згідно з її цілісною політичною і речовинною дійсністю лише в тому просторі образів, в якому стає для нас рідним мирське осяяння. Тільки коли в цьому осяянні тіло й простір образів просякнуті одне одного так глибоко, що будь-яке революційне напруження стане тілесною колективною іннервацією, а всі тілесні іннервації [32] колективу стануть революційним розпруженням, — дійсність перевершить саму себе так, як цього вимагає комуністичний маніфест. На сьогоднішній день сюрреалісти — єдині, хто збагнув вимогу часу. Один за одним вони обмінюють свою гру виразів на циферблат будильника, котрий цокає шістдесят разів на хвилину.

Лютий 1929

Примітки

1. «Хвиля марень» (фр.) — стаття Арагона, що поклала початок самосвідомості сюрреалізму.
2. Сен-Поль Ру (справжнє ім'я — Поль-П'єр Ру) (1861-1940) — французький поет-символіст, один із безпосередніх попередників сюрреалізму.
3. Беньямін припускається помилки: вперше це зробив Маркс, а Ленін лише повторив вислів Маркса з його знаменитого «Вступу до критики гегелівської філософії права».

Сюрреалізм

4. Назва бульвару в перекладі з французької означає «добра звістка».

5. Переважно — (фр.).

6. Бенямін має на увазі різницю між романом як чистою вигадкою і романом, який оповідає про реальні події, міняючи хіба що імена героїв.

7. Мається на увазі лицарська любов мінезінгерів, а не кохання у звичайному розумінні (Liebe).

8. Auerbach Erich. Dante als Dichter der irdischen Welt. — Berlin, 1929. S.76.

9. Мода — (фр.).

10. «Велике несвідоме, яскраве й дзвінке, що надихає мене на єдино переконливі вчинки, які я схильний обґрунтувати або обґрунтовую завжди, хай воно й володіє незмінно всім тим, що належить мені» — (фр.).

11. Перехрестя, роздоріжжя — (фр.).

12. Мистецтво задля мистецтва — (фр.).

13. «Вступ до міркування щодо ганджу реальності» (фр.) — есей Бретона (1924).

14. «Новий дух і поети» — (фр.).

15. В Аполлінера йдеться про граматичну категорію збірних імен іменників (Kollektiva).

16. Пауль Шербарт (1863-1915) — німецький письменник-фантаст, художній і театральний діяч, який вплинув на експресіоністів і дадаїстів. Ще замолоду він намагався винайти вічний двигун. 1892 року заснував «Видавництво німецьких фантастів». Відомий, окрім того, своїми ідеями розвитку скляної архітектури. Вальтер Мерінг розповідав, буцімто Шербарт помер від знесилення, оскільки він, переконаний пацифіст, оголосив голодування на знак протесту проти Першої світової війни.

17. Пьер Навіль (1903-1993) — поет-сюрреаліст лівого спрямування.

18. «Революція й інтелектуали» — (фр.).
19. «Вбитий поет» — (фр.).
20. Уява (фр.).
21. Альфред Фабр-Люс (1899-1983) — французький романист та історик.
22. Найімовірніше, мається на увазі книжка французького письменника Жоржа Дюамеля (1884-1966) «Подорож до Москви» (1927).
23. Ще не сформований, ранній — (фр.).
24. Ерратична — непевна, хистка.
25. Поль Клодель (1868-1955) — французький поет; Паттерн Беррішон (справжнє ім'я — П'єр Дюфур) (нар. 1922) — видавець творів Рембо.
26. «Літо у Пеклі» — (фр.).
27. Ле Корбюзьє (справжнє ім'я — Шарль Едуар Жаннерегрі, 1887-1965) — знаменитий французький архітектор, піонер модернізму; Пітер Уд (1890-1963) — голландський архітектор.
28. Маляр, поета «у стані здивування» — (фр.).
29. З нас досить! — (фр.).
30. «Крок до Парнасу» (лат.), гімназійні посібники з латинської граматики.
31. Йоганн Петер Гебель (1760-1826) — німецький поет і прозаїк, важливу роль у його творчості відіграла німецька народна культура. Бюхнер Георг (1813-1837) — німецький поет і драматург.
32. Іннервація — нервовий зв'язок (біол.), тут — процеси нервового збудження й гальмування («розпруження»).

Перекладено за виданням: Benjamin W. Surrealismus: Gesammelte Schriften. F/M. 1991. 2 Band. 1 Teil. S. 295-310.

Життя студентів

Існує уявлення про історію, котре у своїй довірі до нескінченності часу розрізняє хіба темп людей і епох, які швидко чи повільно прямують шляхом поступу. Цьому відповідає незв'язність, брак точності й строгості вимог, які воно ставить до сучасності. Натомість подальший розгляд спрямовується на певний стан, у якому історичний перебіг подій [Historie] перебуває сфокусованим немов у якійсь одній точці, як це здавна повелося в утопічних картинах мислителів. Елементи остаточного стану унаочнюються не як безформна поступальна тенденція, а вони, як найбільш загрозливі, знеславлені й підняті на глум утвори і думки, глибоко вплетені в будь-яке сьогодення. Цілком надати іманентному станові досконалості форми абсолютного, виявити його і показати панівним у сучасності — це і є завданням історії. Проте цей стан не можна описати шляхом прагматичного зображення деталей (інститутів, звичаїв тощо), що їх він радше уникає, проте слід схоплювати лише у його метафізичній структурі, як от месіанське царство чи ідея Французької

революції. Значення студентів та вищих шкіл у сучасній історії, форму їхнього нинішнього існування варто, отже, описувати лише як подобу, як відображення найвищого, метафізичного стану історії. Тільки так воно зрозуміле і можливе. Таке зображення — це не заклик чи маніфест, одне й інше виявилось безрезультатним, однак воно виявляє ту кризу, що закладена в суті речей і спонукає до рішення, якому підвладні слабкі й скоряються сильні. Єдиний шлях з'ясувати історичне місце студентства та вищої школи, — це звернутися до системи. Доки різні умови для цього неприйнятні, лишається хіба свідомо звільнити майбутнє з його спотвореної форми в сучасності. Ось цьому лишень і слугує критика.

Життя студентів годі уявити без питання про його свідому єдність. Воно стоїть уже на початку, бо ніщо не сприяє розрізненню проблем у студентському житті — наука, держава, чеснота, — якщо йому бракує мужності взагалі коритися. Воістину, головна прикмета студентського життя — це небажання коритися якомусь принципу, перейматися ідеєю. Ім'я науки слугує головно для того, щоб приховати глибоко закорінену, міщанську байдужість. Міряти студентське життя за ідею науки, це значить керуватися аж ніяк не панлогізмом, інтелектуалізмом — чого схильні побоюватися, — а чинною критикою, оскільки наука вибудовується, перш за все, як міцний вал, який захищає студентів од «чужинських» домагань. Отож, ідеться про внутрішню єдність, а не

про критику зовні. Ось і дана відповідь із тією вказівкою, що для переважної більшості студентів наука являє собою професійну школу. Позаяк «наука не має нічого спільного з життям», їй доводиться формувати життя винятково того, хто ступає вслід за нею [der ihr folgt]. До найбільш невинно брехливих привілеїв її належить сподівання на те, мовляв, що вона допоможе X і Y у їхній професії. Професія так мало впливає з науки, що наука може навіть виключати її. Адже наука за своєю суттю не допускає жодного розлучення з нею, вона ніколи не зобов'язує дослідника (певною мірою він завжди є вчителем) віддаватися державним формам професій: лікарів, правників, викладачів вищих шкіл. Ні до чого доброго не приводить, коли інститути, де можна здобути ступені, дипломи, життєві й професійні можливості, називаються осередками науки. Закид щодо того, як сучасна держава поводить ся зі своїми лікарями, правниками і вчителями, нічого тут не доводить. Він лише показує революційну велич завдання: заснувати спільноту знавців замість корпорації чиновників і студентів. Він лише показує, якою мірою сьгоднішні науки у розвитку свого професійного апарату (завдяки знанням і навичкам) витіснені від їхнього єдиного витоку в ідеї знання, котрий перетворився для них на таємницю, якщо не на фікцію. Тому, для кого сьгоднішня держава — це щось дане і міститься на прямій її розвитку, доводиться відмовлятися від нього; якщо він тільки не наважується вимагати

від держави захисту і підтримки «науки». Бо не домовленість між вищою школою і державою, яка нівроку пояснюється відвертим варварством, свідчить про згубність, а гарантія і вчення про свободу науки, від якої з брутальною самозрозумілістю очікується, що вона вестиме своїх adeptів до соціальної індивідуальності і державної служби. Жодна терпимість не сприяє найрозкутішим поглядам і теоріям, доки життя, що його вони — а разом із ними і вкрай пуританські — містять, не забезпечене і ця неймовірна прірва наївно не заперечується зв'язком вищої школи з державою. Хибно зокрема розвивати вимоги, доки дух їхньої сукупності відмовляє окремій із них у виконанні; і як варте уваги й гідне подиву слід підкреслити тільки таке: як при організації курсу лекцій, наче у неймовірній грі в хованки, геть усі вчителі й учні унікають одне одного та ніколи не вдивляються одне в одного. Тут учнівство [Schülerschaft] як позбавлене посад завжди відстає від учительства, а правова будова університету, втілена в особі міністра у справах освіти й релігії, що його призначає зверхник, а не університет, — це свідчення напівприхованої відповідності академічного закладу через голови студентів (а подекуди і за щасливим збігом обставин також викладачів) державним органам.

Некритична і пасивна покірність цьому становищу є суттєвою рисою студентського життя. Щоправда, так звані вільні студентські організації та інші соціально зорієнтовані організації вдалися до якоїсь позірної спроби

розв'язання. Зрештою, ця спроба спрямована на повне зміцнення [Verbürgerung] установи, і в цьому пункті якнайвиразніше проступає те, що сьогоднішні студенти як спільнота не спроможні взагалі ставити питання про наукове життя і осмислювати свій нерозв'язний протест проти нинішнього професійного життя. Оскільки та спроба напрочуд ясно виражає хаотичне уявлення студентів про наукове життя, потрібна критика «вільно-студентських» і близьких до них ідей, і в ній мають бути слова з промови, що її автор цих рядків виголосив перед студентами, коли він мав намір діяти в інтересах оновлення. «Є дуже простий і надійний критерій, щоб перевірити духовну вартість певної спільноти. Питання: чи знаходить у ній своє вираження цілісність працівника, чи зобов'язана їй ціла людина, чи потрібна їй ціла людина? Чи для кожної людини спільнота зайва такою самою мірою, як для спільноти зайва людина? Як просто поставити це питання, так і просто відповісти на нього сучасними типами соціальної спільноти, і ця відповідь вирішальна. Кожен працівник прагне цілісності, й достоту в ній, себто в тому, що в ній виражається ціла і неподільна сутність людини, і полягає вартість праці. Соціально вмотивована праця, однак, не містить, як ми наразі знаходимо її, цілісності, вона є чимось вповні фрагментарним і похідним. Нерідко соціальна спільнота — це місце, де крадькома і в тому самому суспільстві точиться боротьба проти вищих бажань, куди питоміших цілей, але

залишається прихованим більш вроджений розвиток. Соціальна послуга пересічної людини здебільшого слугує для того, щоб витіснити початкові й непохідні прагнення внутрішньої людини. Тут ідеться про викладачів, людей, які за професією так чи інакше якимось внутрішньо пов'язані з духовною боротьбою, зі скептицизмом і критицизмом студента. Ці люди заволодівають цілком чужим, геть далеким для них середовищем, маючи його за своє робоче місце, вони провадять там у віддаленому місці якусь обмежену діяльність, і вся цілісність такого діяння полягає в тому, що воно нерідко йде на користь комусь одному з абстрактного загалу. Між духовним існуванням студента і його турботливим інтересом до дітей робітників, ба до самих студентів, немає жодного внутрішнього і початкового зв'язку. Немає жодного зв'язку, крім ніяк не пов'язаного з його власною і найвластивішою працею поняття обов'язку, яке встановлює механізовану протилежність: «тут — стипендіат народу, там — соціальна послуга». Тут почуття обов'язку розраховане, виведене і обернене, а не впливає з самої праці. І цього обов'язку вистачає: не в стражданні за вигадану істину, не в тягарі всіляких докорів сумління дослідника, взагалі не в якомось пов'язаному із власним духовним життям переконанні. Але в різкому і водночас вкрай поверховому контрасті, порівнянному з контрастом ідеально-матеріального чи теоретично-практичного. Та соціальна праця — не етичне зростання, а ляклива реакція духовного життя. Не те,

однак, є найвластивішим і найглибшим закидом, що соціальна праця значною мірою протистоїть ні з чим не пов'язаній, абстрактно властивій студентській праці, в якій найвищий і найгірший вираз релятивізму, що прагне побачити, як будь-яке духовне повсюди боязко й заппадливо супроводжується фізичним, а будь-яке покладання — його протилежністю (нездале синтетичне життя), — не в тому полягає вирішальне, що вся її цілісність насправді є порожньою загальною корисністю, а, радше, в тому, що вона попри все те вимагає жесту і настрою любові, де наявний лише механічний обов'язок, авжеж, часто лише якесь відхилення, покликане уникати наслідків духовного критичного існування, якому зобов'язаний студент. Бо й справді студент є таким із тією метою, що проблема духовного життя йому дорожча за практику соціального забезпечення. Врешті-решт, і це не оманлива прикмета: з тієї студентської соціальної праці взагалі не виросло жодного оновлення поняття й оцінки соціальної праці. Раз по раз публічність соціальної роботи лишається своєрідною сумішшю акту обов'язку й ласки окремої особи. Студенти не виявили своєї духовної потреби, а тому ніколи не можуть заснувати на ній воістину серйозно налаштованої спільності, хіба що тільки старанну й зацікавлену. Той толстовський дух, який поклав величезну прірву між існуванням буржуа і пролетаря, поняття, що завдання людства служити бідності, — це не справа студента на сумісницькій посаді, який тут, просто таки

тут вимагав усього або нічого; той дух, який зростав у ідеях найзатятіших анархістів і християнських чернечих братіях, цей достоту серйозний дух соціальної праці, котрий, однак, не наполягав на дитячих спробах вчування в душу працівника і народу, в студентських колективах не бував. Через абстрактність і неспіввіднесеність об'єкта зазнала фіаско спроба органічно перетворити волю академічної спільноти на соціальне трудове співтовариство. Цілісність охочого [des Wollenden] не знайшла жодного вираження, адже його воля в цій спільноті не могла бути спрямована на цілісність». Симптоматичне значення спроб вільної студентської молоді, спроб християнсько-соціальних і багатьох інших, полягає в тому, що чвари, які викликані протистоянням університету з державою загалом, повторюють у мікрокосмічних масштабах в межах університету, в інтересах його пристосованості до держави і життя [Staats- und Lebenstüchtigkeit]. Вони відвоювали притулок в університеті мало не будь-якому егоїзму й альтруїзму, всілякій самозрозумілості великого життя; відмовилися вони тільки від радикального сумніву, засадничої критики і найнеобхіднішого: життя, що присвячується цілковитій розбудові наново. У цих речах бракує волі поступу вільних студентів, спрямованої проти реакційної сили корпорації. Як дехто намагався показати і як впливає, крім того, з одноманітності й миролюбності загального стану університету, організації вільної студентської молоді самі і в думках не мають

втілювати в життя продуману духовну волю, керуючись чітким планом. У жодному з питань, про які мовиться цьому тексті, їхній голос досі відверто не спромігся на увагу. Через нерішучість він залишається нечутний. Їхній спротив прямує рівними шляхами ліберальної політики, а розвиток їхніх соціальних принципів зупинився на рівні ліберальної преси. Властиво, питання університету вільне студентство не продумало, оскільки існує гіркий закон історії, що при офіційних нагодах корпорації, які колись стикалися з проблемою наукового співтовариства і стояли до кінця, видаються негідними представниками студентської традиції. В остаточних питаннях вільний студент зовсім не виявляє серйознішої волі й більшої сміливості, аніж корпорація, і його активність майже небезпечніша за зусилля корпорації, бо ж значно більше збиває з пантелику і вводить в оману: адже цей буржуазний, недисциплінований і дріб'язковий напрям претендує в житті університету на славу бійця і визволителя. Нинішнє студентство аж ніяк не знайти там, де розгортаються бої за духовний злет нації, не на тому полі, де знову точиться битва за мистецтво, не на боці його поетів, не біля витоків релігійного життя. Кажучи справді-бо, німецьке студентство як таке — воно не існує. І не тому, що воно не долучається до жодної з останніх «найсучасніших» течій, а через те, що воно як студентський колектив узагалі ігнорує всі ці рухи в їхній глибині, через те, що це студентство постійно і неухильно тягнеться за

громадською думкою, у її найширшому фарватері, через те, що воно являє собою якесь обмилуване й зіпсоване всіма партіями й спілками дитя, кожною вихвалюване, бо ж кожній так чи інакше належне, проте без дрібки шляхетності, котрою якусь сотню років тому вирізнялося німецьке студентство і котра дозволяла йому в помітних місцях виступати поборником ліпшого життя.

Та фальсифікація духу творця у вигляді духу професії, що її ми бачимо скрізь на прикладі творів, до решти охопила вищу школу й ізолювала її від творчого духовного життя, не пов'язаного з якоюсь посадою. Недвозначно болючим симптомом цього є кастова зневага чужих, а часто і ворожих державі вільних учених і мистців. Один із найвідоміших німецьких професорів розказував якось із кафедри про «інтелектуалів від кав'ярні, які гадають, ніби християнство — то якийсь анахронізм». Тон і слушність цих слів наче урівноважують шальки терезів. Значно виразніше, аніж науці, яка своєю «застосовністю» безпосередньо вдає державні устремління, влаштована таким чином вища школа мусить голими руками щосили протистояти музам. Спрямовуючи на професію, вона з необхідністю має схибити безпосереднє створення як форму спільності. Насправді неприязну химерність, нерозуміння школою життя, яке вимагає мистецтва, можна пояснити відхиленням безпосереднього, не пов'язаного з посадою творення. Зсередини все це, здається, пояснюється неповноліттям і учнівством студента. Якщо ви-

ходити з естетичного почуття, то, мабуть, найяскравіше і найнестерпніше в явищі вищої школи — це та механічна реакція, з якою аудиторія стежить за доповідачем. Цю міру сприйнятливості можна було б компенсувати хіба що справді академічною або софістичною культурою бесіди. Від неї цілком далекі й семінари, які головню так само послуговуються формою доповіді, причому байдуже, чи говорить учитель, чи учень. Організація вищої школи вже не спирається на продуктивність студентів, як це було закладено в дусі її засновників. Вони уявляли студентів вагоміше, ніж учителів і учнів водночас; вагоміше, ніж учителів, оскільки продуктивність означає цілковиту незалежність, погляд скеровується на науку, а не на того, хто вчителює. Там, де панівною ідеєю студентського життя є посада і професія, вона не може бути наукою. Вона вже не може полягати у присвяті пізнанню, бо доводиться побоюватися, що воно, бува, збочує зі шляху буржуазної певності. Вона так само мало може полягати у присвяті науці, як і у відданості життя молодшому поколінню. Проте цю професію: вчити — хай і в формах, цілком відмінних від нинішніх, — запропоновано разом із кожним найвластивішим розумінням науки. Така небезпечна відданість науці у молоді мусить жити в студенті й формувати коріння його створення як здатність любити. Натомість інакше стоїть справа з його життям біля старого, він вивчає в учителя його науку, проте не ступає в його слід у професії. Він з легкою душею відмовляється від спільнос-

ті, яка пов'язує його зі створювачем і яка свою загальну форму може одержати тільки від філософії. В одній особі він повинен бути водночас створювачем, філософом і вчителем, і це його найістотніша і найвизначальніша натура. Звідси впливає форма професії і життя. Спільнота творчих людей підносить будь-яке навчання до універсальності: в формі філософії. Такої універсальності не здобути, якщо правники викладають красномовні питання, а медиків — юридичні (як гадають деякі групи студентів), однак спільнота переймається і сама досягає того, що перед усяким виокремленням фахового навчання (якого, втім, можна здобути тільки з уваги на професію), понад усі заходи професійної школи, вона сама, спільнота університету як така, є породженницею й оберегом філософської форми спільноти, знову ж таки, не з поставою питань, як то робила обмежена наукова фахова філософія, але з метафізичними питаннями Платона й Спінози, романтиків і Ніцше. Саме це, а не керівництво інститутом опіки, означало б найглибший зв'язок професії з життям, звісно, з глибшим життям. Запобігало б залякненню навчання до форми нагромадження знань. Це студентство могло оточити університет, який повідомляє про методичний запас знань разом із обачно сміливими, проте точними спробами нових методів, наче невиразні хвилювання народу обсаджують палац якогось герцога, як місце постійної духовної революції, де насамперед підготовлюються нові постави питань значно далеко-

сяжніших, неясніших, неточніших, але іноді, можливо, з глибшого передчуття, ніж наукові питання. Студентство в його творчій функції можна було б розглядати як великого перетворювача, який мав би переносити нові ідеї, котрі в мистецтві, у соціальному житті зазвичай зростають раніше, ніж у науці, у наукові питання за допомогою філософської настанови.

Приховане панування професійної ідеї — то не найглибинніша з тих фальсифікацій, жажливість яких полягає в тому, що всі вони цілять у центр творчого життя. Банальна життєва настанова вимінює підробку на дух. Їй вдається щодалі щільніше маскувати небезпечність духовного життя і зглузувати з решти видющих як фантазерів. Еротична умовність глибше спотворює несвідоме життя студентів. З тією ж самозрозумілістю, з якою професійна ідеологія заповнює інтелектуальне сумління, уявлення про шлюб, ідея родини як тьмяна умовність лежить тягарем над Еросом. Здається, він зник із доби, що, порожня й непевна, поширюється між існуванням сина родини і батька родини. Де полягає єдність існування створювача і породжувача [des Schaffenden und des Zeugenden] і чи ця єдність явлена у формі родини, — це питання не можна ставити доти, доки дійсною буде прихована надія на шлюб, незаконний проміжок часу, в який можна чудово потвердити щонайбільше здатність до опору спокусам. Коли говорити про Ерос створювачів — якщо спільнота взагалі спроможна його вгледіти і за нього позмагатися, — то це була

б студентська спільнота. Але навіть там, де бракувало всіх зовнішніх умов громадянськості, де не було жодної перспективи створити громадянські стани, тобто родини, де в багатьох європейських містах тисячі жінок — повій — засновували засоби до свого економічного існування тільки на студентах, навіть там студент іще не запитував себе про Ерос, який початково властивий йому. Для нього мало бути сумнівно, чи повинні залишатися розмежованими в ньому зачаття і творіння, чи одне припадає родині, а інше належить посаді, і, спотворене в їхньому розмежуванні, жодне з них не походило зі свого своєрідного буття. Адже хоча глумливо й боляче підходити з подібним питанням до життя сьогоденішніх студентів, але це має відбутися, бо в них — за їхньою сутністю — обидва полюси людського існування містяться поряд у часі. Йдеться про питання, яке не може залишити нерозв'язаним жодна спільнота і з яким, однак, більше не впорався в ідеї жоден народ із часів греків і раннях християн; воно завше тяжіє над великими створювачами: як їм віддати належне картині людства й уможливити існування спільноти з жінками й дітьми, чия продуктивність інакше спрямована. Греки, як ми знаємо, вдавалися до сили, відсуваючи на задній план породжувальний Ерос, порівняно з творчим, тож, врешті, їхня держава, з ідеалу якої були випроваджені жінки і діти, розпалася. Християни поклали можливе розв'язання на *civitas Dei*¹: вони відкинули одиничність в обох них. Студентству

¹ Місто Боже (*лат.*).

в його найпередовіших частинах залишалося раз по раз, смакуючи естетичні тонкощі, міркувати про почуття товариськості і своїх колеганок; можна було не боятися, що дійде до «здорового» еротичного знешкодження учнів і учениць. Насправді про знешкодження Еросу у вищій школі подбали повії. А де цього не сталося, там вибухнула невтримна простота, гнітюча безтурботність, і бешкетну студентку радісно вітають як наступницю ненависної старої вчительки. Тут щось саме підказує загальну завагу, наскільки більше католицька церква надає сили і неминучості Ероса полохкому інстинктові, ніж бургерство. Величезне завдання у вищих школах стало похованим, нерозв'язаним, запереченим: більше, ніж ті незліченні, які зачіпає соціальна заклопотаність. Воно ось яке: витворити єдність з духовного життя, яке сумно нас споглядає в духовній незалежності створювача (у корпорації студентства) і спотворене як неосвоєна сила природи (у проституції) й розчленоване, як тулуб якогось духовного Ероса. Необхідна незалежність створювача і необхідне залучення жінки, яка не продуктивна в чоловічому розумінні, до однієї-єдиної спільноти створювачів — завдяки любові — цього утворення, звісно, слід вимагати від студента, бо воно є формою його життя. Тут, однак, панує така вбивча традиція, що студентство ще жодного разу не відмовлялося від визнання своєї провини перед проституцією; що це величезне блюзнірське спустошення гадає обмежитися порадами зберігати дівочтво, бо знову ні

в кого не знаходиться мужності, щоб глянути у вічі власному прекрасному Еросу. Це калічення молоді зачіпає її сутність куди глибше, ніж на це можна було б вказати рясними словесами. Його слід передати свідомості мислячих і рішучості мужніх. Полемікою тут не зарадиш.

Як молодь сприймає себе, який свій образ вона носить у душі, що допускає таке потьмарення її власної ідеї, таке відхилення її життєвих змістів? Цей образ закарбований у корпоративному дусі, і він, як і раніше, є найпомітнішим носієм поняття студентської молоді, якому своїми соціальними лозунгами дають відповідь інші, передусім вільні студентські організації. Німецьке студентство іноді більше, іноді менше, опановане ідеєю, що воно мусить насолоджуватися своєю молодістю. Той цілком ірраціональний час чекання посади і шлюбу мав породити із себе якийсь зміст, і він мусив бути грайливим, псевдоромантичним, розважальним. Це страшна прикмета на будь-якій славнозвісній безтурботності студентських пісень, на новій величчї студентів. Це жах перед прийдешнім і водночас погідливе замирення з неминучим філістерством, що його вельми охоче уявляють як колишнього члена, чи то пак ветерана студентської корпорації. Бо, продавши свою душу бюргерству, разом із посадою і шлюбом, суворо стежиш за тими кількома роками громадянських свобод. Цей обмін провадиться в ім'я молоді. Відкрито або таємно — у півниччї або у п'яних пропо-

відях посеред сходин постає дорого куповане захоплення, що повинно лишатися незбуреним. Це свідомість грайливої молоді і проданої старості, яка доправляєть-ся спокою, і в ній, врешті-решт, зазнали фіаско спроби надихання [der Beseelung] студентства. Але як ця форма життя глузує з будь-якої даності і приймає кару від усіх духовних і природних сил, від науки — через державу, від Ероса — через повію, тож зазнає руйнації природою. Студенти-бо — це не наймолодше покоління, але чимраз старіюче. Це рішення визнати вік героїчне для тих, хто змарнував свої юні роки в німецьких школах і для кого навчання, здається, зрештою, відкриває молоде життя, що рік у рік не дає їм змоги жити. Проте слід визнати, що їм доводиться бути створювачами, тобто самітниками й стариганами, що вже живе багатший рід юнаків і дітей, якому вони можуть посвячувати себе лише в ролі вчителів. З усіх почуттів це для них найбільш чуже. Саме тому вони не знаходять себе в своєму існуванні та не готові з самого початку жити з дітьми — адже це означає: вчити, — позаяк вони ніде не вганяються у сферу самотності. Оскільки вони не визнають свого віку, то байдикують. Тільки усвідомлений потяг до прекрасного дитинства та гідної юності становить передумову створення. Без цього неможливе жодне оновлення їхнього життя: без нарікань на втрачену велич. Страх перед самотністю — ось що є причиною їхньої еротичної вільності, страх перед відданістю. Вони порівнюють себе з батьками, а не з наймен-

шими нащадками батьків, і рятують блиск своєї молодості. Їхня дружба — без величі й самотності. Тій експансивній, спрямованій на нескінченне дружбі створювачів, яка потім поширюється і на людство, коли вона залишається вдвох або на самоті свого потягу, немає місця в молоді вищої школи. Їхнє «замість» включає особисто обмежене і водночас непогамоване братерство, що лишається тим самим у пивничці чи в кав'ярні, де сходяться засновники спілки. Всі ці устави життя являють собою ринок попереднього, мов пожвавлення на лекціях і в кав'ярнях, заповнення порожнього часу чекання, відхилення заклику права голосу — все це як намагання збудувати своє життя з одного-єдиного духу створення, Ероса, молоді. Тут ідеться про цнотливу та нігілістичну молодь, сповнену шанобливості до наступництва, про яку мовиться у вірші Георге:

Хто винайшов пісні заливисті й іскристе
 Нуртує в ньому слово: тим даю вільготу
 На поминах своїх не привиню розлуку
 Сховавши ворогів старих — вчини те саме!
 Бо ж ми на захват і порив чуттєвий
 Удвох здаємося, — мене вже не потішить
 Дитяча цяцька, не підлестить радість
 Тобі ж ніколи не зачути грім покари.¹

¹ С. Георге. З книжки «Рік душі». — Прим. перекл.

Через легкодухість життя студентів далеке від подібного зізнання. Однак будь-яка форма життя та її ритм впливає із тих заповідей, якими визначається життя створювачів. Доки вони ухилятимуться від цього, вони каратимуть своє існування мерзенством, і відчай дійматиме до серця навіть нетямущого.

Тим не менше, йдеться наразі про вкрай загрозливу необхідність, коли потрібен чіткий напрямок. Кожен знайде свої власні заповіді, які поставлять до життя найвищу вимогу. Він свідомо звільнить майбутнє з його спотвореної форми в сучасності.

1915

Перекладено за виданням: Benjamin W. Das Leben der Studenten: Gesammelte Schriften. F/M. 1991. 2 Band. 1 Teil. S. 75-87.

До портрета Пруста

I

Тринадцять томів «A la Recherche du Temps perdu» [«У пошуках утраченого часу»] Марселя Пруста — це плід непідвладного конструкції синтезу, в якому поєднуються заглиблення містика, мистецтво прозаїка, натхнення сатирика, знання вченого й пристрасність мономана, витворюючи автобіографічний твір. Цілком слушно кажуть, що всі великі твори літератури засновують якийсь жанр або руйнують його, одне слово, вони суть особливі випадки. Але з-поміж них це один із найнезбагненніших. Починаючи з композиції, яка в єдності подає поезію, мемуари, коментар, і аж до синтаксису безкраїх фраз (Ніл мови, який, запліднюючи тут, переливається у широти істини) — все це за межами норми. Те, що цей великий унікальний випадок літератури являє собою водночас її найбільше звернення в останні десятиліття — це перший змістовний висновок, який спадає на думку дослідникові. При цьому випадок украй нездоровий з огляду на ті умови, що були йому за

основу. Виняткові страждання, незвичайне багатство, ненормальні схильності. Не все в цьому житті взірцеве, проте все показове. Видатному літературному здобуткові тих днів воно вказує місце в самому серці неможливого, у центрі, але водночас і в нульовій точці всіх небезпек і позначає цю велику реалізацію «справи життя» як останню на тривалий час. Образ Пруста — це найвище фізіогномічне вираження, якого могла набути невтримно зростаюча розбіжність між поезією й життям. Це мораль, яка виправдовує спробу викликати його знову.

Відомо, що Пруст у своєму творі описував не таке життя, яким воно було, а життя, як про нього згадує той, хто його прожив. Але й це сказано досить неточно та занадто грубувато. Бо тут для автора, зануреного у спогади, головну роль відіграє аж ніяк не те, що він пережив, а плетіння його пригадування, зусилля Пенелопи з пам'ятування [Eingedenkens]. Або, може, ліпше говорити про зусилля Пенелопи із забуття? Хіба мимовільне пам'ятування, «*mémoire involontaire*» [мимовільна пам'ять] Пруста, не ближчі до забуття, ніж те, що зазвичай називається пригадуванням? І хіба цей твір спонтанного пам'ятування, в якому пригадування — це лише конверт, а забуття — лист, не є, радше, чимось протилежним до справи Пенелопи, ніж подібним їй? День-бо руйнує тут те, що виткала ніч. Щоранку, прокинувшись здебільшого слабкими й незібраними, ми тримаємо в руках лише кілька китиць кирила прожитого буття, немов забуття виткало його

в нас самих. Проте кожен день цілеспрямованими діями і, ще більше, згадуванням, що має певну мету, розпускає мереживо, орнаменти забуття. Тому наприкінці Пруст перетворив свої дні на ніч, аби у темряві помешкання при штучному світлі всі свої години спокійно присвятити творі та не прогавити жодної зі сплєтених арабесок.

Якщо римляни називали текст плетивом, то навряд чи знайдеться плетиво ширше й щільніше за Марселя Пруста. Ніщо не було йому досить щільним і міцним. Його видавець Галлімар розповідав, що звичка Пруста читати коректуру доводила складальників до відчаю. Гранки завжди верталися геть пописані. Утім, жоден друкарський огріх не був виправлений; увесь вільний простір був виповнений новим текстом. Так закономірність згадування відбивалася на обсязі твору. Адже пережита подія скінченна, принаймні її заведено в рамці однієї зі сфер переживання, а згадувана безмежна, бо вона є тільки ключем до всього, що було перед нею, і до всього, що настане після неї. І ще в іншому сенсі пригадування підпорядковане тут суворому припису плетіння. Річ у тому, що єдність тексту — це єдино лише *actus purus*¹ самого згадування. Не особа автора, надто не дія. Можна навіть сказати, що переривання єдності суть лише зворотний бік безперервності згадування, малюнок килима на споді. Цього хотів Пруст, так і треба розуміти його слова, що найбільше він волів би, аби весь

¹ Чиста діяльність — (лат.).

його твір був надрукований в одному томі у два стовпчики та без єдиного абзацу.

Чого ж так пристрасно він прагнув? Що стояло за цими невичерпними зусиллями? Чи можемо ми сказати, що всі життя, твори, справи, які перераховуються, ніколи не були чимось іншим, як упевненим розвоєм найбанальніших і найповерховіших, найсентиментальніших і найслабших годин в існування того, кому вони належали? І коли Пруст в одному знаменитому фрагменті зобразив саме цю годину свого власного життя, він зробив це так, що кожен віднаходить її у власному існуванні. Ще трохи, і ми зможемо назвати її буденною. Вона приходить уночі, з ледве чутним щебетанням або з подихом на балюстраді розчиненого вікна. І не завбачити, які зустрічі могли б визначити нас, якби нас не хилило на сон. Прустові було не до сну. А проте, радше саме через те, Жан Кокто у своєму прекрасному есеї міг сказати про інтонацію його голосу, що він корився законам ночі й меду. Потрапляючи під їхнє панування, він долав безнадійний сум у своїй душі (те, що він одного разу назвав «l'imperfection incurable dans l'essence même du présent»)¹ і зі стільників спогадів будував домівку для бджолиного рою думок. Кокто угледів, що має особливо зацікавити кожного читача Пруста: він побачив у цій людині сліпу, безтямну, несамовиту тугу за щастям [1]. Її випромінювали його очі. Вони не світилися щастям. Але щастя було в

¹ Незціленна недосконалість у сутності виявленого — (фр.).

них, як у грі або у любові. Неважко також сказати, чому це приголомшливе, вибухове прагнення щастя, яким пройняті Прустові творіння, так рідко доходить до його читачів. У багатьох місцях Пруст сам полегшив їм розглядати і цей оєувге¹ із давно випробуваної, зручної перспективи зречення, героїзму, аскези. Зразковим учням життя ніщо не здається таким очевидним, як думка про те, що велике звершення — це винятково плід зусиль, страждань і розчарувань. Те, що до прекрасного може долучитись і щастя, це було б занадто добре, цим ніколи не втішилася б їхня Ressentiment [2].

Але ж існує двоїсте прагнення щастя, діалектика щастя. Образ щастя у вигляді гімну і у вигляді елегії. Перший — нечуване, ніколи не присутнє, апогей блаженства. Другий — вічне прагнення повторити, відновити початкове, перше щастя. Ця елегійна ідея щастя — її можна було б назвати також елейською — є тим, що перетворює для Пруста існування в заповідний ліс пригадування. Їй він пожертвував у житті не тільки друзями й товариством, але дією, єдністю особи героя, потоком оповіді, грою фантазії у своєму творі. Не найгірший з його читачів — Макс Унольд, котрий розгорнув зумовлену саме цим «нудоту» його творів, аби порівняти їх з «історіями кондуктора», знайшов таку формулу: «Йому вдалося викликати інтерес історією кондуктора. Він каже: Уявіть-но собі, пане читачу, вчора я вмочаю бісквіт в чай, і тут-таки

¹ Опус — (фр.).

мені спадає на думку, що дитиною я був у селі — на це йому треба було 80 сторінок і розповідає він це з таким захватом, що, здається, ти вже не слухач, а сам герой, який марить увіч». У таких історіях кондуктора «всі звичайні марення перетворюються на історії кондуктора, щойно вони розказані» — Унольд знайшов місток до марення. Тут має зачинатися будь-яка синтетична інтерпретація Пруста. До неї приводять досить багато непоказних брам. Сюди належить Прустове енергійне вивчення, його пристрасний культ подібності. Не там, де він непередбачено відкриває її у творах, фізіономіях або манері висловлюватися, завжди вражаючи, тут ще не видно справжніх знаків її панування. Подібність одного до іншого, на яку ми розраховуємо, яка займає нас у стані чуття, пов'язана тільки з глибшим світом марення, в якому все, що там відбувається, ніколи не тотожне, а тільки подібне: воно видається непроглядно подібним до самого себе. Дітям відома прикмета цього світу, панчоха, що має структуру світу марення, коли вона опиняється в скрині для білизни, тут вона водночас «кишення» і «принесене». І так само, як вони самі не можуть насочитися, перетворюючи одним рухом обох, кишеню й те, що в ній лежить, на щось третє, на панчошу, так і Пруст був ненаситний, спустошуючи одним рухом бутафорію, «Я», щоб раз по раз створювати це третє, образ, який вгамував би його цікавість, ні, його тугу. Роз'ятрений тугою, він лежав у постелі, тугою за світом, спотвореному в стані подібності, світом,

де проявляється справді сюрреалістичний вигляд існування. Саме до цього світу належить те, що відбувається в Пруста, і те, як обережно й вишукано все це проступає. Справді-бо, образ ніколи не буває ізольовано патетичним і пророчим, а, провіщений і різноманітно угрунтований, він несе крихку безцінну дійсність. Образ виокремлюється з будови прустівських фраз, як під руками Франсуази у Бальбеку [Francoisens in Balbec] літній день, старий, незапам'ятний, мов мумія — з тюлевих ґардин.

II

Щоб сказати найвагомніше, людина не завжди зводить голос. Та й навіть мовчки вона не завжди звиряється на найдовіренішого, найближчого, на того, хто у найвідданішій готовності ладен вислухати її признання. Якщо не лише особам, а й добі властива така сором'язлива, себто хитра й легковажна манера повідомляти своє властиве першому стрічному, то для XIX століття — це не Золя й не Анатоль Франс, а молодий Пруст, непоказний сноб, грайливий салонний лев, який вихоплює на льоту найдивовижніші одкровення дедалі старішого бігу часу (так само, так і одкровення іншого, стомленого до смерті Свана). Тільки Пруст зробив XIX століття придатним до мемуарів. Те, що перед ним було ненапруженим епохою проміжком часу, перетворилося на силове поле, в якому пробудилися найрізноманітні течії пізніших авторів.

Тож і не випадково, що найцікавіший твір цього ґатунку належить авторці, яка була близькою Прусту, його шанувальницею і подругою. Уже заголовок, що його княгиня Клермон-Тоннер дала першому тому своїх мемуарів, «*Au Temps des Equipages*» [«У добу екіпажів»] годі було б уявити до Пруста [3]. Зрештою, цей твір є луною, яка тихо озивається багатозначному, сповненому любові й разом із тим вимогливому закликові поета з передмістя Сен-Жермен. До того ж, це (мелодійне) зображення, сповнене прямих і непрямих зв'язків із Прустом у своїй позиції, як і в своїх образах, серед яких визирає він сам і деякі з улюблених об'єктів його дослідження. Разом із тим — це годі заперечувати — ми перебуваємо у вельми феодальному середовищі, і до того ж досить специфічному, якщо мати на увазі, наприклад, Робера де Монтеск'ю, якого з такою майстерністю змальовує княгиня Клермон-Тоннер [4]. Але на те саме ми натрапляємо і в Пруста; у нього, як відомо, теж не бракує подоби до Монтеск'ю. Усе це не вартувало б дискусії — тим більше, що питання прототипів є другорядним і для Німеччини взагалі не має значення, — якби німецька критика так не полюбляла полегшити собі будь-яке завдання. І насамперед вона не могла проминути нагоди поморочитися з плебсом платних бібліотек. Для її знавців було цілком природно зі снобістського середовища твору робити висновок про автора й позначати твір Пруста як внутрішню справу французів, як розважальний додаток до «Готського альманаху» [5].

Ось воно що: проблеми людей Пруста виникають із задоволеного і ситого суспільства. Але це не означає, що те саме стосується й автора. Його проблеми руйнівні. Якби їх треба було сформулювати в одній фразі, то його ціль визначалася б так: всю будову вищого суспільства сконструювати у вигляді фізіології балачок. У скарбниці його пересудів і максим немає жодної, яка не знищується небезпечною комічною інтонацією автора. Перша вказівка на це — не найменша серед величезних заслуг Леона П'єр-Квінта як першого інтерпретатора Пруста. «Коли йдеться про гумористичні твори, — пише Квінт, — то звичайно думають про невеличкі веселі книжки в ілюстрованій обкладинці. Забувають про Дон Кіхота, Пантагрюеля, Жіля Блаза, безформні пухкі «цеглини», надруковані дрібним кеглем» [6]. Руйнівна сторона творів Пруста в цьому контексті виявляється якнайвиразнішою. І справжня їхня сила зосереджена тут не стільки в гуморі, скільки в комізмі; він не усуває світ у сміхові, а зі сміхом скидає його додолу. Ризикуючи, що світ розіб'ється на друзки, і сам він над ним заллється сльозами. І вони розбиваються: єдність родини й особистості, сексуальна мораль і станова гордість. Претензії буржуазії розтрошчуются у сміхові. Її втеча назад, її реасиміляція завдяки шляхетству — соціологічна тема твору.

Пруст не втомлювався від тренування, що його вимагало спілкування у феодальних колах. Терпляче, не надто себе силуючи, він шліфував свою натуру, щоб зро-

бити її такою непроникливою й спритною, покірною й складною, як цього потребувало виконання його завдання. Згодом містифікація й статечність увійшли йому в кров і плоть настільки, що його листи містять інколи цілі системи вставок, і не тільки граматичних. Листи, які, попри своє напрочуд натхненне гнучке формулювання, часом нагадують знамениту схему: «Високошановна ласкава пані, я тільки-но завважив, що вчора забув у Вас свій ціпок, і прошу Вас вручити його подавцеві цього листа. P. S. Даруйте мені, що потурбував Вас, я щойно його знайшов». Який вигадливий він у труднощах. Пізно вночі він з'являється в княгині Клермон-Тоннер, щоб пов'язати своє перебування з тією умовою, що з домівки йому принесуть ліки. І він посилає камердинера, наділивши його довгим описом місцевості біля його домівки. Врешті-решт кидає: «Ви не можете схибити. Єдине вікно на бульварі Османн, де й досі горить світло». Усе, крім номера. У чужому місті людина намагається дізнатися адресу борделя, і коли вона згодом одержує купу інформації — все що завгодно, крім назви вулиці й номера будинку, — то вона розуміє, що тут мається на увазі (і як це пов'язано з любов'ю Пруста до церемоніалу, його повагою до Сен-Симона й не в останню чергу з його непримиренним французьким духом). Хіба це не квінтесенція досвіду — дізнатися, як неймовірно важко досвідчити багато що з того, що нібито можна висловити кількома словами. Хіба що, такі слова із кастового й

станового жаргону не второпати сторонньому. Не дивно, що Пруст неабияк полюбляє таємну мову салонів. Коли згодом він узявся за безжальне зображення «маленького клану», Курвуазьє, «духу Оріани», він сам у спілкуванні з Бібеско познайомився з імпровізаціями закованою мовою, в яку і ми вже тим часом увійшли.

У роки свого салонного життя Пруст опанував у якомусь найвищому — можна сказати теологічному — ступені не тільки гріх лестощів, але й гріх допитливості. На його вустах був полиск посмішки, яка пливе у прорізах деяких із милих його серцю соборів, мов вогняна стріла пробігає обличчями дурненьких дівчат. Це посмішка допитливості. Можливо, саме допитливість і зробила його таким великим пародистом? Але тоді одразу стало б ясно, що значить у цьому місці слово «пародист». Не надто багато. Бо навіть якщо воно відповідає своєму глибинному заміру, то не має, однак, гіркоти, дикості й затятості, що ними вирізняються чудові репортажі, створені його рукою у стилі Бальзака, Флобера, Сент-Бьова, Анрі де Реньє, Гонкурів, Мішле, Ренана і, зрештою, його улюбленця Сен-Симона та зібрані в томі «*Pastiches et Mélanges*» [«Пародії і суміші»]. Це мімікрія допитливо-го, яка стала геніальним вивертом цієї серії, але водночас і моментом усієї його творчості, в якій пристрасть до рослинного не може сприйматися цілком серйозно. Ортега-і-Гассет першим звернув увагу на рослинне існування прустівських образів, які не втрачають зв'язку зі

своїми соціальними витоками, визначаються розташуванням сонця феодальної ласки, пересуваються за допомогою вітру, що дме від Германта або Мезегліза, нерозривно переплітаються у нетрях своєї долі [7]. Із цього обширу життя походить мімікрія як метод письменника. Його найточніші й найочевидніші наукові висновки сидять на своїх предметах, мов комахи на листі, квітах і гілках, нічого не себе виявляючи про своє існування, поки якийсь стрибок, помах крил, переліт не показують переляканому спостерігачеві, що тут у чужий світ непомітно закралося якесь непередбачуване своєрідне життя. «Метафора, хоч яка вона неочікувана, — каже Леон Пьер-Квінт, — тісно зближується з думками».

Справжній читач Пруста раз по раз тремтить від легкого страху. А проте в метафориці він знаходить слід тієї самої мімікрії, що мала вразити його як боротьба за існування цього митця під покровом суспільства. Варто сказати кілька слів про те, яким глибоким і плідним було взаємопроникнення обох цих гріхів — допитливості й лестоців. Є дуже показове місце в княгині Клермон-Тоннер: «І нарешті, ми не можемо замовчати те, що Пруст усолоджувався вивченням усілякого прислужництва. Чи тому, що це був елемент, на який він зазвичай ніде не натрапляв, і це збуджувало його чуття, або ж він заздрив слугам, адже ті ліпше могли бачити потаємні деталі речей, які викликали його інтерес. Хай там як, але прислужництво в його різних фігурах і типах було його

пристрастю». У чужорідних відтінках Жюп'є, пана Еме, Селести Альбаре тягнеться ця низка від образу Франсуази, яка зі своїми грубими гострими рисами святої Марти, схоже, справді вийшла із часослова, аж до тих ґрумів і пажів, яким платять не за працю, а за байдикування. І можливо, інтерес цього знавця церемоніалу ніде так напруженіше не звертається до репрезентації, як у цих найнижчих верствах. Хто воліє виміряти, скільки допитливості Пруста до прислуги містилося в його лестощах і скільки лестощів на адресу прислуги входило в його допитливість, і де були межі цієї витонченої копії ролі прислуги на вершинах соціального життя? Він надав їх, і він не міг інакше. Одного разу він зізнався: «бачити» («voir») й «імітувати зображення» («désirer imiter») означало для нього одне й те саме. Цю позицію, незалежну і підвладну, якою вона була, Моріс Баррес зафіксував в одному із надзвичайних висловів, які характеризували Пруста: «Un poète persan dans une loge concierge» [8].

Допитливість Пруста мала детективну частку. Десятитисячний вищий прошарок суспільства був для нього злочинним кланом, бандою змовників, з якою не можна було порівняти жодну іншу: таємною спілкою споживачів. Вона вилучає зі свого світу все, що бере участь у виробництві або принаймні вимагає, щоб ця частка сором'язливо й граційно ховалася за жестом, що його демонструють довершені професіонали споживання. Аналіз снобізму, до якого вдався Пруст, куди важливі-

ший за його апофеоз мистецтва, він являє собою вершину в його критиці суспільства. Бо ж позиція сноба є не що інше, як послідовний, організований, загартований розгляд життя з чисто хімічного погляду споживача. А оскільки з цієї сатанинської феєрії слід було вигнати як найвіддаленіший, так і найпростіший спогад про продуктивні сили природи, то навіть інверсивні зв'язки в коханні були для нього придатнішими, ніж нормальні. Однак чистий споживач — це чистий здирник. Він є такий логічно й теоретично, а в Пруста він такий у цілком усій конкретності його актуального історичного існування. Конкретний через те, що його годі побачити і вловити. Пруст зображує клас, який в усьому зобов'язаний приховуванню свого матеріального базису й саме тому наближується до феодалізму, який, не маючи в собі жодного економічного значення, тим краще придатний у вигляді маски для великої буржуазії. Цей позбавлений ілюзій, нещадний розчакловувач «Я», любові, моралі, яким залюбки бачив себе Пруст, перетворив усе своє безмежне мистецтво на пелену цієї однієї й життєво важливої містерії свого класу — економічної. Не те, щоб він хотів прислужитися йому у такий спосіб. Він просто його випередив. Те, чим цей клас живе, в нього поволі стає вже зрозумілим. Але багато чого у величії цього твору залишиться непоясненим або нерозкритим, доки цей клас не дасть пізнати свої найвиразніші риси в останній боротьбі.

III

У минулому столітті в Греноблі — не знаю, як воно тепер, — був трактир «Au Temps perdu» [«До втраченого часу»]. Також у Пруста ми — гості, які переступають поріг, над яким розгойдується вивіска і за яким нас очікують вічність і сп'яніння. Фернандес слушно розрізняв у Пруста тему вічності й тему часу. Але ця вічність зовсім не платонічна, анітрохи не утопічна: вона наркотична. Отже, якщо «для кожного, хто занурюється в перебіг часу, він відкриває новий і досі невідомий різновид вічності», то кожен одиничний у такий спосіб аж ніяк не наближається до «тих вищих сфер, яких Платон або Спіноза досягли одним змахом крила». Ні, в Пруста, звісно, є рудименти тривалого ідеалізму. Однак не вони зумовили значення цього твору. Вічність, у якій Пруст відкриває аспекти, це схрещений, але не безмежний час. Його справжня зацікавленість стосується перебігу часу в його найреальнішому, себто схрещеному вигляді, який ніде не панує настільки не спотворено, як у пригадуванні, всередині, та в старінні, зовні. Простежити, як перегукуються старіння й пригадування — це значить проникнути в саме серце світу Пруста, в універсум схрещення. Це світ у стані подібності й у ньому панують «відповідності», що їх вперше схопили романтики і найглибше Бодлер, однак тільки Пруст (єдиний) спромігся виявити їх у нашому справді пережитому житті. Це справа *mémoire involontaire* [9], сили відмодження, що піднеслася над неблаганним старінням.

Там, де бувше відбивається в свіжій миті, хворобливий шок омолодження раптом знову збирає до купи його так нестримно, як зійшлися для Пруста напрямки Германтів і Свана (тринадцятий том), коли він востаннє мандрує в околицях Комбре й завважує роздоріжжя. Краєвид умить міниться наче вітер. «Ah! Que le monde est grand à la clarté des lampes! / Aux yeux du souvenir que le monde est petit!» [10]. Пруст зробив щось надзвичайне: він умить зостарив світ на ціле людське життя. Проте саме ця концентрація, в якій те, що зазвичай блякне й темніє, щезає блискавично, — це й означає відмолодження. «У пошуках втраченого часу» — це безнастанна спроба наповнити все життя найвищою присутністю духу. Не рефлексія, а уприсутнення [Vergegenwärtigung] є методом Пруста. Він про-йнятий істиною, що ні в кого з нас немає часу прожити всі справжні драми того існування, яке випадає нам на долю. Це змушує нас старіти. Ніщо інше. Зморшки й складки на обличчі, вони сліди великих пристрастей, гріхів і пізнань, які навідувалися до нас, але нас, панів, не було вдома.

У західній літературі з часів духовних вправ Лойоли [11] навряд чи була радикальніша спроба поринання в себе. У центрі її також самотність, яка силою нурту втягує світ у свій вир. І ця страшенно голосна, порожня понад усілякі поняття, балаканина, що спливає на нас зі сторінок романів Пруста, є гуркіт, з яким суспільство летить у прірву самотності. Тут мають своє місце інвективи Пруста проти дружби. Тишу на дні цієї лійки — її найлагідніші очі, що

вбирають геть усе — слід зберегти. Те, що дратує і вперто прозирає в багатьох анекдотах, — це зв'язок безприкладної інтенсивності розмови з надзвичайною далечінню партнера. Ніколи ще не існувало людини, яка могла б показати нам речі так, як він. Його вказівний перст не порівняєш ні з чим. Однак існує інший жест у дружньому спілкуванні, у розмові — дотик. Немає людини, для якої цей жест чужосторонніший, аніж для Пруста. Не може він торкнутися і до свого читача, нізачо в світі. Якщо спробувати розташувати літературу навколо цих полюсів — вказівного й дотикового, — то в центрі одного був би твір Пруста, а в середині іншого — творчість Пегі. По суті, це те, що чудово збагнув Фернандес: «Глибина чи, радше, проникливість завжди на його боці й ніколи не на боці партнера». З певним відтінком цинізму це віртуозно проявляється в його літературній критиці. Її найвагоміший документ — есей, створений на самій вершині слави й за три чисниці до смерті — «A propos de Baudelaire». У єзуїтському тоні, у згоді зі своєю власною хворобою, з нестриманою балакучістю лежачого, зі страшною байдужністю приреченого на смерть, який знову хоче говорити, хай там про що. Те, чим він надихався тут перед очима смерті, визначало і його манеру спілкування із сучасниками: така гарячкова, різка зміна сарказму й ніжності, ніжності й сарказму, що його предмет, здається, ось-ось зруйнується від втоми.

Збудливе, непостійне в цій людині стосувалось і читачів його творів. Досить згадати нескінченний лан-

цюжок «soit que» [12], які стомлюють і придушують, показуючи дію в світлі незліченних мотивів, які, можливо, лежали в її основі. А проте, в цьому паратактичному водоспаді виявляється, де слабкість і геній Пруста все ще єдині: інтелектуальне зречення, випробуваний скепсис стосовно всіх речей. Після пишномовної романтичної задушевності він твердо поклав, як висловлюється Жак Рів'єр, жодною мірою не вірити «*Sirènes intérieures*» [13]. «Пруст підходить до переживання без найменшого метафізичного інтересу, без найменшого потягу до конструктивізму, без найменшої схильності до втіхи». І головна фігура його твору, про яку Пруст не втомлювався говорити, також зовсім не сконструйована. Але планомірне у ній таке саме, як плин життя в лініях нашої руки або розташування тичинок у маточці квітки. Пруст, цей сивий малюк, дуже втомлений, упав на груди природи, однак не для того, щоб брати звідти життєдайні соки, а для того, щоб марити, відчуваючи биття її серця. Коли бачиш, який він був слабкий, осягаєш, з яким щастям Жак Рів'єр зрозумів його на підставі такої слабкості й сказав: «Марсель Пруст помер від тієї ж недосвідченості, що дозволила йому написати свої твори. Він помер через чужість до світу й оскільки він не вмів змінити умов свого життя, які стали для нього згубними. Він згас тому, що не знався на тому, як розпалити вогонь або як відчинити вікно». Але, звісно, від своєї нервової ядухи.

Лікарі були безсилі протистояти цій недужі. Але не письменник — він вельми планомірно змусив її служити собі. Він був — якщо розпочати із найбільш зовнішнього — досконалим режисером своєї хвороби. Місяцями він із нищівною іронією пов'язував образ шанувальника, що надіслав йому квіти, а він не переносив їхнього запаху. Темпами і ритмами своєї недуги він тримав у напрузі друзів, які лякались і з нетерпінням чекали миті, коли ж письменник раптово, геть по півночі, з'явиться в салоні — *brisé de fatigue*¹ і всього на п'ять хвилин, як він казав, — для того, щоб згодом залишитися до світанку, занадто втомлений, аби підвестися, занадто втомлений, аби перервати свою промову. Навіть у листах автор раз по раз відвойовує у цієї недуги найвіддаленіші враження: «За свистом мого дихання не чуть, як скрипить перо і на поверх нижче дзюркоче вода, що її пустили у ванну». Але річ не тільки в цьому. Проте й не в тому, що хвороба виврала його зі світського життя. Ця ядуха ввійшла в його мистецтво, якщо взагалі не створила його мистецтва. Його синтаксис на кожному кроці ритмічно відтворює той його страх перед ядухою. А його іронічна, філософська, дидактична рефлексія щоразу являє собою зітхання, з яким кошмар спогадів відлягає йому від серця. Проте найбільшою мірою саме смерть, яку він постійно, а надто тоді, коли писав, мав перед собою, означала загрозливу, задушну кризу. Вона незмінно супроводжувала Пруста,

¹ Розбитий і втомлений — (фр.).

задовго до того, коли його недуга прибрала критичних форм. Не як іпохондрична примха, а як «réalité nouvelle»¹, та нова дійсність, чия реакція на речі й людей набуває рис старіння. Фізіологічна стилістика привела б нас у саму глибину цієї творчості. Так, ніхто з людей, у пам'яті яких спогади нюху (це аж ніяк не запахи в спогаді) особливо чіпляються один за один, не зможе пояснити чутливість Пруста до запахів випадкового. Певна річ, більшість спогадів, які ми вивчаємо, виникають перед нами як зорові образи. Навіть утворення *mémoire involontaire*², які виникають ні з того, ні з сього, — це найчастіше окремі, всього лише загадково присутні видіння. Саме тому, щоб свідомо здатися на ласку найвнутрішньому ритму в цьому творі, поринути в особливий і глибинний шар цього мимовільного пам'ятування, в якому моменти пригадування вже не окремі, як образи, а без усілякого образу і форми, неокреслено й вагомо дають нам знати про ціле у такий спосіб, як тягар у неводі сповіщає рибалці про його здобич. Запах — це чуття ваги того, хто закидає свій невід у море *temps perdu*³. І його фрази — то цілком уся гра м'язів уможлядного тіла, вони містять цілковите, невимовне величезне зусилля, спрямоване на те, щоб витягти цю здобич.

Між іншим: те, яким просякнутим був симбіоз цієї певної творчості та цієї певної недуги, найяскравіше по-

¹ Нова реальність — (фр.).

² Мимовільний спогад — (фр.).

³ Утрачений час — (фр.).

казує, що в Пруста жодного разу не прорветься це героїчне «а проте», з яким творчі натури зазвичай стають до бою зі своїми недугами. А тому, з іншого боку, можна сказати: така глибока складність із перебігом речей і буттям, яка вирізняла Пруста, неминуче мала б привести до звичайного й пасивного задоволення на будь-який іншій основі, крім такого глибокого, безнастанного страждання. Однак це страждання було переднакреслене, щоб гнів, позбавлений бажань і каяття, зміг указати йому місце у великому творчому процесі. Вдруге піднеслися риштовання, як у Мікеланджело, на яких митець, підвівши голову, малював творіння світу на стелі Сікстинської капели — ліжко хворого, на якому Марсель Пруст присвятив незчисленні аркуші, тримаючи їх в повітрі й вимережуючи своїм почерком, творінню свого мікрокосмосу.

1929-1934

Примітки

1. Див.: Jean Cocteau, La voix de Marcel Proust, in: Hommage à Marcel Proust, Nouvelle Revue Francaise, 10^e année, No. 112, 1^{er} janvier 1923, p. 92.
2. «Гіркоту» (*фр.*).
3. Elisabeth de Gramont [de Clermont-Tonnerre], Mémoires, tome I: Au temps des équipages, Paris 1928.

4. Див.: E. de Clermont-Tonnerre, Robert de Montesquiou et Marcel Proust, Paris 1925.

5. «Готський альманах» («Almanach de Gotha») — генеалогічний збірник, який видавався щороку (з 1763) до кінця Другої світової війни в німецькому місті Гота. Альманах друкував генеалогічні дерева владних династій і найвідоміших родів титулованого (переважно медіатизованого) дворянства Європи.

6. Див.: Léon-Pierre-Quint, Marcel Proust. Sa vie, son oeuvre. Edition nouvelle, revue et corrigée, augmentée de: Le comique et le mystère chez Proust, Paris o. J. [1928 oder 1929], p. 271.

7. Див.: José Ortega y Gasset, Le temps, la distance et la forme chez Proust. Simple contribution aux études proustiennes, in: Hommage a Marcel Proust, NRF, a. a. O., p. 272.

8. «Перський поет у комірчині консьєржа» (фр.).

9. «Мимовільні спогади» (фр.).

10. «Який великий світ у миготінні лампи! В зіницях пам'яті — який же він малий!» (Пер. М. Москаленка).

11. Святий Ігнатій Лойола (повне ім'я: Ініго Лопес де Рекардо Лойола, 1491–1556 рр.) — християнський святий, наварський шляхтич, засновник католицького ордену освітян і місіонерів Товариства Ісуса, члени якого відомі як єзуїти. Ігнатій Лойола був активним борцем з протестанською Реформацією, поборником католицьких цінностей і захисником Папського авторитету у Європі. «Духовні вправи» — твір Лойоли, 1548 року були офіційно затверджені Папою Павлом III.

12. «Або — або» — (фр.). Тут мається на увазі сила-силенна можливих варіантів.

13. «Внутрішній голос» (спокуса) — (фр.).

Перекладено за виданням: Benjamin W. Zum Bilde Prousts: Gesammelte Schriften. F/M. 1991. 2 Band. 1 Teil. S. 310–324.

Доля і характер

Долю і характер зазвичай розглядають як каузально пов'язані, а характер позначають як причину долі. Подібне уявлення угрунтоване такою думкою: якби, з одного боку, характер людини, а отже і спосіб її реагування, був відомий до найменших подробиць і, з іншого боку, були відомі світові події в тих сферах, де вони підступають до характеру, то можна було б точно сказати, що станеться з цим характером, так само як і те, що він учинить. Це значить, що його доля була б відома. Теперішні уявлення не дозволяють думці прямо приступитися до поняття долі, тож сучасні люди пристають на ідею, нібито характер можна вчитати з тілесних рис людини, бо вони якось наперед знаходять у собі знання про характер узагалі, тоді як уявлення про те, що долю людини схожим чином можна вчитати з ліній її долоні, видається їм неприйнятним. Це здається так само неможливим, як неможливо «провістити майбутнє»; до цієї категорії легко підводиться саме провіщення долі, а характер натомість постає як дещо наявне у теперішньому і минулому, що, отже, є піз-

наванним. Утім, то достоту твердження тих, хто береться з бодай яких знаків провіщати людям їхню долю, що вона якимось чином присутня або, коли сказати м'якіше, наявна для того, хто знається на тому, як її помітити (хто наперед знаходить у собі безпосереднє знання про долю). Припущення, що що-небудь «наявне» з майбутньої долі, не суперечить ані її поняттю, ані людським пізнавальним спроможностям її провіщання, не є, як можна показати, безглуздим. І так само, як характер, так і долю можна оглядати тільки в знаках, не саму по собі, бо — байду-же, та чи та риса характеру, те чи те сплетіння долі безпосередньо перед очима — це зв'язок, що його мають на увазі ті поняття, ніколи не наявний інакше, як у знаках, оскільки покладений він над безпосередньо видимим. Система характерологічних ознак загалом обмежується тілом, якщо не зважати на характерологічне значення тих знаків, які досліджує гороскоп, тоді як на призивітку долі за традиційними поглядами нарівні з тілесними можуть перетворитися всі явища зовнішнього життя. Зв'язок між знаком і означуванним становить в обох сферах однаково герметичну й важку, хай в іншому і різну проблему, бо, всупереч будь-якому поверховому розгляду і хибному гіпостазуванню знаків, в обох системах вони означають характер або долю не на підставі каузальних зв'язків. Зв'язок значень не можна обґрунтувати каузальним шляхом, навіть якщо в цьому конкретному випадку ті знаки в своєму існуванні можуть стати наслідком дії долі й харак-

теру. Надалі ми досліджуватимемо не те, який вигляд має така система знаків для характеру і долі, а наш розгляд спрямовуватиметься винятково на саме означуване.

Виявляється, що традиційне уявлення про його сутність та його відношення лишається не тільки проблематичним, оскільки воно не здатне раціонально розтлумачити можливість провидіння долі, проте воно помилкове, бо поділ, на якому воно ґрунтується, теоретично нездійснений. Годі-бо утворити безсуперечне поняття Зовні діяльної людини, ставлячи характер як її осердя у тому розгляді. Не можливо визначити жодного поняття зовнішнього світу стосовно межі поняття діяльної людини. Радше між діяльною людиною і зовнішнім світом усе являє собою взаємодію, сфери їхніх дій переходять одна в одну; хоч би які різні їхні уявлення, їхні поняття невіддільні одне від одного. В жодному разі не тільки не розкрити те, що врешті-решт має правити за функцію характеру, за функцію долі в житті людини (тут це нічого не означає, коли одне переходить в інше лише у досвіді), а Зовнішнє, що його знаходить активна людина, можна хай якою мірою принципово звести до її Внутрішнього, її Внутрішнє хай якою мірою — до її Зовнішнього, ба принципово розглядати в цьому ракурсі. Характер і доля у цьому розгляді, які теоретично дуже віддалені одне від одного, збігатимуться. Так у Ніцше, коли він каже: «Якщо в когось є характер, то він має і якесь переживання, яке раз по раз повторюється» [1].

Це означає: коли в когось є характер, то доля його по суті незмінна. Звісно, це також означає: таким чином у нього немає долі — і цей висновок зробили стоїки.

Якщо слід здобути поняття долі, то потрібно його ретельно відокремити від поняття характеру, що, своєю чергою, не зробити інакше, ніж удавшись до точнішого визначення останнього. На підставі цього визначення обидва поняття ставатимуть цілком розбіжними; там, де є характер, певно, не буде долі, а у зв'язку долі не трапляється характер. До того ж слід зважати на те, що обидва ті поняття приписуються таким сферам, в яких вони, як це буває в звичайному слововжитку, не захоплюють верховну владу вищих сфер і понять. А саме, характер звично поставлений в етичний, а доля — у релігійний контекст. З обох цих сфер їх слід витравити помилку. Помилка ця щодо поняття долі спричинена його сполученням із поняттям провини. Таким чином, якщо навести типовий випадок, доленосне нещастя розглядається як відповідь Бога або богів на релігійну провину. Однак при цьому слід замислитися над тим, що бракує відповідного відношення поняття долі до поняття, яке завдяки моралі дано разом із поняттям провини, себто до поняття невинуватості. У грецькому класичному оформленні думки про долю щастя, що вділяється людині, аж ніяк не розуміється як потвердження її невинуватого способу життя, проте як спокуса до найважчої провини, бундючності. Отже, відношення до невинуватості не трапляється в

долі. А чи існує — це питання сягає ще глибше — в долі відношення до щастя? Невже щастя (як і, поза сумнівом, нещастя) є конститутивною категорією для долі? Щастя — це, радше, те, що звільняє щасливця зі сплетіння долі і з тенет властивого йому. Недаремно Гельдерлін називає благословених богів «не підвладними долі» [«Schicksallos»] [2]. Щастя і блаженство, отже, виходять так само зі сфери долі, як і невинуватість. Однак такий порядок, єдино конститутивними поняттями якого є нещастя й провина і де немає жодного мислимого шляху звільнення (бо як щось являє собою долю, так воно є нещастям і провиною) — такий порядок не може бути релігійним, хоч би як на це, здавалося, вказувало хибно зрозуміле поняття провини. Отже, слід шукати іншу сферу, в якій чинні єдино лишень нещастя й провина, якісь терези, на яких блаженство й невинуватість були занадто легкими і злітали вгору. Ці терези — це терези права. Закони долі, нещастя і провину право підносить до мірил особи; неправильно було б вважати, ніби лише провина перебуває в контексті права; радше, можна довести, що будь-яка юридична провинність є нічим іншим, як нещастям. На підставі сплутання її з царством справедливості, порядок права, що являє собою хіба що рештку демонічного щабля існування людей, помилково визначив у правових установах не лише їхні стосунки, а й їх ставлення до богів, що підносяться над часом, який усвятив перемогу над демонами. Не правом, а трагедією

стало те, коли голова генія вперше піднеслася із туману провини, бо в трагедії було розірвано демонічну долю. Але не так, ніби по-язичницьки непередбачуване сплетіння провини і покути заступається чистотою покутної і замиреної з чистим Богом людини. А так, що в трагедії язичник осмислює, що він ліпший за своїх богів, але це пізнання відбирає в нього мову, вона застається приглушеною. Не усвідомлюючи себе, мова прагне таємно зосередити свою силу. Провину і покуту вона домірно не розкладає на шальки терезів, а перемішує одну з одною. І мови не може бути про те, що пощастить відновити «моральний порядок світу», проте моральна людина ще німа, ще неповнолітня, — як така вона зветься героєм — прагне випростатися у стрясанні того нестерпного світу. Парадокс народження генія у моральній безмовності, моральному інфантілізмі — це велич трагедії. Це, мабуть, причина величі взагалі, в якій з'являється радше геній, аніж Бог. — Доля, отже, виявляється в розгляді життя як засудженого, по суті як такого, якого спершу засудили і згодом визнали винним. Як Гете узагальнює обидві ці фази словами: «У вас щоразу завинив нещасник» [3]. Закон засуджує не до покарання, а до провини. Доля — це зв'язок провини із живим. Він відповідає природному стану живого, тій ще не цілком розчиненій позірності, якої людина уникає настільки, що ніколи не могла цілком поринути в неї, а за її панування могла залишатися непомітною лише в своїй найліпшій частині.

Людина, по суті, не є тим, хто має долю, а суб'єкт долі невизначуваний. Суддя може вгледіти долю де завгодно; разом із будь-яким покаранням він мусить наосліп визначати долю. Вона ніколи не зачепить людину, хіба що саме лише життя в ній, яке долучається до природної провини і нещастя в силу позірності. У доленосний спосіб це живе може бути з'єднане як з картами, так і з планетами, і мудра жінка послуговується простим методом, ставлячи його у зв'язок провини із найближче передбачуваними, найпевнішими речами (речами, які розпутно запліднені певністю). Завдяки цьому в прикметах вона дізнається щось про природне життя в людині, яке вона намагається поставити на місце названої голови; так само, як, з іншого боку, людина, яка йде до неї, заглиблюється в себе на догоду обтяженому провиною життю. Контекст провини у зовсім невластивому сенсі часовий, за різновидом і масштабом зовсім відмінний від часу визволення або музики, або істини. Із встановленням особливого різновиду часу долі пов'язане досконале просвічення цих речей. У кожному разі ворожка на картах і хіромант учить, що цей час завжди можна зробити одночасним з іншим (не теперішнім). Він являє собою несаможиттєвий час, який на паразитарний лад залежить від часу вищого, менш природного життя. Він не має жодного теперішнього, бо доленосні миті трапляються лише в кепських романах, та й минуле і майбутнє йому відомо тільки в своєрідних видозмінах.

Отже, існує поняття долі — і це достеменне, єдине поняття, що зачіпає долю трагедії так само, як наміри ворожки, — яке цілком незалежне від поняття характеру і шукає свого обґрунтування в цілком іншій сфері. На відповідне місце слід поставити також поняття характеру. Не випадково, що обидва порядки пов'язуються з практиками тлумачення і в хіромантії характер і доля, власне, цілком збігаються. Обидва стосуються до природної людини, ліпше так: природи в людині, і саме вона дає про себе знати у — хай самих по собі, хай у відкритих експериментальний чином — знаках природи. Обґрунтування поняття характеру так само слід співвідносити з природною сферою, і воно має так само мало спільного з етикою або мораллю, як доля — з релігією. З іншого боку, поняття характеру слід звільнити також від тих рис, які конституують його помилкове пов'язання з поняттям долі. Це пов'язання здійснюється завдяки уявленню мережі, що через пізнання будь-чого перетворилося на найміцніше плетиво, на щільну мережу, якою поверховому розглядові видається характер. Поряд із великими засадничими рисами гострий погляд знавця людей неминуче має помічати нібито тонші й тісніше пов'язані, поки позірна мережа не перетвориться на тканину. Зрештою слабкий розум гадає, ніби у нитках цього плетива міститься моральна сутність відповідного характеру і розрізняє у ньому добрі й погані властивості. Утім, як належить довести моралі, властивості ні-

коли не можуть бути морально вагомими, а тільки самі вчинки. Звісно, на перший погляд це видається інакше. Не тільки слова «злочинський», «марнотратний», «мужній», здається, мають значення моральної оцінки (тут навіть не йдеться про на перше око моральне забарвлення понять), а слова на кшталт «жертвний», «лукавий», «мстивий», «ревнивий», здається, насамперед указують на такі риси характеру, при яких уже не абстрагуватися від моральної оцінки. Тим не менш, таке абстрагування в кожному разі не лише здійснення, а й необхідне, щоб досягнути сенс понять. І хоча воно може мислитися так, що оцінка сама по собі цілковито зберігається і її позбавляють тільки її морального акценту, щоб раз у раз звільняти місце в позитивному або негативному розумінні таким умовним оцінкам, як, скажімо, їх розглядають з морального боку безсумнівно нейтральні позначення властивостей інтелекту (коли є «розумні» або «дурні»).

Якщо ж тим псевдоморальним найменуванням властивостей має бути вказана їхня істинна сфера, то цього навчає комедія. У центрі комедії, в ролі головної особи комедії характерів, часто-густо опиняється людина, що її ми, — звісно, надбавши деінде в житті, а не на кону, — назвали б крутієм. Утім, на комедійній сцені його дії викликають лише інтерес, що проявляється у світлі його характеру, і він у класичних випадках є предметом не морального осуду, а щирого кепкування. Дії комічного героя ніколи не зачіпають публіку самі по собі, у мо-

ральному плані; лише наскільки вони відбивають світло характеру, їхні вчинки викликають інтерес. При цьому помічено, що великий автор комедій, як-от Мольєр, не намагається точно визначити свою дійову особу в розмаїтті рис характеру. Радше, психологічному аналізу бракує будь-якого підходу до його твору. Їхній інтерес не має нічого спільного з тим, коли жадібність або іпохондрія гіпостазуються і кладуться в основу всіх учинків у «Avare» [«Скупому»] або «Malade imaginaire» [«Удаваному хворому»]. Крім іпохондрії й жадібності ці драми нічого не навчають, вони дуже віддалені від того, щоб їх розтлумачувати, вони зображують їх у посиленій виразистості; якщо предметом психології є внутрішнє життя емпірично мислимої людини, то дійові особи Мольєра навіть не годяться як демонстративні засоби для неї. Характер розвивається в них, мов сонце у полиску своєї єдиної риси, яка затьмарює всі інші поряд, не дозволяючи їм увиразнитися. Величність комедії характеру заснована на цій безособовості людини та її моральності у центрі найвищого розвою індивіда в унікальності його риси характеру. Тим часом як доля розкриває неймовірне ускладнення [Komplikation] обтяженої провиною людини дійової особи, ускладнення і зв'язність її провини, характер дає відповідь генія на міфічне поневолення особи в контексті провини. Ускладнення обертається простотою, фатум — свободою. Адже характер дійової особи комедії — то не якесь опудало детерміністів,

він є світочем, у промінні якого стає помітною свобода її учинків. — Догмі про природну провину людського життя, про первісний гріх, принципова нерозгаданість якого утворює це вчення, а її випадкове розв'язання становить культ язичництва, геній протиставляє візію природної невинуватості людини. Ця візія зі свого боку так само застається у царині природи, проте за своєю суттю вона стоїть так близько до моральних осягнень, як протилежна ідея перебуває лише у формі трагедії, що не є її єдиною формою. Візія характеру, втім, несе звільнення з-поміж усіх форм: зі свободою вона пов'язується, чого тут не можна показати, на шляху її споріднення з логікою. — Отже, риса характеру — це не вузлик у мережі. Вона являє собою сонце індивіда на безбарвному (безособовому) небосхилі людини, яке кидає тінь комічної дії. (Це підводить до глибоких слів Когена, що будь-який трагічний учинок, хоч би як велично він крокував на своїх котурнах, кидає комічну тінь на свій власний зв'язок.)

Фізіогномічні прикмети, як решта віщунських знаків, мали слугувати в старожитніх переважно осягненню долі, відповідно до панування язичницької віри в провину. Фізіогноміка, як і комедія, була явищем нового віку генія. Свій зв'язок із давнім мистецтвом віщування сучасна фізіогноміка все ще виявляє в неплідному моральному наголошенні вартості своїх понять, як і в прагненні до аналітичного ускладнення. Саме під цим кутом зору давні й середньовічні фізіогномісти мали ра-

цію, коли спізнали, що характер можна досягнути тільки у деяких нечисленних, морально цілком індіферентних основних поняттях, як їх, наприклад, прагне встановити вчення про темпераменти.

Середині вересня 1919 року

Примітки

1. Бенямін цитує працю Ніцше «По той бік добра і зла» (1886). Пор. в українському перекладі: «Якщо маєш характер, то маєш і характерні переживання, що завжди повторюються знову» (По той бік добра і зла. Генеалогія моралі / Пер. з нім. А. Онишка. — Львів : Літопис, 2002. — С. 63.).

2. Мається на увазі, вочевидь, його роман «Гіперіон, або самітник у Греції» (1822).

3. Цитата з поезії Й. В. Гете «Арфіст», вміщеної у романі «Роки навчання Вільгельма Майстера».

Перекладено за виданням: Walter Benjamin Gesammelte Schriften, vol. II.1, herausgegeben von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1999, S. 171-179.

Щодо критики насильства

Завдання критики насильства можна описати як зображення його відношення до права й справедливості. У строгому-бо розумінні слова бодай яка дієва причина перетворюється на насильство лише тоді, коли вона втручається в моральні стосунки. Сфера цих стосунків характеризується поняттями «право» і «справедливість». Передусім щодо першого з них, то тут ясно, що найпростіше відношення, яке лежить в основі будь-якого правового порядку — це співвідношення мети і засобів. Окрім того, насильство спершу можна шукати лише в царині засобів, а не мети. Ці визначення робить із критики насильства щось більше, і, звісно, інакше, ніж це, можливо, здавалося. Справді, якщо насильство є засобом, то ось вам і мірило, з яким слід братися до його критики. Що саме підказує це мірило, коли йдеться про питання, чи є насильство в певних випадках засобом для справедливої або несправедливої мети. Його критика відтак була б імпліцитно дана у вигляді системи справедливих цілей. А проте це не так. Бо така система — коли

припустити, що вона існує поза всякими сумнівами — містила б не критерій самого насильства як принцип, а якийсь критерій для його застосування в тому чи іншому разі. Раз по раз і далі виникає питання про те, чи моральне насильство взагалі як принцип, навіть як засіб для справедливих цілей. Вирішення цього питання вимагає, втім, докладнішого критерію, розрізнення у сфері самих засобів, незважаючи на мету, якій вони служать.

Вилучення цієї точнішої критичної постави питання характеризує великий напрям у філософії права, можливо, то його найвиразніша прикмета: ми маємо на увазі природне право. У використанні насильницьких засобів задля справедливих цілей воно настільки мало бачить якусь проблему, як її не знаходить людина у «праві» кожного спрямовувати рух свого тіла на бажану мету. Згідно з уявленнями природного права (що були ідеологічною основою терору під час Французької революції), насильство — це натуральний продукт, немов сирівець, що його можна використовувати легко і просто, єдина проблема виникає тоді, коли насиллям зловживають для несправедливих цілей. Якщо за теорією держави природного права особи відмовляються від усякого свого насильства на користь держави, то це відбувається за тієї передумови (це, наприклад, виразно встановлює Спіноза в своєму «Богословсько-політичному трактаті»), що індивід сам по собі, і до укладення такої раціональної угоди будь-яке насильство, що ним його наділено *de facto*, застосовує

i de jure. Мабуть, ці погляди знову воскресила біологія Дарвіна, яка у цілком догматичній манері поряд із природним відбором розглядає тільки силу як початковий засіб, який лишень відповідний усім вітальним цілям природи. Дарвінівська популярна філософія часто показує, як від цієї природничо-історичної догми рукою сягнути до ще грубішої філософсько-правової, за якою сила, що ледь не одна відповідна природним цілям, уже тому також є правомірною.

Цій природно-правовій тезі про силу як природну даність різко суперечить позитивно-правова теза про силу як історичну посталість [historischer Gewordenheit]. Якщо природне право може оцінювати будь-яке існуюче [bestehende] право лише шляхом критики його цілей, то позитивне вдається до критики засобів будь-якого стаючого [werdende] права. Як справедливість — це критерій цілей, так правомірність — критерій засобів. Утім, попри цю протилежність, у спільних основних догмах обидві школи стоять на одному: справедливих цілей можна досягти виправданими засобами, а виправдані засоби докласти до справедливих цілей. Природне право прагне завдяки справедливості цілей «виправдати» засоби, позитивне намагається через надання виправдання засобам «гарантувати» справедливість цілей. Ця антиномія видавалася б нерозв'язною, якби спільне догматичне припущення було хибним, якби виправдані засоби, з одного боку, і справедливі цілі, з іншого, перебували

у непримиренному конфлікті. Але тут годі щось збагнути, поки не вийдеш із зачарованого кола і не встановиш окремо незалежні один від одного критерії як для справедливих цілей, так і виправданих засобів.

Сфера цілей і, отже, питання про критерій справедливості у цьому дослідженні спершу не беруться до уваги. Натомість у його центрі стоїть питання про виправдання [der Berechtigung] певних засобів, що становлять насильство. Принципами природного права його не вирішити — вони можуть завести її у безґрунтовну казуїстику. Бо коли позитивне право сліпе до безумовності цілей, то природне право не помічає зумовленості засобів. Хай там як, а позитивну теорію права можна взяти за гіпотетичну підвалину у вихідному пункті цього дослідження, бо вона провадить принципове розрізнення з огляду на види насильства, незалежно від того, в яких випадках воно було застосовано. Вона поділяє насильство на історично визнане, так зване санкціоноване і несанкціоноване. Якщо наступні міркування виходять від неї, то, звичайно, це не означає, що дані види насильства можна класифікувати згідно з тим, санкціоноване воно, чи ні. Адже в критиці насильства мірило, з яким до нього підходить позитивне право, може дізнатися не про його застосування, а, радше, лише про його оцінку. Ідеться про питання, яка ж сутність насильства впливає з того, що взагалі можливе таке мірило чи різниця в ньому, або, іншими словами, йдеться про сенс того розрізнення. Справді-бо, доволі

швидко з'ясується, що вищезазначене позитивно-правове розрізнення сповнене сенсу, у собі цілковито обґрунтоване і не допускає заміни на жодне інше, і водночас буде висвітлено ту сферу, в якій це розрізнення тільки й може відбуватися. Одне слово, якщо мірило, яке позитивне право висуває для правомірності насильства, можна аналізувати лише згідно з його сенсом, то сферу його застосування слід критикувати з погляду її цінності. Для цієї критики слід знайти точку зору поза межами позитивної філософії права, але й за межами природного права. Наскільки тут може стати у нагоді сам лише філософсько-історичний розгляд права, це ще має з'ясуватися.

Сенс розрізнення насильства на правомірне й неправомірне не відразу очевидний. Цілком рішуче слід відмовитися від непорозуміння, закладеного у природному праві, ніби той сенс полягає у розрізненні насильства задля справедливих і несправедливих цілей. Радше вже було вказано на те, що позитивне право вимагає від будь-якого насилля якоїсь посвідки про його історичні витоки, які за певних умов зберігають його правомірність, його санкцію. Позаяк визнання тієї чи тієї сили права найвідчутніше виявляється у принципово пасивному скоренні перед її цілями, то у вигляді гіпотетичної підвалини поділу насилля можна покласти в основу наявність або брак загального історичного визнання його цілей. Цілі, які позбавлені цього визнання, можна назвати природними цілями, а інші — правовими цілями.

І справді, різноманітну функцію насилля, залежно від того, чи служить воно природним, чи правовим цілям, найяскравіше можна розвинути при покладанні в основу якихось певних правових відносин. Задля простоти наступні розмисли хотілося б пов'язати із сучасними європейськими відносинами.

Для цих правових відносин у тому, що стосується окремої особи як суб'єкта права, показова тенденція відмовляти цій окремій особі в природних цілях у всіх тих випадках, де за певних умов доцільніше можна було б досягти таких цілей насильно. Це означає: в усіх сферах, в яких цілі окремих осіб могли б бути доцільніше досягнуті силою, цей правовий порядок змушує встановлювати правові цілі, що їх у такий спосіб здійснити може лише сила права. Атож, він змушує і такі сфери, які значною мірою принципово вивільнені від природних цілей, як от виховання, обмежити правовими цілями, щойно досягнення тих природних цілей вимагає велетенського насильства, як це він робить у законах про межі повноважень на призначення виховного покарання. Загальну максимум сучасного європейського законодавства можна сформулювати так: усі природні цілі окремих осіб так чи інакше вступають в конфлікт з правовими цілями, якщо досягнення їх вимагає більш-менш значної сили. (Суперечність, в якій до цього перебуває право на самооборону, ймовірно, з'ясується сама собою в процесі подальших міркувань). З цієї максими випливає, що силу

в руках окремої людини право розглядає як небезпеку, що підриває правовий порядок. Чи як небезпеку, що заважає реалізації правових цілей і виконавчої влади? І все ж ні, бо тоді довелося б піддавати осудові не просто силу, а силу, спрямовану на досягнення праволомних [rechtswidrige] цілей. Нам скажуть, що системи правових цілей не існувало б, якби деінде можна було все ще насильно досягати природних цілей. Утім, поки це звичайна догма. Натомість треба, мабуть, взяти до уваги дивовижну можливість того, що інтерес права до монополізації сили по відношенню до окремої особи пояснюється не наміром зберегти правові цілі, а, радше, наміром зберегти саме право. Те, що сила, коли вона не міститься в руках відповідного права, становить небезпеку для нього, не через цілі, до яких вона може прагнути, а через її просте існування за межами права. Подібне припущення, мабуть, стає виразнішим завдяки осмисленню того, скільки разів уже постать «великого» злочинця, хай його цілі і були відразливими, викликала у людей таємне захоплення. В цьому, можливо, заслуга не його діянь, а лише того насильства, про яке вони свідчать. У такому разі насильство, яке прагне в окремої особи відібрати сучасне право у всіх сферах діяльності, справді виявляється загрозливим, і навіть переможене, воно викликає симпатії юрби на противагу праву. Завдяки якій функції сила небезпідставно може видаватися настільки загрозливою для права, наскільки воно нагання страх,

неминуче виявиться там, де її розгортання допустиме навіть згідно із сучасним правовим порядком.

Так стоїть справа насамперед із класовою боротьбою у формі гарантованого права працівників на страйк. Нарівні з державою організований робітничий клас — це сьогодні, певно, єдиний суб'єкт права, якому належить право на насильство. Звісно, одразу ж спадає на думку заперечення проти цього погляду, мовляв, невиконання дій, недіяльність, якою, врешті-решт, і є страйк, узагалі не можна назвати насильством. Таке міркування, ймовірно, полегшило державній владі допущення права на страйк, коли цього вже годі уникнути. Втім, це допущення не вважається необмеженим, бо воно не безумовне. Щоправда, невиконання якоїсь дії, так само невиконання службового обов'язку, коли воно просто наближується до «розірвання відносин», може бути цілком ненасильницьким, чистим засобом. І так само, як з погляду держави (або права) у праві працівників на страйк загалом не визнано ні права на застосування сили, ні права її уникати, коли до неї непрямо вдається роботодавець. Так, звісно, може раз по раз з'являтися страйк, який йому відповідає і має виявляти хіба що «відмову» або «відчуження» від роботодавця. Але момент насилля, а саме як здирництво, безумовно входить у таке невиконання в тому разі, коли воно відбувається у принциповій готовності за певних умов знову здійснити як і раніше невиконану дію — умов, які або взагалі не мають із нею нічо-

го спільного, або видозмінюють у ній щось зовнішнє. І в цьому сенсі на погляд працівників, який протилежний поглядові держави, право на страйк являє собою право докладати силу для досягнення певних цілей. Протилежність в обох уявленнях з усією гостротою постає відносно загального революційного страйку. У ньому робітники щоразу покликаються на своє право на страйк, але держава називає цю апеляцію зловживанням, оскільки право на страйк не було «так» задумано, і видає свої особливі директиви. Йому-бо не заборонено пояснювати, що одночасне проведення страйку на всіх підприємствах, якщо для нього нема жодної особливої причини, передбаченої у законодавстві, протиправне. У цій різниці інтерпретації виражається об'єктивна суперечність правового становища, згідно з яким держава визнає таку силу, до цілей якої як природних цілей вона ставиться інколи байдуже, а в разі надзвичайної ситуації (загального революційного страйку) ставиться вороже. Хай на перше око це і здається парадоксальним, проте насиллям за певних умов є змога позначити таку поведінку, яка приймається при виконанні права. І справді, така поведінка (коли вона активна) може називатися насиллям, якщо вона здійснює належне їй право задля повалення правового порядку, на підставі якого вона і наділена таким правом, однак (коли вона пасивна) попри те її так само можна позначити, якщо вона була здирництвом у сенсі вище розвиненого міркування. Це свідчить лише про

об'єктивну суперечність у правовому становищі, а не про логічну суперечність у праві, коли воно за певних умов насильницьки протистоїть страйкарям як кривдникам [als Gewalttätigen]. Адже у страйку держава понад усе боїться тієї функції насилля, з'ясування якої ставить перед собою це дослідження як надійний фундамент його критики. Якби ж насилля, як це видається на перше око, було простим засобом безпосередньо забезпечити будь-що, до чого хтось прагне, то своїх цілей воно могло б досягати лише як розбишацьке насилля. Воно було б цілком непридатне заснувати чи видозмінити відносини у більш-менш стійкий спосіб. Страйк, однак, показує, що він це може, він у змозі заснувати і видозмінити правові відносини, хоч би як через це було уражене почуття справедливості. Природно постає заперечення, що така функція насильства випадкова і трапляється ізольовано. Проте його відхиляє розгляд воєнного насильства.

Можливість права війни ґрунтується достоту на тих самих об'єктивних суперечностях у правовому становищі, що і можливість права на страйк, а саме на тому, що суб'єкти права схвалюють те насильство, цілі якого для тих, хто його санкціонує, залишаються природними цілями, а тому в разі небезпеки вони можуть вступати в конфлікт із його власними правовими чи природними цілями. Насильство війни, звісно, спершу цілком прямо і немов розбишацька сила спрямовується на свою власну мету. Однак впадає в око те, що навіть — чи, радше,

саме — в первісних відносинах, яким навряд чи відомі початки державно-правових відносин, і навіть у тих випадках, коли переможець відтепер вступив у посідання недоторканим володінням, із погляду церемоній доконечно потрібен мир. Атож, слово «мир» в його значенні, в якому воно є корелятом до значення «війна» (правда, існує інше, так само неметафоричне й політичне значення, те, в якому Кант говорить про «Вічний мир» [1]) позначає просто таке а ргіогі і незалежне від усіх інших правовідносин необхідне санкціонування будь-якої перемоги. Це останнє полягає саме у тому, що нові відносини визнаються новим «правом», цілком незалежно від того, чи потребують вони *de facto* якої-небудь гарантії для їхнього подальшого існування, чи ні. Отже, якщо згідно із воєнним насильством як початковим і прообразним для будь-якого насилля можна висновувати до природних цілей, то всьому подібному насиллю притаманний правоустановчий характер. До масштабу цього пізнання ми повернемося згодом. Воно пояснює вищеназвану тенденцію сучасного права сприймати будь-яке насилля, так само спрямоване на природні цілі принаймні однієї людини як суб'єкт права. У великому злочинстві це насилля виступає йому назустріч із загрозою встановити нове право — насилля, перед яким народ попри його безпорадність у значних випадках іще нині тремтить, як і в давнину. Держава, проте, так само боїться цього цілковитого насилля як правоустановчого,

як і мусить визнавати його як правоустановче, коли зовнішні сили примушують її признавати право провадити війни, а класи — визнавати за ними право на страйк.

Якщо в останній війні критика військової могутності стала вихідним пунктом для пристрасної критики насильства загалом, яка вчить принаймні одному, що його наївно вже не вчиняють і не зносять, то і воно не стало лише правоустановчим предметом критики, а його слід розглядати у нищівній, а, можливо, ще в якійсь іншій функції. Так, двоїстість у функції насильства характерна для мілітаризму, який зміг утворитися лише через загальний військовий обов'язок. Мілітаризм — це примус до загального застосовування насилля як засобу для цілей держави. Цей примус до застосування насилля нещодавно розглядався з такою самою чи більшою енергією, ніж саме застосування насилля. У ньому насильство виявляється в цілком іншій функції, ніж у своєму простому застосуванні для природних цілей. Він полягає у застосуванні насилля як засобу для цілей права. Адже підпорядкування громадян законам — у згаданому випадку закону про загальний військовий обов'язок — це ціль права. Якщо перша функція насилля стає правоустановчою, то другу можна назвати правопідтримчою [rechtserhaltende]. Бо ж військовий обов'язок — це нічим принципово не відмінний випадок застосування правопідтримчого насилля, тому геть не легка його справді рішуча критика, на відміну від проголошування якихось

порожніх лозунгів, як це роблять пацифісти й активісти. Та критика радше збігається з критикою будь-якої правової сили, тобто з критикою законної або виконавчої влади, і за менш вагомої програми зробити це зовсім неможливо. Само собою зрозуміло, щоб не проголошувати просто-таки дитинячий анархізм, її також годі подати через те, що не визнається жоден примус щодо особи і заявляється: «Дозволено все, що до вподоби». Така максима тільки виключає рефлексію над морально-історичною сферою і тим самим над будь-яким сенсом учинків, а разом із тим над будь-яким сенсом дійсності взагалі, що його не можна конституювати, коли «учинок» вирвано з його царини. Більш важливим, ймовірно, буде те, що так часто випробуване покликання на категоричний імператив з його, певно, незаперечною мінімальною програмою: учиняй так, щоб ти завжди використовував людство як у своїй особі, так і в особі будь-кого іншого лише як ціль, але ніколи просто як засіб, — не достатнє для цієї критики самої по собі¹. Адже позитивне право, коли воно свідоме свого коріння, цілковито вимагатиме сприяти інтересам людства в особі кожного окремого індивіда. Воно вбачає цей інтерес у зображенні та підтримці пов'язаного з долею порядку. Як мало він, що стверджує, буцімто з повною підставою оберігає право,

¹ У цій знаменитій вимозі радше випадає сумніватися в тому, чи не замало вона містить, а саме, чи дозволено послуговуватися самим собою або кимсь іншим з якогось погляду також як засобом, або слугувати за засіб. Із цього сумніву можна запозичити доволі вагомі підстави.

може уникнути критики, так і безсилим відносно нього є будь-яке заперечення, що з'являється тільки від імені аморфної «свободи», причому воно не може позначити той вищий порядок свободи. Одначе цілком безсилим, коли воно заперечує не сам правовий порядок з голови до п'ят, а окремі закони або правові звичаї, які право бере під захист своєї влади [Macht], котра полягає в тому, що існує лише одна-єдина доля і що саме існуюче і головно загрозливе непорушно належить до її порядку. Бо правопідтримче насилля є загрозливе. А саме, його загроза не має того сенсу відлякування, в якому його інтерпретують ненавчені ліберальні теоретики. До відлякування у точному сенсі належала б визначеність, яка суперечить суті загрози і якої так само не досягнути жодному законові, бо надія уникнути його руки. Тим більш загрозливо виявляється ця суть, мов доля, в якій-бо важливо те, чи улягає їй злочинець. Найглибший сенс у невизначеності загрози права відкриє лише пізніший розгляд сфери долі, з якої вона походить. Цінна вказівка на неї лежить у царині покарань. Найбільшу критику поміж них, відколи під сумнів була поставлена чинність позитивного права, викликала смертна кара. Наскільки неістотними були здебільшого її аргументи, настільки ж принциповими були і є її мотиви. Її критики відчували (мабуть, вони це не могли обґрунтувати, ймовірно, вони це і не хотіли навіть відчувати), що оскарження смертної кари зачіпає не міру покарання, не закони, а саме право

у його витоках. Справді-бо, якщо насилля, це увінчане долею насилля є витокom права, то звідси недалеко до припущення, що у найвищомu насиллі, в насиллі над життям і смертю, де воно постає в правовомu порядку, його витoki авторитетно виступають в існуюче і в ньомu страшно виявляють себе. Цьомu відповідає те, що у первісних правових відносинах смертна кара встановлена також за такі делікти, як злочин проти власності, до яких вона, здається, перебуває у цілком зовнішньомu «відношенні». Хіба що її сенс — це не покарати правомомство, а встановити нове право. Адже у вчиненні насилля над життям і смертю більше, ніж у будь-якомu іншомu здійсненні права, укріплюється саме право. Утім, саме в ньомu водночас найвиразніше подає звістку про себе витонченому відчуттю щось гниле в праві, бо воно геть мало знає про відносини, в яких доля з'явилася у власній величі у такому здійсненні. Однак розсуду слід спробувати тим рішуче наблизитися до суті цих відносин, якщо він прагне завершити критику правоустановчого і правопідтримчого насилля.

У значно протиприроднішомu поєднанні, ніж у смертній карі, у ніби таємничомu змішуванні, два цих види насилля присутні в іншій інституції сучасної держави, в поліції. Хоча вона є насиллям задля правових цілей (з правом розпорядження), проте з одночасним повноваженням вкладати їх в досить широкі межі (з правом припису). Ганебність такої установи, яку лише тому

мало знають, що її повноважень лише зрідка вистачає на найгрубіші втручання (звісно, з більшим засліпленням ними можуть розпоряджатися у найбільш вразливих сферах і проти розважливих, од яких закони не захищають державу), — полягає в тому, що в ній скасовано поділ насилля на правоустановче й правопідтримче. Коли від першого вимагається, щоб воно потверджувалося перемогою, то друге підлягає тому обмеженню, що воно не ставить собі нові цілі. Від обох цих умов звільнилася поліцейська влада. Вона правоустановча, оскільки її характерна функція — не оприлюднення законів, а будь-який припис, який вона видає з претензією на право, — і вона правопідтримча, бо віддає себе у розпорядження тих цілей. Твердження, мовляв, цілі поліцейської влади завжди тотожні або лише пов'язані з цілями решти права, аж ніяк не є істинним. Радше «право» поліції, по суті, позначає той пункт, в якому держава, чи то розписуючись у власному безсиллі, чи то через іманентні зв'язки будь-якого правового порядку, не може вже гарантувати собі, завдяки правовому порядку, емпіричні цілі, що їх вона прагне досягти за всяку ціну. Тому «через безпеку» поліція втручається в тих незліченних випадках, де немає ясного правового становища, коли вона, не без посилення на всілякі правові цілі, мов брутальне обтяження врегульованого приписами життя супроводжує громадянина або просто не спускає з нього очей. На відміну від права, що визнає у «рішенні», прив'язаному до певного місця

й часу, метафізичну категорію, завдяки якій воно висуває претензію на критику, розгляд інституту поліції не знаходить нічого суттєвого. Його насилля аморфне, як і його ніде не вловимо, всюди поширене таємниче явище в житті цивілізованих держав. І хоча поліція скрізь виглядає однаково аж до дрібниць, усе ж не можна не визнати, що її дух вирізняється меншою згубністю там, де в абсолютній монархії вона стає представником сили державця, що поєднує законодавчу й виконавчу владу, аніж у демократії, де її існування не вмотивоване жодним таким відношенням, яке засвідчує якомога більше виродження насилля.

Будь-яке насилля як засіб є або правоустановчим, або правопідтримчим. Якщо воно не висуває претензії на жоден із обох цих предикатів, то цим воно саме відмовляється від будь-якої чинності. З цього, втім, випливає, що будь-яке насилля як засіб навіть у найслушнішому випадку взагалі причетне до проблематики права. І хоча його значення у цьому місці дослідження годі завбачити достоту точно, на основі викладеного, право все-таки виявляється в такому двозначному моральному висвітленні, що саме собою напрошується питання, чи немає інших засобів для регулювання суперечних людських інтересів, окрім насильницьких. Перш за все воно змушує констатувати, що цілком ненасильницьке залагодження конфліктів ніколи не може зводитися до правової угоди. Справді-бо, вона веде — хоч би як мирно пристали на неї

сторони, — зрештою, до можливого насильства. Угода надає кожному право в той чи той спосіб застосовувати щодо іншого насильство, якщо він порушить угоду. І не тільки це: як кінець, так і джерело будь-якої угоди вказує на насильство. Хоча йому як правоустановчому і не потрібно бути присутнім у ній, проте воно представлене в ній тією мірою, якою влада, що гарантує правову угоду, зі свого боку має насильницьке джерело, хоч саме в тій угоді вона правомірно і не використовує свою силу. Досить зникнути усвідомленню прихованої присутності сили в якомусь правовому інституті, і він занепадає. Прикладом цього у наш час є парламенти. Вони являють собою відому жалюгідну виставу, бо не здали собі справи з тих революційних сил, яким вони завдячують своїм існуванням. У Німеччині, зокрема, навіть останній вияв таких сил проминув безслідно для парламентів. Їм бракує чуття правоустановчої сили, яка в них представлена; не дивно, що вони не досягають ухвал, які гідні цієї сили, проте в компромісі переймаються нібито ненасильницьким поведінням при вирішенні політичних справ. Він, однак, лишається «хоча і настільки погордливим до будь-якого відвертого насилля, проте наявним у напрямі думок насилля продуктом, адже прагнення, що веде до компромісу, мотивоване не саме собою, а зовні, достоту протилежним прагненням, бо від будь-якого компромісу, хоч би як добровільно він був сприйнятий, не можна подумки відділити примусовий характер. «Ліпше хай би

воно було інакше» — ось головне відчуття будь-якого компромісу» [2]. — Прикметно, що занепад парламентів відвернув увагу від ідеалу ненасильницького врегулювання політичних конфліктів, можливо, стількох голів, скількох до нього привела війна. Пацифістам протистояли більшовики й синдикалісти. Вони практикували руйнівну і доволі слушну критику нинішніх парламентів. Бодай яким пожаданим і втішним був відносно вищий парламент, проте при обговоренні принципово ненасильницьких засобів політичної домовленості не йтиметься про парламентаризм. Адже тим, чого він досягає у вітальних питаннях, можуть бути лише правові порядки, яким притаманне насильство на початку і в кінці.

Чи можливо взагалі ненасильницьке залагодження конфліктів? Певна річ. Стосунки поміж приватними особами сповнені подібних прикладів. Ненасильницьке порозуміння трапляється скрізь, де культура серця надала людям в руки чистий засіб домовленості. Правомірним і праволомним засобам усіляких різновидів, які, проте, разом і окремо суть насильство, у вигляді чистих засобів можуть бути протиставлені ненасильницькі. Поштивість, прихильність, миролюбство, довіра і те, що ще можна тут назвати, — ось їхня суб'єктивна передумова. Однак їхнє об'єктивне явище визначає той закон (його потужний вплив тут не обговорюється), що чисті засоби ніколи не є такими засобами для безпосередніх, а повсякчас для опосередкованих розв'язань. А тому вони

ніколи безпосередньо не відносяться до врегулювання конфліктів між однією людиною й іншою, а тільки до шляху через речі. У найоб'єктивнішому відношенні людських конфліктів до благ відкривається сфера чистих засобів. Тому техніка у найширшому сенсі слова — це найвластивіша їхня сфера. Найвагомішим її прикладом слід вважати розмову як техніку ввічливої домовленості [ziviler Übereinkunft]. Так, у ній не лише можлива ненасильницька згода, а принципове вилучення насильства має бути цілком виразно доведене з одного визначного погляду: з погляду безкарності брехні. Мабуть, не існує жодного законодавства на землі, яке з самого початку карало за неї. Це говорить про те, що є одна певною мірою ненасильницька сфера людської домовленості, що вона цілковито неприступна для насильства: справжня сфера «порозуміння», мова. Втім, хай пізно і в своєрідному процесі занепаду, сила права проникла в неї, запровадивши покарання за оману. Поки ж правовий порядок у своїх витках задовольняється довірою до своєї переможної сили, б'ючи праволомно, щойно вона виявляється. І омана, оскільки вона сама не має в собі жодного насильства, згідно з принципом *ius civile vigilantibus scriptum est* [3], що людину, яка зналася на грошах, римське й давньо-германське право не карало. Та право пізнішого часу, якому бракувало довіри до власної сили, відчувало, що вже не дає раду всьому чужому. Радше страх перед цим чужим і недовіра у самому собі

позначає його потрясіння. Воно починає ставити собі цілі з тим наміром, щоб уберегти правопідтримчу силу від сильніших проявів. Отже, воно повертається проти омани не з моральних міркувань, а через страх перед актами насильства, які він може викликати в ошуканих. Оскільки такий страх полягає в конфлікті з власною насильницькою природою права від його витоків, то такі цілі не відповідні виправданим засобам права. У них виражається не тільки занепад його власної сфери, а водночас і послаблення чистих засобів. Адже в забороні омани право обмежує використання цілком ненасильницьких засобів, оскільки це може створити насилля на відповідь. Вищезначена тенденція права також сприяла допущенню права на страйк, яке суперечить інтересам держави. Право скасовує заборону на нього, бо затримує насильницькі дії, проти яких воно не наважується ставати. Утім, досі робітники одразу вдавалися до саботажу і підпалювали заводи. — Щоб підштовхнути людей до мирного врегулювання їхніх інтересів поцейбіч будь-якого правового порядку, існує — незважаючи на всі чесноти, — зрештою, один дієвий мотив, який доволі часто дає до рук навіть найслабкішій волі ті чисті засоби замість насильницьких, у страху перед загальною шкодою, яка загрожує виникнути з бурхливої сутички, хоч би чим вона скінчилася. Такі засоби часто-густо наявні при конфлікті інтересів між приватними особами. Інакше стоїть справа, коли класи і нації перебувають у свар-

ці, причому вищі порядки, що ось-ось візьмуть гору як над переможцями, так і над переможеними, більшості людей усе ще приховані для чуття і майже всім — для розуму. Тут вишукування таких вищих порядків і відповідних їм спільних інтересів, які правлять за найстійкіший мотив для політики чистих засобів, завело б занадто далеко [4]. Тому на чисті засоби самої політики є змога вказати лише як аналог тих, які панують у мирній поведінці між приватними особами.

Що стосується класової боротьби, то за певних умов страйк у ній слід вважати за чистий засіб. Тут варто докладніше відзначити два суттєво відмінних різновиди страйків, можливість яких уже розглядалася. Сорель має ту заслугу, що він — більше на підставі політичних, аніж суто теоретичних міркувань — уперше розрізнив їх. Він протиставляє їх один одному як політичний і пролетарський загальний страйк. Протилежність між ними полягає також у відношенні до насильства. Про прихильників першого говориться так: «Зміцнення державної влади — це основа їхніх концепцій; в своїх сучасних організаціях політики (тут: помірковано соціалістичного спрямування) вже готують підвалини міцної централізованої і дисциплінованої влади, яку не зіб'є з пантелику критика опозиції, що знатиме, як змусити мовчати, і скасовуватиме її хибні декрети» [5]. Загальний політичний страйк... доводить, що держава не втратить ані краплі своєї сили, що влада упривілейованих перейде до

упривілейованих, що маса виробників змінить своїх панів» [6]. Цьому загальному політичному страйку (формулою якого, здається, була минула німецька революція) пролетарський протиставляє одне-єдине завдання знищення державної влади. Він «виключає всі ідеологічні наслідки будь-якої можливої соціальної політики; його прихильники вважають і найпопулярніші реформи буржуазними» [7]. «Цей загальний страйк дуже виразно виявляє свою байдужість до матеріального зиску від завоювання, заявляючи, що він прагне усунути державу; держава справді була... підставою існування панівних груп, які мають користь від усіх тих справ, тягар яких несуть усі разом» [8]. Хоча перша форма припинення праці є насильством, оскільки вона спонукає лише зовнішню видозміну умов праці, то друга, як чистий засіб, має ненасильницький характер. Адже вона відбувається не в готовності слідом за зовнішніми поступками і будь-якою видозміною умов праці повернутися до праці, однак у рішенні знову стати до цілком оновленої праці, без державного примусу, переворот, що його цей різновид страйку не так спонукає, як, радше, здійснює. Тож перший із цих заходів є правоустановчий, а натомість другий — анархічний. Пристаючи на принагідні висловлювання Маркса, Сорель відхиляє будь-який різновид програм, утопій, одне слово правових установлень [Rechtsetzungen] для революційного руху: «Завдяки загальному страйку зникають усі ці чудові речі; революція

видається ясним, простим повстанням, і місця не знаходиться ні соціологам, ні вишуканим аматорам соціальних реформ, ані інтелектуалам, які поклали собі за професійний обов'язок думати за пролетаріат» [9]. Цю глибоку моральну і достеменно революційну концепцію не може похитнути і те міркування, яке такий загальний страйк з огляду на його можливі катастрофічні наслідки позначає як насильство. Якщо можна було б справедливо сказати, що нинішня економіка, розглянута як ціле, куди менше нагадує якусь машину, що стоїть без діла, коли йде геть її топильник, аніж звіра, який здіймає бучу, щойно до нього повернувся спиною дресирувальник, то все-таки про насильність певної дії не можна судити як за її наслідками, так і за її цілями, проте тільки за законом її засобів. Звісно, державна влада, яка помічає лише наслідки, достоту виступає проти такого страйку на відміну від здебільшого фактично вимагацьких часткових страйків як удаваного насильства. Наскільки, між іншим, така сувора концепція загального страйку як така придатна для зменшення розвитку справжнього насилля у революціях, Сорель виклав у дуже дотепних доказах. — Натомість існує яскравий приклад насильницької бездіяльності, аморальніший і жорстокіший, аніж загальний політичний страйк, який споріднений із блокадою, страйк лікарів, що прокотився багатьма німецькими містами. У ньому найвідразливіше виявляється безсоромне застосування насильства, що просто-таки

ганебно у професійній класі, що роками без найменшої спроби опору «офірує себе смерті», щоб потім за першої ж нагоди добровільно облишити життя. — У тисячолітній історії держав засоби ненасильницької домовленості склалися виразніше, ніж у новіших класових війнах. Хіба зрідка завдання дипломатів полягає у налагодженні взаємних відносин при видозміні правових порядків. В основному вони мирно і без угод час від часу залагоджують конфлікти іменем своїх держав цілком за аналогією з домовленістю між приватними особами. Делікатне завдання, яке остаточно розв'язується арбітражними судами, однак метод розв'язання, що стоїть принципово вище за арбітражний, адже потойбіч будь-якого правового порядку і, отже, сили. Тож так само, як поводження приватних осіб, так і поводження дипломатів виробили свої власні форми й чесноти, які, набувши зовнішнього характеру, через це не завжди були наявні.

У всій царині насилля, незважаючи на природне право і позитивне право, немає жодного, яке було б вільне від вищевказаної серйозної проблематики будь-якої сили права. Тим не менш, оскільки будь-яке уявлення про певним чином можливе розв'язання людських завдань, не кажучи вже про звільнення з зачарованого кола всіх попередніх обставин існування світової історії, залишається нездійсненим за умови цілковитого й принципового вилучення будь-якого насильства, то напрошується питання про інші різновиди насильства, які не взяті до

уваги будь-якою теорією права. Водночас і питання про істину спільної для цих теорій основної догми: справедливих цілей можна досягти виправданими засобами, а виправдані засоби слід застосовувати для справедливих цілей. Отож, якби той різновид доленосного насильства, що використовує виправдані засоби, перебував у непримиренному конфлікті зі справедливими цілями самими по собі та якби водночас випадало завбачити насильство іншого різновиду, яке, звичайно, не могло б бути ні виправданим, ані невинуватим засобом для тих цілей, а взагалі не було засобом для них, справа стояла б якось інакше? Так був би висвітлений дивовижний і спочатку бентежний досвід остаточної нерозв'язності всіх правових проблем (його у своїй безперспективності можна зіставити хіба що з неможливістю переконливого рішення про «вірне» і «хибне» у мовах, що розвиваються). Вирішує ж про виправданість засобів і справедливість цілей не розум, а доленосне насилля над ним, а про це останнє — Бог. Таке зрозуміння дивне лише тому, що панує вперта звичка, за якою ті справедливі цілі мисляться як цілі можливого права, тобто не тільки як загальночинні (що аналітично впливає з ознаки справедливості), а і як придатні до узагальнення, що, як можна показати, суперечить цій ознаці. Адже цілі, які справедливі, улягають загальному визнанню і загальночинні для певної ситуації, не є такими для жодного іншого становища, попри всю його подібність в інших

відношеннях. — Не опосередковувану функцію насильства, про яку тут ідеться, показує вже щоденний життєвий досвід. Щодо людини, то гнів, приміром, веде її до найяскравіших спалахів насильства, що як засіб ніяк не стосуються до якоїсь наперед установленної мети. Воно не засіб, а прояв. А саме, цьому насильству відомі цілком об'єктивні прояви, в яких його можна піддати критиці. Найпомітніші вони насамперед в міфі.

У своїй прообразній формі міфічне насильство — це просто прояв богів. Не засіб для їхніх цілей, навряд чи прояв їхньої волі, а в першу чергу прояв їхнього існування. Чудовий приклад цього міститься в переказі про Ніобу. Щоправда, може здаватися, що вчинок Аполлона і Артеміді — звичайна покара [10]. Проте їхнє насилля значно більше встановлює право, ніж карає за порушення існуючого. Пиха Ніоби накликає собі загибель, не через те, що вона переступає право, а через те, що кидає виклик долі — на бій, в якому доля неминуче перемагає і відкриває право хіба що у перемозі. Наскільки мало таке божественне насильство в античному розумінні було правопідтримною карою, засвідчують оповіді про героїв, де герой, як-от, скажімо, Прометей, з гідною мужністю кидає виклик долі, мінливе щастя стає з ними на боротьбу і усю легенду не полишає сподівання, що колись людям вдасться принести нове право. Цей герой і сила права притаманному йому міфу — це властиво те, що люди прагнуть уявити ще сьогодні, захоплюючись

великими злочинцями. Насильство звалюється на Ніобу з непевної, неоднозначної царини долі. Насправді воно не руйнівне. Попри те воно несе криваву смерть нащадкам Ніоби, зберігаючи життя матері, в якому вона почувається з більшою виною через загибель дітей, аніж це було досі, вона править за вічно німого носія вини, а також за межовий камінь між людьми і богами. Якщо це безпосереднє насильство в міфічних проявах дуже споріднене, ба тотожне із правоустановчим, то звідси відбивається певна проблематика на правоустановчє насильство, наскільки це останнє було схарактеризовано при викладі воєнного насильства як винятково середнє. Водночас цей зв'язок у такому разі обіцяє кинути більше світла на долю, що лежить в основі сили права у всіх випадках, і довести до кінця у загальних рисах його критику. Функція насильства в правоустановленні подвійна в тому сенсі, що установлення права хоча і є те, що започатковується як право, прагне до своєї цілі із насиллям як засобом, однак у мить започаткування доправленого [des Bezweckten] як права не відмовляється від насилля, а тільки тепер робить його правоустановчим у строгому сенсі і власне безпосередньо, вживаючи не вільну від насилля і незалежну, а необхідну і тісно з ним пов'язану ціль як право під іменем влади [Macht]. Правоустановлення — це встановлення влади і з цього погляду акт безпосереднього прояву насилля. Справедливість є принципом будь-якого божественного цілевстановлен-

ня, влада — принципом будь-якого міфічного правоустановлення.

Це останнє зазнає напрочуд серйозного за наслідками застосування у державному праві. Справді, у його царині встановлення меж, як воно вдається до «миру» всіх воєн міфічної доби, — це першофеномен правоустановчого насилля взагалі. Якнайчіткіше виявляється в ньому те, що влада більше за надмірний зиск у володінні має бути вбезпечена від будь-якого правоустановчого насилля. Там, де твердо встановлюються межі, ворога просто-таки не знищують, атож, навіть там, де у переможця переважна сила, за переможеним визнаються певні права. Щоправда, «однакові» права в демонічно-двозначний спосіб: для обох сторін угоди це одна й та сама лінія, яку не наслідуються перетинати. Тим самим у страшній первісності виявляється та сама міфічна двозначність законів, яких не наслідуються переступати, про яку Анатоль Франс сатирично каже: вони однаковою мірою забороняють бідним і багатим ночувати під одним склепінням мосту [11]. Крім того, здається, що Сорель зачіпає не тільки культурно-історичну, а метафізичну істину, коли припускає, що на початку будь-якого права перебувало перед-право [«Vor» recht, себто привілей] королів або вельможного панства, одне слово можновладців. Воно *mutatis mutandis* [12] залишатиметься тим самим, доки існує. Бо з погляду насильства, яке тільки й може гарантувати право, немає жодної рівності, а в ліпшому разі існують однаково вели-

кі сили. Акт встановлення меж, однак, має значення для пізнання права ще й в іншому аспекті. Закони та описані межі залишаються, принаймні у давні часи, неписаними законами. Людина може їх переступати, не маючи і гадки про це, і таким чином наражається на покуту. Адже те втручання права, викликане порушенням неписаних і невідомих законів, зветься на відміну від покарання покутою. Однак хоча часом вона і натрапляє люто на нездогадливого, її з'ява в сенсі права є не випадком, а долею, яка тут іще раз являє себе в своїй зваженій двозначності. Уже Герман Коген назвав це у своєму побіжному огляді античного уявлення про долю «прозорінням, яке стає неминучим», що самі його «порядки суть те, що, здається, спонукає і викликає цей виступ, цей відступ» [13]. Про цей дух права свідчить іще та сучасна засада, що незнання закону не вберігає від покарання, так само, як боротьбу за писане право на світанні античної спільноти слід розуміти як бунт проти духу міфічних установлень.

Не маючи і думки про відкриття чистішої сфери, міфічний прояв безпосередньої сили виявляється в глибинах тотожним із будь-якою силою права і перетворює гадку про її проблематику на достовірність згубності її історичної функції, а, отже, ставить собі завдання її знищити. Саме це завдання ще раз ставить, урешті-решт, питання про чисте безпосереднє насилля, покласти край якому спроможний міф. Так само, як у всіх царинах міфіві протистоїть Бог, так і міфічне насильство протистав-

ляється божественному. А саме, воно позначає протилежність до нього в усьому. Якщо міфічне насилля правоустановче, то божественне правознищувальне, перше встановлює межі, друге безмежно знищує їх, якщо міфічне насилля провинне і покутувальне водночас, то божественне — відпокутувальне, якщо перше загрозливе, то друге — разюче, перше — криваве, друге — безкровно-смертельне. Легенду про Ніобу як приклад такого насильства можна зіставити із Судом Божим над натовпом Кораха. Він стосується упривілейованих, левітів, зачіпає їх без перестороги, без погрози, б'є і не зупиняється перед знищенням. Однак водночас він саме і є відпокутувальним у них, і не можна нехтувати глибоким зв'язком між безкровним і відпокутувальним характером цього насильства. Адже кров — це символ самого лише життя. Виникнення ж сили права, як тут докладніше не може бути викладено, зводиться до провини самого лише природного життя, яка невинно й нещасно живого передає покуті, яка «покутує» його провину — і, ймовірно, відпокутує винного, проте не від вини, а від права. Бо із самим лише життям припиняється панування права над живим. Міфічне насилля — це насилля крові над самим лише життям заради самого цього насилья, божественне чисте насилля — над будь-яким життям заради живого. Перше вимагає жертв, друге приймає їх.

Це божественне насилля засвідчується не тільки релігійною традицією, радше, воно принаймні у священному

прояві трапляється і в сучасному житті. Те, що навчальне насилля в своїй досконалій формі стоїть за межами права, — це одна з форм його вияву. Отже, ці останні визнаються не тим, що сам Бог безпосередньо чинить його в чудесах, а тими моментами безкровного, разючого, відпокутувального здійснення. Врешті-решт, відсутністю будь-якого правоустановлення. Тому хоч і виправдано назвати це насилля теж руйнівним, але воно таке лише відносно, з огляду на блага, право, життя тощо, і аж ніяк не абсолютно, коли зважати на душу живого. — Таке розширення чистого або божественного насилля, певна річ, саме тепер викликатиме найжорстокіші нападки, і на протипагу їм доведеться завважити, що за своєю дедукцією воно послідовно звільняє і смертельне насилля людини, чи то пак, насилля щодо іншого. На це годі приста-ти. Бо на питання: «Чи дозволено мені вбивати?» відпо-відь звучить раз по раз у вигляді заповіді «Ти не повинен убивати!». Ця заповідь стоїть перед учинком, мов Бог «є перед тим», що він станеться. Проте, звісно, вона зали-шається, наскільки істинним не був страх перед карою, що змушує додержуватися її, незастосовною, несумірною порівняно з виконаним учинком. З неї не впливає жо-ден присуд про цей вчинок. І таким неможливо наперед завбачити ні божественного присуду про вчинок, ані його підстави. Відтак не праві ті, хто заповіддю обґрунто-вують осуд будь-якого насильницького вбивства людини ближнім. Вона править не за мірило присуду, а за керів-

ний принцип поведінки для діяльного особи чи спільноти, які в своїй самотності можуть дискутувати з нею і в дуже багатьох випадках відмовлятися від неї та брати на себе відповідальність. Так це розуміє і юдаїзм, який чітко відхиляє засудження вбивства при самозахисті. — Але витoki цього мислителі виявляють у одній давній теоремі, з якої вони, либонь, мають намір обґрунтувати навіть таку заповідь. Це закон святості життя, що його вони пов'язують або з будь-яким тваринним чи навіть рослинним життям, або ж обмежують людським. Їхня аргументація, що унаочнена на прикладі революційної розправи з гнобителями, у крайньому випадку виглядає так: «якщо я не вбиватиму, то ніколи не збудую царства справедливості... так гадає духовний терорист... Утім, ми визнаємо, що ще вище, ніж щастя і справедливість існування... підноситься існування саме по собі» [14]. Хоча ця остання фраза, певна річ, хибна, ба неоковирна, вона, поза сумнівом, розкриває зобов'язання шукати підставу заповіді вже не в тому, що вчинок робить із замордованим, а в тому, що він робить з Богом і самим злочинцем. Хибне й нище твердження, ніби існування вище, ніж справедливе існування, коли існування означає не що інше, як саме лише життя — а в цьому значенні воно міститься у згаданому міркуванні. Утім, воно приховує величезну істину, коли існування (чи, радше, життя) — слова, подвійний сенс яких цілком аналогічний із сенсом слова «мир», які доводиться розкривати з їхнього відношення до від-

повідних двох сфер — означає стійкий агрегатний стан «людини». Якщо це твердження прагне висловити те, що небуття людини — це щось страшніше за (безумовно: саме лише) ще-небуття справедливої людини. Цій дво-значності згадане твердження завдячує своєю позірністю. Людина якраз анітрохи не збігається з самим лише життям людини, так само мало із самим лише життям у ній, як і з будь-якими іншими його станами і властивостями, ба вона навіть не відповідає унікальності своєї тілесної особи. Хай людина і свята (або ж те життя в ній, яке однаковою мірою покладено в земному житті, смерті та загробному житті), проте її життя — аж ніяк не її стан, не її тілесне, незахищене від замірів ближнього життя. Чим же воно, власне, відрізняється від життя тварин і рослин? І навіть якби вони були святими, вони не могли б існувати ні заради самого лише свого життя, ні в ньому. Варто було б дослідити витоки догми про святість життя. Можливо, ба, ймовірно, вона молодша, ніж останній заблуд ослабленої західної традиції, що шукає втраченого нею святого в нетрях космології. (Навпаки, вік усіх релігійних заповідей проти вбивства тут нічого не важить, бо в їхній основі лежать інші ідеї, аніж ті, на які спирається сучасна теорема.) Нарешті, варто обдумати, що назване тут священним за давнім міфічним мисленням є зазначеним носієм провини: саме лише життя.

Критика насилля — це філософія його історії. А «філософія» цієї історії тому, що лишень ідея його виходу

уможливлює критичну, розмежувальну і вирішальну настанову щодо його часових даних. Лише спрямований на найближче погляд здатен щонайбільше помітити діалектичне чергування у формоутвореннях насилля як правоустановчого і правопідтримчого. Закон його коливань тримається на тому, що будь-яке правопідтримче насилля у своїй тривалості непрямо саме послаблює правоустановче, яке в ньому представлене, послаблює через придушення ворожих протилежних насиль. (На деякі з симптомів цього було вказано в ході дослідження.) Триває це доти, доки або нове насилля, або придушене раніше не візьме гору над дотепер правоустановчим і тим самим не обґрунтує нове право для нового занепаду. На порушенні цього круговороту під впливом міфічних форм права, на усуненні права разом із насиллям, від якого воно залежить і яке залежить від нього, зрештою, на насиллі держави, ґрунтується нова історична епоха. Якщо панування міфу то тут, то там уже порушено в сучасності, то її новизна полягає не в такій неуявленній утечі в далечінь [Fernflucht], що слово проти права вичерпалося саме собою. Проте якщо насилля гарантувало своє існування як чисто безпосереднє насилля і потойбіч права, то цим доведено, що і яким чином можливо також революційне насильство — назва, яку слід приписати найвищому проявові чистого насилля через людину. Втім, не однаковою мірою можливе і не однаковою мірою нагальне для людей рішення, коли

ж у певному випадку було дійсним чисте насилля. Бо ж лише міфічне, а не божественне можна з певністю пізнати як таке, хіба що у непорівнянних наслідках, оскільки відпокутувальна енергія насилля ще не очевидна для людей. Знову чисто божественному насиллю дозволено будь-які вічні форми, які схрещували міф з правом. Воно може з'явитися в справжній війні точно так само, як на Суді Божому юрба злочинців. Однак осудливим є всяке міфічне насилля, правоустановче, яке можна назвати орудним. Осудливим є також правопідтримче, керівне насилля, яке йому служить. Божественне насилля, яке є признакою й печаттю, а ніколи не засобом священного виконання, можна назвати владарюючим.

1920-1921(?)

Примітки

1. Мається на увазі класична праця німецького філософа І. Канта (1724-1804) «До вічного миру» (*Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf*; 1795).

2. Див.: Erich Unger: *Politik und Metaphysik. (Die Theorie. Versuche zu philosophischer Politik, I. Veröffentlichung.)* — Berlin, 1921, S. 8.

3. «Цивільні закони пишуться для людей пильних» — (лат.).

4. Пор.: Unger a. a. O. S. 18 ff.

5. Georges Sorel: *Réflexions sur la violence*, 5e édition. — Paris 1919, p. 250.
6. Там само, S. 265.
7. Там само, S. 195.
8. Там само, S. 249.
9. Там само, S. 200.
10. За переказом, дочка фрігійського царя Тантала дуже пишалася тим, що має більше дітей, ніж богиня Лета. За це Аполлон і Артеміда помстились їй і повбивали всіх дітей Ніоби.
11. Мається на увазі відомий вислів французького письменника: «Закон, втілюючи в собі величну ідею рівноправності, забороняє спати під мостом і красти хліб однаково всім людям — багатим так само, як і бідним».
12. «З відповідними змінами» — (лат.).
13. Hermann Cohen: *Ethik des reinen Willens*, 2. rev. Aufl. — Berlin, 1907, S. 362.
14. Kurt Hiller: *Anti-Kain. Ein Nachwort [...]*. In: *Das Ziel. Jahrbücher für geistige Politik*. Hrsg. von Kurt Hiller. Bd. 3 München 1919, S. 25.

Перекладено за виданням: Walter Benjamin *Gesammelte Schriften*, vol. II. 1, herausgegeben von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1999, S. 179-203.

Богословсько-політичний фрагмент

Тільки сам Месія завершує всяке історичне діяння, в тому розумінні, що лише він визволяє, вивершує і створює його стосунок до самого месіанського. Тому ніщо історичне саме від себе не може стосуватися до месіанського. Тому Царство Боже — це не телос історичної спроможності [Dynamis]; воно не може бути встановлено як ціль. З погляду історії воно не ціль, а кінець. Тому світський порядок не може вибудовуватися згідно з думкою Царства Божого, бо теократія має не політичний, а винятково релігійний сенс. У тому, що було дуже категорично спростовано політичне значення теократії, полягає величезна заслуга «Духу утопії» Блоха [1].

Світський порядок має будуватися за ідеєю щастя. Стосунок цього порядку до месіанського є однією з суттєвих повчальних складових філософії історії. І саме вона зумовила містичне розуміння історії, проблему якого можна викласти в такому образі. Якщо один кі-

нець стрілки позначає ціль, в напрямку якої відбувається дія світської спроможності, а інший — напрям месіанської дієвості, то пошуки щастя вільного людства, певна річ, прагнуть відступити від того месіанського напрямку, проте, як одна сила на своєму шляху може сприяти іншій, спрямованій у протилежний бік, так і світський порядок може прислужитися мирянам з пришестьям месіанського царства. Отже, мирське — це хоча і не категорія царства, але певна категорія, і то одна з найвідповідніших категорій його майже непомітного наближення. Бо в щасті все земне доправляється до своєї загибелі, однак лише в щасті йому призначено знайти цю загибель. — Тим часом безпосередня месіанська дієвість серця, внутрішньої окремої людини, проходить, звісно, через нещастя, в розумінні страждань. Духовному *restitutio in integrum* [2], яке уводить у безсмертя, відповідає світське, яке веде у вічність загибелі, і ритм цього одвічно минушого, минушого у його цілісності, у його просторовій та й часовій цілісності світського, ритм месіанської природи — це щастя. Адже природа є месіанська з її вічного і суцільного проминання [*Vergängnis*].

Доправлятися до цього, навіть на тих етапах людини, які суть природа — це завдання світової політики, метод якої має називатися нігілізмом.

Примітки

1. Мається на увазі книжка відомого німецького філософа і соціолога марксистського спрямування Ернста Блоха (1885-1977) «Дух утопії» (1918).

2. «Повернення до початкового стану» — (лат.).

Перекладено за виданням: Walter Benjamin Gesammelte Schriften, vol. II. 1, herausgegeben von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1999, S. 203-204.

Учення про подібне

Знайомство зі сферами «подібного» має засадниче значення для висвітлення значних ділянок окультного знання. Однаке таке знайомство можна здобути не так у вияві відповідних подібностей, як через відтворення процесів, які витворюють таку подібність. Природа витворює подібності; варто згадати лишень мімікрію. Втім, найвищу здатність у творенні подібностей має людина. Авжеж, мабуть, немає жодної з її вищих функцій, яка не була б так рішуче визначена спроможністю до наслідування. Ця спроможність, однак, має певну історію, і то як у філогенетичному, так і в онтогенетичному сенсі. Щодо останнього, то гра — це значною мірою її школа. По-перше, дитячі ігри скрізь просякнуті наслідувальними формами поведінки, а їхня сфера аж ніяк не обмежується тим, що одна людина, либонь, повторює за іншою. Дитина не тільки вдає якогось комерсанта чи вчителя, але й може прикинутися вітряком і залізницею. Питання, на якому лежить вага, зрештою, звучить так: яку користь, власне, приносить їй це вивчення спроможності наслідування?

Відповідь припускає виразне осмислення філогенетичного значення наслідувальної поведінки. Щоб досягнути це, не досить згадки про сьогодинішнє розуміння поняття подібності. Як відомо, життєва сфера, яка колись здавалася вповні опанованою законом подібності, була значно ширша. Це був мікро- і макрокосмос — назвемо бодай один із багатьох варіантів, що таким чином пережив досвід подібності впродовж історії. Тільки щодо сьогодинішніх людей можна стверджувати: випадки, в яких вони свідомо сприймають подібності в повсякденні, являють собою хіба дешицу тих незліченних, бо подібність несвідомо визначає їх. Сприймані свідомістю подібності — наприклад, обличчя — порівняні з незчисленно багатьма несвідомими або й узагалі не сприйнятими подібностями, немов величезна підводна частина айсберга в порівнянні з його невеликим вершком, який стирчить над водою.

Утім, ці природні відповідності набувають вирішального значення тільки в світлі того міркування, що всі вони, в принципі, суть стимулятори і збудники тієї наслідувальної спроможності, яка відповідає їм у людині. При цьому слід пам'ятати, що ані здатність до наслідування, ані об'єкти наслідування, його предмети, незмінно не залишалися тими самими з перебігом часу: що за століття здатність до наслідування, а з нею пізніше і дар схоплювати наслідування, зникли з певних сфер, можливо, щоб перейти в інші. Мабуть, не занадто сміливим є припущен-

ня, що в цілому можна пізнати якийсь єдиний напрям в історичному розвитку цієї наслідувальної спроможності.

На перший погляд, цей напрям міг би полягати лише у зростаючій квалітаті цієї наслідувальної спроможності. Справді-бо, міткий світ [Merkwelt] сучасної людини, здається, містить вочевидь куди менше тих магічних відповідностей, аніж світ стародавніх народів або ж первісних людей. Єдине питання: чи йдеться про відмирання спроможності до наслідування, чи радше, про якесь перетворення, що сталося з нею? Про те, в якому напрямі могло би бути таке перетворення, хай і опосередковано, дещо може сказати астрологія. Як дослідники давніх переповідань ми, зокрема, мусимо враховувати те, що ясне оформлення, наслідувальний характер об'єкта існували там, де ми сьогодні навіть не здатні його передчути. Наприклад, у розташуваннях зірок.

Щоб це схопити, насамперед слід було збагнути го-
роскоп як оригінальну цілість, яку аналізують лишень в астрологічному тлумаченні. (Становище зірок являє собою відмінну єдність, і характерні риси окремих планет пізнаються тільки за її впливом на становище зірок). Слід у принципі враховувати те, що події на небі були наслідуваними з боку давніх людей, а саме, як груп, так і окремих осіб: ба, ця наслідуваність містила вказівку на орудування наявною подібністю. У цій наслідуваності людиною, відповідно, в наслідувальній спроможності, якою володіє людина, слід, мабуть, поки що вбачати

єдину інстанцію, яка астрології надала її досвідного характеру. Втім, якщо наслідувальний геній справді був здатністю, вирішальною для життя стародавніх, то навряд чи можливо щось інакше, як приписувати повне володіння цим даром, особливо ж довершене уподібнення до космічної форми буття, новонародженому.

Проте дата народження, яка тут має бути вирішальною — миттєвість. Це скеровує погляд на іншу своєрідність у царині подібності. В кожному разі її сприйняття пов'язане з якимось спалахуванням. Ось вона промайнула, може, її слід повернути, однак її, властиво, не утримаєш, як інші сприйняття. Вона видається на око таким лютим, скороминущим, мов розташування зірок. Отже, сприйняття подібностей, здається, пов'язане з моментом часу. Це немов наближення третього, астролога, до поєднання двох зірок, які він прагне схопити миттю. В іншому випадку астроном, попри всю різкість його приладдя для спостереження, втрачає тут свою винагороду.

Посилання на астрологію, мабуть, достатньо для того, щоб розтлумачити поняття нечуттєвої подібності. Воно, як зрозуміло саме собою, відносно поняття: означає, що у своєму сприйнятті ми вже не маємо того, що колись уможливило розмову про подібність, яка існує між розташуванням зірок і людиною. Проте в нас є канон, за яким ту неясність, яка пристає до поняття нечуттєвої подібності, вдається наблизити до з'ясування. І канон цей — мова.

Уже здавна спроможності до наслідування приписували певний уплив на мову. Однак відбувалося це без жодного принципу і зовсім без того, щоб при цьому серйозно зважати на значення, не кажучи вже про історію спроможності до наслідування. Такі міркування передусім залишались якнайтісніше пов'язаними зі звичною (чуттєвою) сферою подібності. Усе ж за наслідувальною поведінкою її місце у виникненні мови визнали як оноματοпоетичний елемент. Але якщо мова — гострий розум бачить це мов на долоні — не є умовною системою знаків, то у спробі наблизитися до неї раз по раз мусили вертатися до думки, проте, як вона існує у своїй найгрубішій, найпримітивнішій формі в оноματοпоетичному способі пояснення. Постає питання: чи можна її вдосконалити і припасувати до виразнішої свідомості?

Інакше кажучи: чи вдається надати якийсь сенс фразі, яку наводить Леонгард у своїй змістовній праці «Слово»¹: «Кожне слово — як і вся мова — є оноματοпоетичним». Ключ, що власне тільки й робить цілком прозорою цю тезу, ховається у понятті нечуттєвої подібності. Якщо впорядкувати слова різних мов, які означають одне й те ж, навколо того, що означається як їхнє осердя, то можна було б дослідити, як усі вони — часто не маючи аніякої подібності одне з одним — подібні до того означуваного

¹ Мається на увазі праця німецького філолога і соціолога Рудольфа Леонгарда (1889-1953) «Слово» [Das Wort; ein sinnliches Wörterbuch der deutschen Sprache. — Berlin, 1931].

в їхньому центрі. Такий погляд, звісно, дуже близький містичний або теологічним теоріям виникнення мови, хоча через це він і не чужий емпіричній філології. Утім, наразі відомо, що містичним ученням про мову не досить втягнути вимовлене слово в простір їхніх розмислів. Цілком у такому ж сенсі вони мають справу і з письмом. І тут варто завважити, що вони, можливо, навіть ліпше пояснюють сутність нечуттєвої подібності, ніж деякі звукові комбінації мови, в порівнянні написання слів або літер з означуванням, відповідно, з називальником [*dem Namengebenden*]. Так, літера Бет — це ім'я будинку. Таким чином, нечуттєва подібність є тим, що започатковує натяг не лише між мовленим і гаданим, а й між написаним і гаданим і так само між мовленим і написаним. І щоразу в цілком новий, оригінальний, непохідний спосіб.

Найвагомішим із цих натягів може, однак, бути останній — між написаним і мовленим. Адже саме тут панівна подібність є відносно найнечуттєвішою подібністю. Вона і досягла його найпізніше. Та й до спроби уявити собі її справжню сутність годі вдатися, якщо не заглянути в історію її здійснення, — тут і досі непроникна темрява. Найновітніша графологія навчила розпізнавати у почерку зображення, або справжні картини-загадки, які захоче в ньому несвідоме писця. Можна допустити, що спроможність наслідування, яка в такий спосіб виявляється в діяльності писця, за дуже давніх часів, коли по-

стала писемність, мала величезне значення для письма. Тож письмо, поряд із мовою, перетворилося на архів нечуттєвих подібностей, нечуттєвих відповідностей.

Утім, цей, якщо хочете, магічний аспект мови, як і письма, не ізольований від іншого, семіотичного аспекту. Радше все наслідуване в мові — це обґрунтований намір, який узагалі може проявлятися тільки в чомусь чужому, достоту семіотичному, сповіщальному мови як її ґрунті. Так, дослівний текст письма є тим ґрунтом, єдиною і винятково тільки на якому може сформуватися картина-загадка. Так, зв'язок сенсу, схований у звуках фрази, є тим ґрунтом, на якому зі звучання може миттєво спершу виявитися блискавично подібне. Але оскільки ця нечуттєва подібність справляє вплив усередині будь-якого читання, то в цьому глибокому шарові відкривається приступ до дивовижної двозначності слова «читання» — як його мирське, так і магічне значення. Учень читає буквар, а зіздар — майбутнє по зірках. У першій фразі читання в обох своїх складових не розбігається. Інакшою, певно, є справа з другою фразою, що роз'яснює процес за обома своїми шарами: астролог читає становище зірок за світилами на небі; водночас він вичитує з нього майбутнє або долю.

Якщо ж це вичитування із зірок, нутрощів, випадків на світанні існування людства було просто читанням, якщо, далі, існували ланки опосередкування до нового читання, якими були руни, то можна припустити, що те обдаруван-

ня наслідуванням, яке раніше було фундаментом ясновидіння, за тисячолітній хід свого розвитку мало-помалу переросло в мову й письмо і витворило у них найдосконаліший архів нечуттєвої подібності. Таким чином мова була вінцем використання спроможності до наслідування: середовище, в яке до решти увійшли давніші здатності для помічання [Merkfähigkeiten] подібного, так що тепер вони являли собою це середовище, в якому речі траплялися вже не безпосередньо, як раніше в дусі провидця або священика, а в своїх сутностях, найлеткіших і найвитонченіших субстанціях, ба, запахах і вступали у зв'язок одна з одною. Іншими словами: письмо і мова суть те, чому ясновидіння поступилося своїми давніми силами в плині історії.

Однак темп і швидкість у читанні або писанні, що їх навряд чи можна відділити від цього процесу, були відтак ніби зусиллям, даром зробити дух причетним до тієї міри часу, в якій мінливі подібності зближували у потоці речей, щоб відразу знову зникнути. Так усе ще мирське читання — якщо воно не хоче цілковито втратити розуміння — поділяє з будь-яким магічним ось що: те, що воно підпорядковане необхідному темпу або, радше, критичній миті, яку читач нізащо в світі не може забути, якщо він не хоче піймати облизня.

Додаток

Дар бачити подібність, який ми маємо, є не що інше, як тільки слабкий рудимент колись потужного примусу ставати схожими і поводитися схоже. І давно зникла спроможність ставати схожими, сягала далеко за межі вбогого міткого світу, в якому ми здатні ще бачити подібність. Що тисячі років тому творило становище зірок у мить народження в людському житті, те випліталось на підставі подібності.

Перекладено за виданням: Walter Benjamin *Gesammelte Schriften*, vol. II. 1, herausgegeben von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1999, S. 204-210.

Про спроможність мімесису

Природа витворює подібності. Слід пригадати хоча б мімікрію. Проте найбільшу здатність у створенні подібностей має людина. Дар бачити подібність, яким вона володіє, становить не що інше, як пережиток тиску колись потужного примусу ставати подібним і поводити себе схожим чином. Можливо, вона не володіє жодною вищою функцією, яка не була рішуче співзумовлена спроможністю мімесису.

Втім, ця спроможність має історію, а саме у філогенетичному, а також у онтогенетичному сенсі. Що стосується останнього, то гра багато в чому є його школою. Дитяча гра скрізь просякнута наслідувальною поведінкою; а її царина аж ніяк не обмежена тим, що одна людина наслідує іншу. Дитина грає не лише купця чи вчителя, але й вітряка і залізницю. Яку ж користь їй, власне, дає це навчання спроможності мімесису?

Відповідь припускає розуміння філогенетичного значення наслідувальної спроможності. При цьому не досить пам'ятати про те, що ми нині розуміємо під по-

няттям подібності. Як відомо, сфера життя, в якій колись, здається, неподільно панував закон подібності, мала чималий обшир; вона владарювала в мікрокосмі й макрокосмі. Ці природні відповідності, однак, набули своєї справжньої ваги тільки завдяки пізнанню того, що всі до одного вони суть стимулятори й збудники наслідувальної спроможності, яка дає відповідь їм у людині. Слід пам'ятати, що ні наслідувальні сили, ні об'єкти або предмети для наслідування не залишилися однаковими впродовж тисячоліть. Натомість варто допустити, що дар витворювати подібне — наприклад, у танцях, де це було найдавнішою функцією, — а отже, і дар упізнавати такі подібності, змінився у перетворенні історії.

Напрямок цієї зміни, здається, визначено дедалі більшою слабкістю спроможності мімесису. Адже помітний світ [die Merkwelt] сучасної людини вочевидь містить хіба що якісь мізерні рештки тих магічних відповідностей і аналогій, що їх добре знали давні народи. Постає питання, чи при цьому йдеться про занепад цієї спроможності, чи про її трансформацію. Втім, дещо з того, в якому напрямі це могло б відбуватися, можна запозичити, хай і опосередковано, з астрології.

У принциповому плані слід зважати на те, що в далекому минулому до подій, що їх розглядали як наслідувальні, зараховували й події на небесах. У танці, в інших ритуальних заходах могло бути певним чином витворене наслідування — і певним чином могла використовув-

ватися подібність. Однак, якщо геній мімесису справді був тією силою, яка визначає життя древніх, то неважко уявити, що у повному володінні цим даром, надто ж у цілковитому відтворенні космічної форми буття, мислився новонароджений.

Указівка на астрологічну царину може надати перший вихідний пункт для того, що слід розуміти під поняттям нечуттєвої подібності. У нашому бутті хоча вже не відбувається те, що колись уможливлювало розмову про таку подібність, насамперед її викликання; проте і ми володіємо каноном, за яким можна докладніше з'ясувати те, що означає нечуттєва подібність. І цим канонем є мова.

З давніх-давен за наслідувальною спроможністю визнавали певний уплив на мову. Але відбувалося це без певного принципу: при цьому не бралось до уваги ширше значення, не кажучи вже про історію спроможності мімесису. Насамперед такі міркування були якнайтісніше пов'язані зі звичною, чуттєвою цариною подібності. Усе ж наслідувальній поведінці знайшли місце в розвитку мови, де вона отримала назву оноματοпоетичного. Коли ж мова, як це впадає у вічі, не являє собою узгодженої системи знаків, то раз по раз повертатимуться до думки про те, як вона у своїй найпримітивнішій формі постає оноματοпоетичним способом пояснення. Питання таке: чи можна цей спосіб вдосконалити й узгодити з ліпшим розумінням?

«Будь-яке слово — і вся мова, — так, можливо, твердять, — є ониматопоетичним». Важко бодай уточнити програму, яка могла б міститися у цьому твердженні. Тим часом поняття нечуттєвої подібності пропонує певний засіб. Коли впорядкувати слова різних мов, які означають одне й те саме, щоб означуване стояло в центрі, то можна було б дослідити, як всі вони — навіть ті, які часто-густо не мають ніякої подібності одне з одним, — подібні до того означуваного в їхній середині. Проте цей різновид подібності можна пояснити не тільки відношеннями слів, які означають одне й те саме в різних мовах. Як же тоді взагалі не обмежити міркування сказаним словом? Радше воно доволі точно стосувалося слова написаного. І тут прикметне те, що воно — подеколи, мабуть, іще точніше, ніж сказане — через відношення свого написаного характеру до означуваного висвітлює природу нечуттєвої подібності. Одне слово, нечуттєва подібність є тим, що започатковує перекося не тільки між сказаним і гаданим, але й між написаним і гаданим та точно так само між сказаним і написаним.

Графологія навчила розпізнавати в рукописах образи, які вкладає в них несвідоме автора. Можна допустити, що наслідувальний процес, який таким чином виявляється в діяльності письменника, у дуже віддалені часи постав як письмо, набувши вкрай важливого значення для писання. Тим-то письмо, поряд із мовою, стало архівом нечуттєвої подібності, нечуттєвих відповідностей.

Утім, ця сторона мови, як і письма, безвідносно не існує поруч з іншою, семіотичною. Натомість усе наслідувальне мови може, подібно до полум'я, виявлятися лиш у чомусь на кшталт носія. Цей носій — семіотичне. Тож значеннєвий зв'язок слів або фраз виступає носієм, у якому тільки блискавично виявляється подібність. Бо її витворення завдяки людині — так само, як її сприйняття нею — в багатьох украй важливих випадках пов'язане з осяянням [ein Aufblitzen]. Вона проминає. Немає нічого дивного в тому, що швидкість писання і читання посилює злиття семіотичного й наслідувального в царині мови.

«Читають те, що між рядками» [1]. Це читання найстаріше: читання перед усякою мовою, за нутрощами [aus den Eingeweiden], за зірками або танцями. Згодом стали уживаними опосередкувальні ланки нового читання — руни й ієрогліфи. Напрошується припущення, що вони стали тими зупинками, через які той талант мімесису, який попервах правив за підвалину окультної практики, проник у письмо й мову. Так-то мова була б найвищим щаблем наслідувальної поведінки і найповнішим архівом нечуттєвої подібності: комунікативним засобом, в який до решти увійшли ранні сили наслідувального створення й розуміння, поки вони не зайшли так далеко, що знищили сили магії.

Примітки

Рядок із драми Г. фон Гофмансталя «Дурень і Смерть» (1894), що в оригіналі є таким: «Was nie geschrieben wurde, lesen».

Перекладено за: Walter Benjamin Gesammelte Schriften, vol. II.1, herausgegeben von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1999, S. 210-213.

Досвід і скрута

Була в наших хрестоматіях одна байка про старого, який на смертному одрі переконує своїх синів у тому, що в його винограднику захований скарб [1]. Вони мали його тільки викопати. Заходилися вони копати, проте не знайшли жодного сліду від скарбу. Але щойно настала осінь, їхній виноградник уродив рясніше, ніж деінде. Тоді вони помітили, що батько дав їм певний досвід: щастя не в золоті, а у старанні. Такі досвіди подають нам задля перестороги чи вгамування, доки ми зростаємо: «Молодий-зелений, а вже лізе у розмову», «Ти сам іще спізнаєш це». Було достоту відомо, що таке досвід: старші люди завжди передавали його молодшим. Коротко — авторитетом віку — у прислів'ях; багатослівно — у його балакучості, в бувальщинах; інколи у вигляді оповідання з чужих країв, коло коминка, у колі дітей і онуків. — Куди все це поділося? Хто ще натрапляє на людей, які можуть посправжньому розповісти щось? Де нині ще з вуст вмирущого виходять ті добротні слова, що мандрують від покоління до покоління, мов якась каблучка? Кому нині

ще приходить на підмогу прислів'я? Хто бодай спробує упоратися з молоддю, покликаючись на свій досвід?

Ні, ясно одне: досвід пропав по дорозі, і це в поколіннях, яке між 1914 і 1918 роками набуло найжахливішого досвіду світової історії. Можливо, це не так дивно, як здається. Чи мали змогу тоді не помітити: люди вертаються з війська онімілі? Не багатші, бідніші на передаваний досвід. Те, що десять років по тому вилилося у потік книжок про війну, було чим завгодно, лиш не досвідом, який від вуст плинув до вух. Ні, в цьому не було нічого дивного. Бо ніколи досвіду не довели відвертішу брехню, ніж коли за помилки стратегічні було покарано позиційною війною, за прорахунки в економіці — інфляцією, за фізичний недогляд — голодом, а за моральний занепад — можновладцями. Покоління, яке їздило до школи на кінному трамваї, стояло просто неба в якійсь місцевості, в якій змінилося геть усе, крім хмар; а посередині, в силовому полі руйнівних струмів і вибухів, перебувало крихітне спорохніле людське тіло.

Зовсім нова вбогість спіткала людей із цим неймовірним розвоєм техніки. І на споді тієї вбогості ховається гнітюче багатство ідей, яке йшло поміж — а радше, над — людьми в образі відродженої астрології, мудрості йоги, християнської науки і хіромантії, вегетаріанства й гностицизму, схоластики й спиритизму. А проте тут відбувається не справжнє відродження, а гальванізація. Слід згадати про величні картини Ензора [2], на яких вулиці ве-

ликих міст сповнені метушнею: вбрані на карнавальний лад міщани, криві гримаси запорошених масок, вкриті блищиками корони на лобі, — все це неоглядно котиться вздовж доріг. Ці картини є, мабуть, не що інше, як відображення моторошної й хаотичної доби Відродження, на яку багато хто покладає свої надії. Але тут щонайяскравіше виявляється таке: наша скрута з досвідом є лише частиною великої скрути, яка знову прибрала вигляду — з тією-таки чіткістю й точністю — середньовічних жебраків. Чого варті всі духовні скарби, якщо з ними не пов'язано наш досвід? Те, куди це веде, коли досвід підроблено чи видурено, занадто виразно показала нам страшенна мішанина стилів і світоглядів у минулому столітті, тож нам довелося б визнати, що ми соромимося зізнатися у власній скруті. Так, ми погоджуємося: ця скрута з досвідом являє собою скруту не лише з досвідом окремих осіб, а взагалі з досвідом людства. І відтак новий вид варварства.

Варварства? Авжеж. Ми кажемо так, щоб запровадити нове, позитивне поняття варварства. Бо куди варвара веде скрута з досвідом? Вона схиляє його починати спочатку, наново; задовольнятися з малого; створювати щось, маючи під рукою всілякий подріб, і при цьому не глядіти ні праворуч, ані ліворуч. Серед великих творителів завжди були неблаганні, які колись-то владнували справу. Їм був потрібен креслярський стіл, вони були творцями. Таким-от творцем був Декарт, для якого вся його філософія спершу вкладалася в одну-єдину достовірність: «Я мис-

лю, отже існую», — і з неї він виходив. Таким творцем був і Ейнштейн, який з усього обширу світу фізики раптово зацікавився лише єдиною крихітною неузгодженістю між рівняннями Ньютона та досвідом астрономії. І це ж саме від-початку-зачинання [Von vorn beginnen] мали на увазі митці, коли вважали себе математиками і вибудовували світ, як-от кубісти, зі стереометричних форм, або ж коли вони (згадаймо Клеє) долучалися до інженерів. Справді-бо, фігури Клеє ніби виведені на креслярській дошці, й їхні риси скоряються — як кузов доброго авто вчуває передусім волю двигуна — насамперед нутру. Більше нутру, ніж внутрішності: це їх робить варварськими.

Тут і там найкращі голови давним-давно поволи почали розумітися на цих речах. Суцільна відсутність ілюзій щодо епохи, а проте беззастережна прихильність до неї являють собою їхні питомі риси. Байдуже, чи поет Бертольд Брехт констатує, що комунізм є справедливим розподілом не багатства, а злиднів, чи предтеча сучасної архітектури Адольф Лоос пояснює: «Я пишу тільки для людей, у яких є відчуття сучасного... Для людей, яких мучить туга за Відродженням чи рококо, я не пишу». Такий складний митець, як маляр Пауль Клеє, і такий засадничий, як Лоос — обидва відштовхуються від традиційного, врочистого, шляхетного, прикрашеного всіма пожертвами минулому образу людини, щоб звернутися до оголеного сучасника, який галасує, мов немовля, борсаючись у брудних пелюшках цієї доби. Ніхто не вітав його щиріше

й світліше за Пауля Шеербарта [3]. Є в нього романи, що здалеку сприймаються ніби твори Жуля Верна — проте, на відміну від Верна, який раз по раз відправляє у космос лише дрібних французьких або англійських рантьє, сadowлячи їх у найхімерніші ридвани, Шеербарта цікавило питання про те, як наші телескопи, літаки й ракети перетворюють колишніх людей на цілком нових створінь, вартих уваги й любові. До речі, ці створіння розмовляють уже зовсім новою мовою. Зокрема вирішальною в ній є схильність до доволіно конструктивного; звісно, на відміну від органічного. Така-от прикмета мови Шеербартових людей чи, радше, люду; бо вони відкидають антропоморфізм — цю засаду гуманізму. Навіть у своїх власних назвах: Пека, Лабу, Софанті тощо — це персонажі книжки, названої за ім'ям головного героя: «Lesabéndio» [4]. «Знелюдяні» ймення залюбки дають своїм дітям і росіяни: вони називають їх «Жовтнем» за місяцем революції, або «П'ятирічкою», як зветься п'ятирічний план, або «Авіахімом» за назвою Товариства друзів авіації. Це не технічне оновлення мови, а її мобілізація на службі боротьби або праці; в кожному разі зміни дійсності, а не її опису.

Втім Шеербарт, знову повертаючись до нього, приділяє велику вагу тому, щоб улаштувати свій люд — а за його зразком і своїх співгромадян — у пристойних помешканнях: у пересувних рухомих скляних будівлях, як от ті, що їх нині спорудили Лоос і Ле Корбюзьє. Недаремно скло — міцний і гладкий матеріал, якого нічого

не тримається. А ще холодний і тверезий. Речі зі скла не мають «аури». Скло взагалі є ворогом таємниці. Також воно є ворогом власності. Великий поет Андре Жид сказав одного разу: будь-яка річ, якою я хочу володіти, стає для мене непрозорою. Невже люди на кшталт Шеєрбарта мріють про скляні будови, бо виступають прихильниками нової скрути? Але, можливо, зіставлення тут скаже більше за теорію. Зайдіть-но до якогось міського помешкання 80-х років: при всій «душевності», яку воно, здається, випромінює, найсильнішим є враження «тут ти нічого не знайдеш». Тут ти справді нічого не знайдеш — адже немає жодного клаптя, де не залишив уже свій слід тутешній мешканець: на виступі стоять якісь порцелянові фразки, у фотелі — якийсь плед, на вікнах — жалюзі, а перед коминком — захисток. Тут озивається вишукане слово Брехта, ще й яке: «Замітай сліди!» — так звучить рефрен першого вірша з «Хрестоматії для міських мешканців». Тут, у помешканні городянина, стала звичною протилежна поведінка. І навпаки: «інтер'єр» змушує мешканця приймати найвищу міру звичок, звичок, які віддають належне більше інтер'єрові, в якому він живе, ніж йому самому. Це розуміє кожен, кому ще відоме безглузде становище, в якому опиняються мешканці таких плюшевих кімнат, коли в домогосподарстві щось зламалося. Навіть їхня манера лютувати — а те збудження, що поволі відмирає, вони блискуче могли б зіграти — являла собою насамперед реакцію людини, якій стерли

«сліди її земних днів» [5]. Цього досягли Шеербарт зі своїм склом і Баугауз [6] зі своєю сталлю: вони створили кімнати, в яких важко залишати сліди. «Після того, що вже було сказано, — пояснював Шеербарт ще років із двадцять тому, — ми, мабуть, можемо говорити про «культуру скла». Нове середовище зі скла цілком перемінить людину. Тож можна лише сподіватися, що нова культура скла не матиме занадто багато супротивників».

Скрута з досвідом: її не слід розуміти так, наче люди жадають нового досвіду. Ні, вони жадають звільнитися від досвіду, вони жадають такого довколишнього світу, в якому вони могли б виявити свою скруту — зовнішню і, врешті-решт, внутрішню — так чисто й виразно, щоб при цьому вийшло щось пристойне. Не те, щоб вони завжди були необізнаними або недосвідченими. Часто можна сказати зворотне: вони «скуштували» всього, «культуру» й «людину», і всім переситилися й потомилися. Ніхто вже не відчуває, що слова Шеербарта стосуються їх: «Ви всі такі стомлені — і тільки тому, що не зосереджуєте всі свої думки на зовсім простому, проте дуже величному плані». Слідом за втомою надходить сон, і геть нічого дивного немає в тому, що марення винагороджує за смуток і зневіру дня та обертає в дійсність цілком просте, але цілком величне існування, на яке бракує сили наяву. Існування Міккі Мауса — ось мрія сучасної людини. Це існування сповнене чудес, які не лише перевершують чудеса техніки, а й дозволяють покепку-

вати з них. Бо ж найдивовижніше в них полягає в тому, що всі вони разом, без жодного механізму, імпровізовано, походять із тіла Міккі-Мауса, його друзяк і ворогів; точно так само із звичайнісіньких меблів, як із дерева, хмарки чи моря. Природа й техніка, простота й комфорт тут постали цілковито одним і перед очима людей, які стомилися від безкінечних складнощів повсякденного життя і яким мета життя видається лише найвіддаленішою точкою збігу в нескінченній перспективі засобів, рятівним здається існування, що на кожному кроці задовольняється найпростішою і водночас найзручнішою для себе поведінкою існування, в якому авто важить не більше за якийсь бриль, а плід на дереві крутиться не згірш за гондолу під повітряною кулею. А тепер спинімося й повернімося до нашої теми.

Ми збідніли. Раз по раз жертвуємо часткою спадщини людства, часто мусимо заставляти в ломбард за одну соту вартості, щоб дістати в борг за неї якісь копійки «на сьогодні». У дверях стоїть економічна криза, позаду неї якась тінь, прийдешня війна. Усе нині в руках кількох можновладців, які, певно, не людськіші за багатьох інших; здебільшого варварські, проте не доброго ладу. Але іншим довелося якось влаштовуватися, по-новому і задовольняючись малим. Вони разом із чоловіками, які ґрунтовно нове перетворили на свою справу і обґрунтували це розумінням та зреченням. В їхніх домівках, картинах та історіях людство готується, якщо це буде

потрібно, пережити культуру. І що головне: воно робить це, сміючись. Можливо, цей сміх і звучить часом поварварському. Гаразд. Але інколи окрема людина може віділити дрібку людяності тій масі, яка одного дня поверне їй цю дрібку з відсотками простими й підсумованими.

Квітень-жовтень 1933 р. (?)

Примітки

1. Насправді йдеться про мандрівний сюжет, проте в даному разі Беньямін посилається на байку Езопа під назвою «Хлібороб і його діти».

2. Джеймс Енсор (1860–1949) — бельгійський маляр англійського походження, справив виразний вплив на майстрів експресіонізму і сюрреалізму. Найвідоміша картина — «Вїзд Христа в Брюссель на масляну 1889 року».

3. Пауль Шеербарт (1863–1919) — німецький письменник-експресіоніст.

4. Фантастичний роман (1913) П. Шеербарта, у якому автор, продовжуючи традиції Ж. Верна, подає один із перших зразків сучасного науково-фантастичного роману. Головний герой, інженер, живе в повній самотності на астероїді Паллада, вважає його «планетою-тулубом» і мріє об'єднати його з «планетою-головою» в одну «подвійну планету». Після вдалого завершення цього грандіозного задуму герой упадає в стан своєрідного

трансу й поступово сам перетворюється на небесне тіло, що обертається навколо Сонця.

5. Цитата з «Фауста» Й.В. Гете. Ч. II, Дія п'ята. Просторе дворище перед палацом. У класичному перекладі Миколи Лукаша цей акцент утрачено. Пор.: Ніяка вічність не поглине / Мої діла, мої труди! (Гете Й.В. Фауст. К. : Дніпро, 1981. — С. 487)

6. Баугауз (нім. Bauhaus — «дім будівництва»), Вища школа будівництва й художнього конструювання — художній навчальний заклад і художнє об'єднання в Німеччині (1919-1933), що дало мистецтву XX ст. чимало чудових ідей і ряд видатних діячів. Девіз Баугауза: «Нова єдність мистецтва й технології». Баугауз був заснований 1919 року архітектором Вальтером Гропіусом, який поєднав Вищу школу мистецтва й Школу прикладного мистецтва у Ваймарі. 1932 року під тиском влади Баугауз довелося перевести в Берлін, а менш як за рік нацисти закрили заклад. Багато викладачів і студентів Баугауза емігрували до Америки й привезли туди свої ідеї.

Перекладено за: Walter Benjamin *Gesammelte Schriften*, vol. II.1, herausgegeben von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1999, S. 213-219.

Франц Кафка

До десятої річниці від дня смерті

Потьомкін

Розповідають, буцімто у Потьомкіна раз по раз бували напади тяжкої депресії: тоді ніхто не наважувався до нього наблизитися, а про те, щоб увійти до князівських покоїв, годі було й думати. При дворі про цю хворобу не згадували, надто при імператриці Катерині — за найменший натяк на цю тему можна було легко попастися в неласку. Якось один із нападів генерал-фельдмаршала затягся, й наслідки не примусили себе чекати: у писарнях поволі росли стоси указів, виконання яких (воно було неможливе без потьомкінського підпису) імператриця вимагала. Високопосадовці лише розводили руками. У цей час випадково у передпокої генерал-фельдмаршальського палацу, де зазвичай, бідкаючись і плачучись, товклися державні мужі, занесло дрібного, непоказного асесора Шувалкіна. «Що сталося, ваша ясновельможносте? Чим я міг би прислужитися вам?» — поцікавився меткий Шувалкін. Йому пояснили, у чому річ, і пожалкували, що з послуг його не буде пуття. «Якщо, панове, діло стало тільки за цим, —

відказав Шувалкін, — то передайте мені ці укази, я вас прошу». Державні мужі, яким однаково нічого було втрачати, пристали на його умовляння, і Шувалкін з купою паперів під пахвою рушив галереями і хідниками до князівської почивальні. Не стукаючи, ба не спинаючись, натиснув він на клямку. Двері були незамкнені. У сутіні свого помешкання Потьомкін сидів на ліжку у ветхому своєму халаті і гриз собі нігті. Шувалкін підійшов до письмового столу, стромив перо у чорнило і мовчки простягнув князеві разом із першим-ліпшим указом. Скинувши на того прогнозу відсутнім поглядом, мов у сні, Потьомкін поставив підпис, потім другий, урешті попідписував усі. Щойно князівські кривульки постали на останній, Шувалкін, по-простому, як і зайшов, узяв папку під пахву і пішов геть. Переможно розмахуючи підписаними паперами, вийшов він у передпокій. Назустріч йому юрбою кинулися державні мужі, вириваючи у нього з рук папери. Запинивши дух, вони схилялися над ними. Ніхто не казав і слова; всі вклякли. Тоді Шувалкін зібрався на силі і вирішив знову довідатися у панів, чого це вони раптом не можуть вийти з дива. Тієї миті погляд його впав на підпис. На всіх до єдиного указах було виведено: Шувалкін, Шувалкін, Шувалкін... [1].

Історія ця — наче герольд, який провістив появу творів Кафки за двісті років. Загадкове питання, що в ній криється, є питанням Кафки. Та й увесь цей світ

канцелярій і писарень, світ сповитих у морок помешкань, звідки віє затхлістю, — це світ Кафки. Квапливий Шувалкін, який усе легковажить і врешті-решт лишається з порожніми руками, — це герой Ф. Кафки. А ось Потьомкін, напівсонний і зледащільний, який дрімає десь у глибині палацових покоїв, до яких невільно заходити, — це пращур тих можновладців, які мешкають у Кафки в образі суддів десь на горищах або секретарів у замку і які завжди, хоч би як високо вони стояли, залишаються істотами занепалими або, радше, опущеними, щоб у всій своїй могутності тим виразніше могли вириinati однієї миті перед найнікчемнішими і найнездалішими створіннями — скорченими брамниками й хиренними канцеляристами. І чого це вони дрімають? Може, вони якісь нащадки атлантів і їм доводиться тримати земну кулю на своїх шиях? Може, через це голови в них опущені «так низько на груди, що й очей майже не розгедиш» [2], як у замкового каштеляна на портреті або як у Кламма, коли той перебуває на самоті? Та ні, ніяку земну кулю вони не тримають; просто найбуденніші речі теж мають свою вагу: «Знемога як у гладіатора після герцю, а довелося лише побілувати куток у чиновницькому кабінеті» [3]. — Дьйордь Лукач якось сказав: щоб сьогодні зробити пристойний стіл, треба мати архітектурний геній Мікеланджело [4]. Але те, що для Лукача історичні епохи, для Кафки — вічності. Людина, що поклала щось побілувати, має урухомлювати

вічність. І так навіть у найнепомітнішому жесті. Персонажі Кафки раз у раз і ні з того ні з сього плескають у долоні. І лише одного разу побіжно згадується, що долоні ці «справжнісінькі парові молоти» [5].

Ми впізнаємо цих володарів у постійному і повільному русі — або вгору, або вниз. Однак ніде вони не бувають страшніші, ніж коли підносяться з найглибшого запустіння — від батьків. Онде син заспокоює свого недоумкуватого, старезного батька, якого він щойно поклав у ліжку: «Заспокойся ж, я вкрив тебе як слід». — «Ні!» — крикнув батько так, що відповідь наскочила на питання, і, відкинувши ковдру так, що вона на мить розгорнулася на льоту, на весь зріст підвівся на ліжку. Хіба що однією рукою він ледь помітно тримався за лампу. «Ти хотів укрити мене, соколику мій, але врахуй — я ще не накрився. Хай я і востаннє збираюся на силі, але на тебе її вистачить, вистачить із верхом!.. На щастя, батьки знають синів як облуплених, цьому вчити не треба...» — Він стояв вільно, упевнено, дригаючи то однією ногою, то іншою. Він світився від прозріння... — «Тепер ти знаєш, на світі є дещо й крім тебе, колись же ти тільки себе знав! Ти був, власне кажучи, безневинною дитиною, але, коли мовити ще простіше — ти був гадячим виплодом!» [6] Батько, що скидає із себе тяжку ковдру, скидає з нею й тягар світобудови. Йому треба урухомити вічність, щоб оживити — з усіма відповідними наслідками — прадавні стосунки батька й сина. Але ж які з цього вплива-

ють наслідки! Він засуджує сина до вбивства через потоплення. Батько — каральник. Провина притягує його так само, як і суддівських чиновників. Дуже багато чого вказує на те, що світ чиновників і світ батьків для Кафки є одне й те саме. І ця подібність зовсім не на їхню пошану. Тупість, занепад, бруд — це все вони. Батьків однострій суціль засмальцьований, та і його спідня білизна аж ніяк не чистота. Бруд являє собою рідну стихію для чиновництва. «Вона не могла второпати, навіщо взагалі ведеться прийом відвідувачів. «А щоб було кому парадні сходи багнити», — відказав їй, можливо, просто сперсердя, один із чиновників, але чомусь саме це пояснення здалось їй особливо переконливим». [7] Неохайність настільки невіддільна від чиновників, що й самі вони здаються просто якимись гігантськими паразитами. Не в економічному розумінні, звісно, а в плані марнування сил розуму й людяності, за рахунок яких ця зграя і тягне своє животіння. Але точнісінько так само у всіх дивних родин у Кафки й батько тягне своє життя за рахунок сина, налягаючи на нього мов якийсь жахливий трутень. Він висотує не тільки всі його сили, але й саме його право існувати. Батько, що є каральником, водночас також є обвинувачем. І гріх, в якому він звинувачує сина, видається схожим на первородний гріх. Бо ж кого ще такою мірою стосується визначення цього гріха, дане Кафкою, як не сина: «Первородний гріх, ця найдавніша кривда, що її вчинила людина, в тому й полягає, що лю-

дина і далі не нарікає на вчинену їй кривду, на скоєний над нею первородний гріх» [8]. Але хто ж іще може звинувачувати в цьому первородному гріху, — гріху породження спадкоємця, — як не син батька? Тож грішником був би син. При цьому, однак, із твердження Кафки жодною мірою не можна висновувати, що звинувачення гріховне, бо воно хибне. У Кафки ніде не написано, що воно чинить кривду. Це безнастанний процес, який знаходиться у суді, і жодна справа не може стати в гіршому світлі, ніж та, в якій батько звертається по допомогу до солідарності цих чиновників, цих суддівських канцелярій. При тому, що безмежна корумпованість — ще не найгірша їхня риса. Адже їхня натура так уже влаштована, що їхнє запроданство є тією єдиною надією на їхньому обличчі, на яку ще може розраховувати людяність. Щоправда, суди мають у розпорядженні кодекси. Але їх не побачиш. «...А природа цього правосуддя така, що судять не просто невинну людину, а ще й необізнану», — гадає К. [9]. Закони й описані норми залишаються в цьому по суті вікодавньому світі [Vorwelt] неписаними законами. Людина може переступити їх просто через незнання й тим потрапити під покарання. Проте, хоч би як безталанно спіткала вона якогось наївного, її настання з погляду права аж ніяк не випадковість, а доля, що постає тут у своїй двозначності. Уже Герман Коген в одному побіжному розгляді з приводу стародавнього уявлення про долю назвав цей момент «прозрінням, яке

стає неминучим», що самі її «порядки суть те, що, здається, спонукає і викликає цей виступ, цей відступ» [10]. Так само стоїть справа й із правосуддям, чие провадження спрямовується проти К. Це веде нас у далекі часи, в епоху, що передувала Законам XII таблиць, до однієї з перших перемог писаного права над первісним укладом. Хоча тут писане право й існує у збірках законів, але існує потай і, спираючись на них, вікодавній світ тим безмежніше може чинити свою волю.

Стан речей у владі й у родині часом перетинаються в Кафки на різні лади. У селі, біля підніжжя замкової гори, серед жителів ходить примовка, яка дещо пояснює. «У нас приповіданка така є — може, ти її вже чув: рішення влади лякливі, наче молоденькі дівчата». «Цікава думка, — мовив К., — навіть дуже цікава, схоже, між рішеннями влади й дівчатами взагалі чимало спільного» [11]. Найприкметніша з цих особливостей — прагнення прихилитися до чого й кого завгодно, як це роблять усі похливі дівчата, на яких натрапляє К. в «Процесі» і «Замку», які віддаються розпусті як у лоні родини, так і в ліжку. Вони трапляються йому на кожному кроці; а заволодіти ними так само просто, як звабити шинкарку: «Вони обійнялися, її маленьке тіло затремтіло в руках К., і вони покотилися по підлозі в забутті, з якого К. раз по раз марно намагався вивільнитися, прокотилися трохи і гупнули об двері, за якими був Кламм, а далі затихли в пивних калюжах та недоїдках на підлозі. Так минали

години, години спільного ритму дихання і серцебиття, години, протягом яких К. не міг позбутися відчуття, що він заблукав або опинився так далеко, де перед ним не була жодна людина, так далеко, що тут навіть повітря складалося з інших елементів, ніж удома, і в цьому повітрі можна задихнутися від цієї відчуженості і від її безглузвих спокус, але нічого не вдієш, мусиш іти далі, щоб загубитися зовсім» [12]. Про цю чужину ми ще поговоримо. Варте, однак, уваги те, що ці жінки-шльондри ніколи не можуть похвалитися вродою. У світі Кафки краса радше виявляється в зовсім несподіваних, найпотаємніших місцях: наприклад, в обличчях обвинувачуваних. «Це, хай там як, якийсь дивовижний і певною мірою суто природний феномен. Не слід, звичайно, гадати, ніби внаслідок звинувачення зовнішність звинуваченого набуває виразних, конкретно визначених змін.... Проте не злочин надає їм краси... і не заслужене покарання робить їх гарними... краси їм надають тільки оті величні процеси, з якими вони пов'язані» [13].

З роману «Процес», однак, неважко виснувати, що саме це розслідування зазвичай завершується для обвинувачуваних безнадійно — безнадійно навіть у тому разі, коли у них жевріє надія на виправдальний присуд. Можливо, саме ця безнадійність і виявляє в них як єдиних із створінь Кафки блиск краси. В кожному разі, цей здогад добре перегукується з одним уривком розмови, що його переказав Макс Брод. «Я згадую, — пише

він, — як одного разу мав розмову з Кафкою, що почалася з сьогоднішньої Європи й занепаду людства. «Напевно, ми є, — сказав він тоді, — якимись нігілістичними, а може, навіть самозгубними думками, що народжуються в Божій голові». Спершу це нагадало мені картину світу гностиків, для яких Бог був злим деміургом, а світ — його гріхопадінням. «Е-е, ні, — замислився він, — наш світ хіба що лише якась лиха Божа комиза, якийсь кепський день». — «То що, отже, десь поза цією, відомою нам явищною формою світу може існувати надія?» — Він посміхнувся. — «Атож, скільки завгодно, нескінченно багато надій, але тільки не для нас» [14]. Ці слова перекидають місток до тих найхимерніших персонажів Кафки, які — єдині — зуміли вирватися з лона родини й для яких, можливо, надія-таки існує. Це не звірі й навіть не моторошні кафківські мішанці або фантастичні істоти на кшталт кішкоягняти [15] чи Одрадека [16]. Ці радше ще живуть у полоні родини. Бо ж даремно Грегор Замза [17] прокидається комахою саме в рідній оселі, дарма й інший дивний звір, напівкішка-напівягня, виявляється частиною спадку, що перейшов од володіння батька, та й Одрадек неспроста є предметом саме батьківської турботи. Зате «помічники» й справді випадають із цього угруповання.

Помічники належать до того кола персонажів, яке проходить через усі твори Кафки. З їхньої зграї і пройдисвіт, який викривається в «Спогляданні» [18], і сту-

дент, що посеред ночі на балконі наvertsється на очі своєму сусідові Карлу Росманові [19], і ті дурні з містадесь на півдні, що ніколи не утомлюються [20]. Сутінки, в які сповито їхнє існування, нагадують про мінливе висвітлення, у якому постають персонажі малої прози Роберта Вальзера, автора роману «Помічник» [21], книги, що її Кафка дуже любив. Індійським легендам відомі гандхарви, невикінчені створіння, істоти на стадії туманності. Того-таки стибу і Кафкові помічники; вони не належать до жодного іншого кола, і нікому не чужі: вони — вістівники, на побіганнях між іншими. Вони, як сказано в Кафки, схожі на Варнаву, а той — вістівник. Вони ще не залишили лоно природи остаточно, тому «...влаштувалися в куточку на двох старих жіночих спідницях. Для них «було справою честі... займати щонайменше місця, тому вони постійно намагалися сплестися якомога тісніше руками чи ногами, і це супроводжувалося хихотінням та перешіптуванням, вони скручувалися й виверталися, у темряві в їхньому кутку можна було роздивитися тільки один великий клубок» [22]. От для них і їм подібних — незграб і нетіпак, — для них надія є.

Однак те, що з ніжною необов'язковістю помітно у владарюванні цих вістівників, лягло на увесь цей світ створінь непомірним і важким тягарем закону. Жодне не має свого постійного місця, свого постійного, не змінюваного обрису; усе чи то здійсмається, чи то падає; жодному не дано не помінятися місцями зі своїм

ворогом або сусідом; немає жодного, що відбуло б свій термін, а проте не дорігло, і жодного, що не було вкрай виснажене, а проте тільки на початку свого довгого тривання. Тут годі говорити про порядки й ієрархії. Світ міфу, який на все це натякає, незрівнянно молодший за світ Кафки — світ, якому вже міф пообіцяв визволення [Erlösung]. Але коли щось ми й знаємо точно, то це одне: Кафка не пішов услід за цим звабленням. Інший Одиссей, він не дозволив йому навіть торкнутися «свого спрямованого вдаль погляду», «сирени буквально потьмарилися перед його рішучістю, і саме тоді, коли він був найближчий до них, він більше нічого не уявив про них» [23]. Серед стародавніх предків Кафки, крім предка-юдея й предка-китайця, з якими ми ще зустрінемося, не слід забувати й цього грецького предка. Одиссей-бо стоїть на тому порозі, що відокремлює міф від казки. Розум і хитрість уже заклали пастки в міф; його сили перестають бути непереможними. Казка, по суті, є переказом про перемогу над ними. Кафка, коли починав розказувати, писав казки для діалектиків. Він вплітав у них дрібні хитрощі, щоб потім вичитати з них доказ того, «що навіть недостатні, ба дитячі засоби здатні слугувати порятункові» [24]. Цими словами він починає своє оповідання «Мовчання сирен». Сирени й справді в нього мовчать; це «ще одна їхня зброя, навіть страшніша за їхній спів... їхнє мовчання» [25]. Саме її вони й застосували в Одиссея. Проте він, переповідає

нам Кафка, «був такий хитрющий, такий собі лис, що навіть сама богиня долі не змогла прозирнути в його ну-тро. Може, він і справді — хоча розумом людським цього не збагнути — помітив, що сирени мовчать, і, отже, на догоду їм і богам, повівся так, як оповідає переказ, «прикриваючись цим як своєрідним щитом» [26].

У Кафки сирени мовчать. Можливо, вони мовчать ще й тому, що музика й спів у нього є вираженням або принаймні запорукою рятунку. Запорукою надії, що її ми дістаємо з того дрібного, водночас невивершеного і буденного, водночас відрадісного й дурнячого між-свіття [Mittelwelt], в якому, мов у себе вдома, влаштувалися помічники. Кафка — наче той хлопчик, який подався вивчати страх [27]. Він потрапив у палац Потьомкіна, а зрештою, в його темних підвалах, надибав Жозефіну, ту саму співочу мишу, чий наспів він описує так: «У ньому щось вчувається від жалюгідного, куцого дитинства, щось від втраченого і ніколи не віднайденного щастя, але в ньому проступає щось і від діяльного сьогодення життя, від його дрібної, незбагненної, а проте існуючої та незнищенної жвавості» [28].

Дитяча світлина

Збереглася дитяча світлина Кафки: рідко коли «бідне й коротке дитинство» являло собою картину таку ж зворушливу. Зроблено світлину, мабуть, в одному з тих

фотоательє дев'ятнадцятого століття, оформлення яких з його драпіруванням і пальмами, гобеленами та іншим декоративним мотлохом робило його схожим на тронну залу й якусь катівню камери одночасно. Отут, в тісному, переобтяженому позументами дитячому костюмчику — чисто тобі гамівна сорочка! — стоїть хлопчик років шести на тлі чогось, що скидається на якийсь зимовий сад. На задньому плані здіймаються віяла пальм. І так, наче той хлопчик покликаний надати цій тропічній бутафорії вигляду ще провінційнішого й похмурішого, він тримає в лівій руці над міру широченого крилатого капелюха на кшталт тих, що їх носять іспанці. Сумні до незмоги очі панують над спорудженим для них штучним ландшафтом, у який тривожно вслухується мушля великого дитячого вуха.

Можливо, палке «бажання стати індіанцем» [29] колись і змогло перемогти цей великий сум. «Якби ж то стати індіанцем, просто зараз, скосившись у повітрі, рвонути над лункою землею на баскому коні, а тоді випручати ноги з остріг, яких, втім, і нема, жбурнути геть гнуздечку (де б вона взялася?), і ось ти вже лешиши широким лугом, і немає вже перед тобою кінської голови й шиї» [30]. Багато чого міститься в цьому бажанні. Таємницю бажання видає його справдження. Для нього є Америка. Те, що «Америка» — цілком особливий випадок, впливає вже з імені героя. Якщо в попередніх своїх романах автор називав себе не інак-

ше, як незрозумілим ініціалом, то тут, на новому континенті, він під повним іменем переживає своє нове народження. Він переживає його у відкритому театрі [Naturtheater] Оклагоми. «На розі вулиці Карл побачив плакат із таким написом: «На іподромі в Клейтоні сьогодні з шостої ранку до півночі провадиться набір у театр Оклагоми! Великий театр Оклагоми кличе вас! Кличе тільки сьогодні, сьогодні або ніколи! Коли тобі небайдуже власне майбутнє — приходь до нас! Ласкаво просимо кожного! Якщо ти хочеш стати митцем, відгукнись! У нашому театрі кожному знайдеться діло — кожному своє! Хто зупинив свій вибір на нас, того ми вітаємо! Але поквпаясь, щоб встигнути до півночі! Саме о дванадцятій усе закінчиться й вже не поновиться! І бий лиха година того, хто нам не вірить! Усі в Клейтон!» [31]. Читачем цього оголошення є Карл Росман, третя й щасливіша інкарнація К., що є героєм романів Кафки. Щастя чекає його у відкритому театрі Оклагоми, що насправді являє собою іподром, точнісінько так само, як колись його спіткало «почуття нещастя» у власній дитячій кімнаті, «на вузькому килимку, по якому він гнався, «мов по біговій доріжці» [32]. Відтоді Кафка написав свої спостереження «для розмислів вершників» [33], змусив «нового адвоката», «високо піднімаючи ноги, ступати мармуровими сходами, чеканячи крок і долаючи сходи суду» [34], а «дітей на півті» нестись юрбою, побравшись за руки, «щодоуху»

[35]; відтоді йому добре знайомий і близький цей образ, — недаремно ж його Карл Росман біжить «якось вистрибом, чи то спросоння, чи то від втоми чимраз частіше вдаючись до вкрай марних і безглузких перегонів. Отже, тому ця бігова доріжка може бути тією, де він досягає мети свого бажання [36].

Втім, ця доріжка водночас і театр, і це збиває нас з пантелику. Загадкове місце і цілком незагадковий, прозорий, кристально чесний образ Карла Росмана складають одне ціле. Карл Росман прозорий, чесний і майже безхарактерний у тому розумінні, в якому Франц Розенцвайг у своїй «Зорі визволення» стверджує, що в Китаї людина у душі «майже безхарактерна; поняття мудреця, як його в класичному вигляді... втілює Конфуцій, геть стирає всі індивідуальні особливості характеру; це воістину безхарактерна, чи то пак пересічна людина... Вирізняє ж китайську людину щось цілком інше: не характер, а відверто натуральна чистота почуття» [37]. Втім, хай як би там це формулювати розумом, — можливо, ця чистота почуття править лише за особливо витончену шальку поведінкової жестикуляції — у кожному разі відкритий театр Оклагоми відсилає нас до китайського театру, а цей останній є театром жести. Одна з найважливіших функцій цього відкритого театру — розкладання події на жести. Можна-бо піти ще далі й сказати, що сила-силенна невеликих етюдів та історій Кафки розкриваються у всій

повноті свого змісту лише тоді, коли їх як дії перенести на сцену цього відкритого оклагомського театру. Бо ж тільки тоді з упевненістю пізнається, що вся творчість Кафки являє собою якийсь звід жестів, які в жодному разі від початку не мають певного символічного значення для автора, навпаки, у знову і знову інших контекстах і випробовуваннях починається таке значення. Театр є найпридатнішим місцем для такого випробування. У неопублікованому коментарі до «Братовбивства» Вернер Крафт доволі проникливо розгледів у події цієї невеликої історії подію саме сценічну. «Тепер п'єса може починатися, і про це дійсно сповіщає удар дзвона. Цей удар виникає цілком природно, коли Везе виходить із будинку, де розташована його контора. Однак, як ясно сказано в Кафки, той дверний дзвоник дзенькає занадто голосно, він лунає "над усім містом до небес"» [38]. Точнісінько так само, як цей дзвін занадто голосний для дверного дзвоника, так і жести кафківських персонажів занадто рішучі для звичайного нашого довколишнього світу і пробиваються у світ просторіший. Що далі зростала майстерність Кафки, то частіше він відмовлявся від того, щоб припасовувати цю жестикуляцію до звичних життєвих ситуацій і пояснювати її. «Дивна звичка — сказано в «Перевтіленні» — розмовляти зі службовцем згори вниз, сидячи на високій конторці. А підійти треба впритул, бо шеф недочуває» [39]. Такі обґрунтування вже в «Процесі»

стають геть зайвими. «Біля першої лавки К. зупинився, проте священикові відстань видалась завеликою, він випростав руку і, опустивши вниз вказівного пальця, показав на місце біля самої кафедри. К. став на те місце, але там йому доводилося високо задирати голову, аби ще бачити священика» [40].

Коли Макс Брод каже: «Непередбачуваний був світ усіх важливих для нього фактів», то, певно, найнепередбачуванішим для Кафки завжди залишався жест. Кожен жест для нього є якоюсь подією, ба можна сказати драмою, драмою для себе. Сцена, на якій ця драма розігрується, — світовий театр, програмку якого являє собою небо. З іншого боку, небо — це тільки його тло; коли вже досліджувати цей театр за його власними законами, то слід мальоване тло сцени взяти в рамці й вивісити в картинній галереї. За кожним жестом Кафка, — як і Ель Греко, — розкриває небо; і так само, як в Ель Греко, що був хрещеним батьком експресіоністів, осердям події лишається вирішальне, жестикуляція. Люди, які почули, як хтось стукає у браму [41], ходять, скоцюрбившись од страху. Саме так зобразить переляк китайський актор, але при цьому йому й у голову не прийде здригнутися. В іншому місці К. сам улаштовує театр. «Не раз він намагався, обережно піднявши очі, дізнатися, що там діється нагорі, потім не дивлячись узяв зі столу якогось папера, поклав на долоню й, підводячись і сам, поволі підніс до фабриканта та заступ-

ника. Встаючи, К. не мав якихось певних думок, просто відчував, що йому слід так поводитись, якщо він колись наміряється скласти вступну заяву, яка, нарешті, остаточно визволить його» [42]. Неймовірна загадковість у поєднанні з різкою простотою перетворює цей жест, по суті, на тваринний рух. Історії Кафки, в яких діють тварини, подовгу читаєш, узагалі не розуміючи, що йдеться аж ніяк не про людей. І лише натрапивши на назву створіння, — мавпи, собаки або крота, — злякано зводиш очі і за мить розумієш, як далеко занесло тебе від людського континенту. Але в Кафки завжди так; у людського жесту він відбирає успадковані підпори, а потім знаходить у ньому предмет для розмислів, яким немає кінця.

Але їм, як це не дивно, немає кінця й тоді, коли вони відштовхуються від глибокодумних історій Кафки. Досить згадати його параболу «Перед законом» [43]. Певно, читач, який подибав її в збірці «Сільський лікар», іще пам'ятає якесь темне місце посеред розповіді. Однак чи намагався він укласти цілком увесь нескінченний ланцюг міркувань, які випливають із цієї притчі саме там, де Кафка подає своє тлумачення? Це робить священик у «Процесі», і місце це до того чудове, що можна припустити, наче весь роман є не що інше, як розгорнута парабола [44]. Але слово «розгорнута» має щонайменше два змісти. Розгортається бутон, перетворюючись на квітку, а проте розгортається, — про це

знає кожна дитина, — і складений із паперу кораблик, знову перетворюючись на рівний аркуш. І цей другий вид «розгортання», власне, відповідний параболі, зводячи втіху від читання до її «розгладження», так що її значення лежить перед нами, мов на долоні». Але параболи Кафки розгортаються в першому розумінні, тобто як бутон у квітку. Тому їхній продукт подібний до поезії. Байдуже, що його частини не надто вписуються в традиційні для Західної Європи форми прози й відносяться до канону приблизно так само, як агада до галахи [45]. Це не притчі, але вони й не хочуть, щоб їх так сприймали; радше вони створені для того, щоб їх цитували, розповідали для пояснення. Але чи володіємо ми тим вченням, яке супроводжується притчами Кафки і яке пояснюється в жестах К. і жестикуляції його звірів? Його немає; і ми можемо хіба що сказати, що ті або інші місця натякають на нього. Сам Кафка, можливо, сказав би: вони зберегли вчення як його релікт; проте ми з тим-таки успіхом могли б сказати: вони готували вчення, як його предтечі. При цьому в кожному разі йдеться про питання організації життя й праці в людській спільноті. Питання це цікавило Кафку тим гостріше, чим більша мла сповивала відповідь на нього. Якщо Наполеон у своїй знаменитій ерфуртській розмові з Гете на місце фатуму поставив політику [46], то Кафка, перефразовуючи цю думку, міг би визначити організацію як долю. Вона стоїть в нього перед очами

не тільки в нескінченно поширених чиновницьких ієрархіях «Процесу» і «Замка», але ще виразніше відбита у важких і величезних за розмахом будівельних проєктах, гідну модель яких він виклав у притчі «При будові китайського муру».

«Стіна мала бути охороною на століття; тому найпильніше будування, використання будівельної мудрості всіх відомих часів і народів, тривале почуття особистої відповідальності були неминуchoю передумовою праці. Правда, до простої праці можна було використати недосвідчених поденщиків з народу, чоловіків, жінок і дітей, що готові були працювати за добрі гроші, але для керівництва вже тільки над чотирма поденщиками потрібна була розумніша, в будівельному фахові освічена людина... Ми — я говорю тут, звичайно, від імені багатьох — пізнали себе лише після уважного читання розпоряджень верховного Керівництва і знайшли, що без керівництва не вистачило б ні нашої шкільної мудрості, ні нашого людського розуму для тієї малої ділянки, яку ми обіймали у великому цілому» [47]. Ця організація скидається на фатум. Мечніков, який у своїй знаменитій книзі «Цивілізація й великі історичні ріки» дав їй схему, робить це у висловах, які цілком могли б належати й Кафці. «Канали Янцзи й дамби Хуанхе, — пише він, — найімовірніше суть результат мистецьки організованої спільної праці... багатьох поколінь... Найменша неувважність у процесі про-

кладання того або іншого рову або при будівництві тієї чи тієї дамби, найменша недбалість, будь-який прояв егоїзму з боку однієї людини або групи людей у справі збереження спільного водного багатства можуть стати в таких незвичайних умовах джерелом соціальних бід і грандіозних суспільних негараздів. Унаслідок чого доглядач річок вимагає під загрозою смертної кари від незліченних людських мас населення, часто далеких, ба ворожих одна одній, згуртованої й тривалої солідарності; він засуджує будь-кого на ті роботи, спільна корисність яких відкриється, можливо, лише згодом і план яких для звичайної людини дуже часто залишається зовсім незрозумілий » [48].

Кафка щиро хотів вважати себе звичайною людиною. Мало не на кожному кроці він натрапляв на межу розуміння. І намагався показати її іншим. Інколи здається, що він ось-ось заговорить, як Великий Інквізітор у Достоєвського: «Але якщо так, то тут таємниця, і нам її не зрозуміти. А якщо таємниця, то й ми маємо право проповідувати таємницю й учити їх, що не вільне рішення сердець їхніх важливе й не любов, а таємниця, що їй вони коритися мають сліпо, навіть усупереч їхньому сумлінню» [49]. Спокус містицизму Кафка не завжди вмів уникати. Про його зустріч із Рудольфом Штайнером ми дізнаємося з однієї щоденникової нотатки, що — принаймні в тому вигляді, в якому вона опублікована, — ніяк не відображає ставлення Кафки

до цієї людини [50]. Чи спеціально він ухилився від оцінки? Його підхід до власних текстів у жодному разі не виключає таку можливість. У Кафки був рідкісний дар складати притчі. Попри те жодне пояснення ніколи до решти не вичерпує його притчу, а сам він пускається на всі можливі хитрощі, щоб завадити тлумаченню його текстів. У таємних їхніх надрах слід навпомацки просуватися вперед з оглядкою, з обережністю, з недовірою. Треба постійно мати перед очима своєрідну манеру читання самого Кафки, як він користується нею в тлумаченні названої параболи. Можна пригадати і про його заповіт. Припис, яким він наказав знищити свою спадщину, за докладніших обставин настільки ж важко збагнений, настільки ретельно зважений, як і відповідь брамника перед законом. Не виключено, що Кафка, якого кожен день його життя ставив перед нерозв'язними загадками людської поведінки і невіразних людських повідомлень, захотів бодай по смерті відплатити своїм сучасникам тією ж монетою.

Світ Кафки — це світовий театр. Для нього людина з дитинства перебуває на сцені. Живий тому приклад: відкритий театр Оклагоми, куди беруть кожного. За якими критеріями відбувається прийом, не второпати. Акторська здібність — перше, що спадає на думку, — схоже, взагалі не грає жодної ролі. Можна, однак, виразити це й так: від кандидатів узагалі не чекають нічого, крім уміння зіграти самих себе. Те, що

вони в разі потреби можуть бути і тим, кого вони вдають, судячи з усього, взагалі не розглядається. Ці особи з їхніми ролями поневіряються в пошуках роботи й пристановища у відкритому театрі, мов шістька героїв Піранделло шукають автора. І для тих, і для інших це місце — останній притулок; але не виключено, що воно ж є і визволенням. Однак визволення є не премією до існування, а останнім викрутасом людини, життєвий шлях якій, як сказано в Кафки, «перепиняє його власна лобова кістка» [51]. Закон же цього театру вміщено в непримітну фразу, яку містить «Звіт для академії»: «Я їх наслідував, бо шукав виходу, а не з жодної іншої причини» [52]. І К. у самому кінці його процесу, схоже, теж саянуло щось на кшталт передчуття щодо цього. Раптово він звертається до двох панів у циліндрах, які за ним прийшли, і питає: ««У якому театрі ви граєте?» — «У театрі?» — здивувався чоловік, у якого аж сіпнулися вуста, і повернувся до другого за порадою. Той другий поведився, мов німий, що бореться зі своїм упертим організмом» [53]. Вони йому не відповіли, але багато чого вказувало на те, що його питання впекло їм у живе.

Отже, на довгій лаві, накритою білим обрусом, усіх, хто відтепер зв'язав своє життя з відкритим театром, пригощають урочистим обідом. «Всі перебували у радісному збудженні» [54]. З нагоди свята статистів одягли янголами. Вони стоять на високих п'єдесталах, закриваючи і їх, і вузьенькі сходи, які до них ведуть, своїм

ошатним вбранням [55]. Це лише нехитре опорядження сільського ярмарку або дитячого свята, де начищений, утиснутий у свій костюмчик хлопчик, якого ми вже згадували, можливо, позбувся смутку свого погляду. — Якби не прив'язані до спини крила, ці янголи, певно, були б справжніми. Бо ж вони мають попередників у Кафки. Серед них — імпресаріо, який, коли повітряного акробата охоплює «перший біль» [56] і він лежить у пакунковій сітці, піднімається до нього, гладить його, притискається до нього обличчям, «так що сльози акробата пролилися й на нього теж» [57]. І інший, чи то янгел-охоронець, чи то людина-охоронець, який слідом за «братовбивством» бере під своє крило вбивцю Шмара, а той, «припавши губами до плеча свого рятівника», легко дозволяє себе повести [58]. — На описі сільських обрядів Оклагоми уривається останній роман Кафки. «У Кафки, — сказав Сом Морґенштерн, — як у всіх великих засновників релігії, панує сільський дух» [59]. Як у цьому зв'язку не згадати про зображення побожності в Лао Цзи, тим більше, що Кафка у своєму «Сусідньому селі» [60] присвятив їй найдовершеніший опис: «Сусідні краї можуть лежати так, що мешканці сягатимуть одне одного оком, чути будуть крик півнів і собаче валування, а однаково в них помиратимуть люди у поважному віці, які так жодного разу ніде і не побували» [61]. Так казав Лао Цзи. Кафка і собі був майстром параболі, та він не був засновником релігії.

Глянемо на село, що лежить біля підніжжя замкової гори, звідки настільки загадково й зненацька приходить потвердження тому, що К. нібито і справді запросили як мірчого. У своїй післямові до цього роману Брод згадує, що Кафка, виводячи це село біля підніжжя замкової гори, мав на увазі цілком конкретне поселення — селище Цюрау в Рудних горах [62]. Проте ми можемо розпізнати в ньому й інше селище. А саме, село з талмудичної легенди, що її рабин розповідає у відповідь на питання, чому євреї у п'ятницю готує прохану вечерю. Легенда ця оповідає про принцесу, яка на заслання, вдалині від своїх земляків, нудить білим світом у глухому селі, мови якого вона не розуміє. І ось одного дня приходить їй лист, де йдеться, що наречений не забув її, наладнався й вже на півдорозі до неї. — Наречений, — пояснює рабин, — це месія, принцеса — це душа, а ось село, куди її заслали, — це тіло. А позаяк душа у жоден інший спосіб не може повідомити селу, мови якого вона не знає, про свою радість, вона готує йому святкову трапезу. — Це село з Талмуду переносить нас в осереддя світу Кафки. Бо так само, як К. живе в селі біля замкової гори, так і сучасна людина живе у своєму тілі; вона намагається вислизнути з цього тіла, вона йому ворожа. Може трапитись, що, прокинувшись одного разу вранці, людина зауважує, що перевтілилася в комаху. Чужина — її чужина — взяла гору над нею. Духом цього села і віє звідусіль в Кафки, саме тому він

уник спокуси стати засновником релігії. Із цього ж села й хлів, з глибин якого з'являються коні для сільського лікаря [63], і затхла затильна комірчина, у якій, присмоктуючи «Вірджинією», сидить перед кухлем пива Кламм [64], і ворота у двір, стукіт у які має сповістити про кінець світу [65]. Повітря в цьому селі дихає нечистотами — всім тим ненародженим і переспілим, що й витворює таку зіпсовану, гнилу суміш. Кафці довелося дихати цим повітрям кожен божий день. Він не був провидцем і не був він засновником релігії. Як він взагалі міг у цьому повітрі жити?

Горбатий чоловічок

Кнут Гамсун, і про це давно знають усі, живучи неподалік від маленького містечка, має звичку часом забивати поштову скриньку місцевої газети своїми думками. Багато років тому в цьому містечку судом присяжних судили батрачку, яка вбила своє новонароджене дитя. Її засудили до тюремного ув'язнення. Незабаром у місцевій газеті було оприлюднений вияв думки Гамсуна. Письменник заявив, що відвертається від міста, яке для матері, що позбавила життя своє немовля, не знає жодної іншої міри покарання, крім найсуворішої: якщо вже не шибениця, то щонайменше довічна каторга. Проминуло кілька років. У світ вийшла книга Гамсуна «Соки землі» [66], і в ній теж розповідалась історія

служниці-батрачи, яка вчинила такий самий злочин, відбула ту ж таки кару і, як цілком ясно читачеві, жодної іншої, суворішої не заслужила.

Опубліковані посмертно міркування Кафки, що містяться в збірці «При будові китайського муру», дають привід згадати про такий перебіг подій. Бо ж тільки-но з'явився цей томик спадщини, як відразу ж, спираючись на його міркування, було висунуто таке пояснення творчості Кафки, яке знаходило вдоволення в його витлумаченні, не занадто переймаючись при цьому його початковими творами. Є два шляхи принципово хибного трактування праць Кафки. Природне тлумачення є одним із них, а надприродне — іншим; але саму суть обидва вони — як психоаналітичне, так і теологічне — однаково проминають. Перше представлено Гельмутом Кайзером [67]; друге — на сьогодні вже численними авторами, як-от: Х.Й. Шепс, Бернгард Ранг, Гройтгюзен [68]. До них же слід зарахувати і Віллі Гааса, який, утім, у багатьох подальших зв'язках, на які ми ще вкажемо, зауважив дещо змістовне про Кафку. Однак і це не змогло вберегти його від витлумачення всієї творчості Кафки за теологічним шаблоном. «Вищу силу, — так пише він про Кафку, — царину благодаті, він зобразив у своєму великому романі «Замок», нижню, царину суду й прокляття, — у своєму не менш великому романі «Процес». Землю між ними... земну долю й її суворі вимоги, він спробував подати в суворій

стилізації в третьому своєму романі «Америка» [69]. Першу третину цієї інтерпретації можна — з часів Брода — вважати спільним надбанням тлумаченні творчості Кафки. У цьому дусі пише, наприклад, Бернгард Ранг: «Якщо розглядати Замок як осідок благодаті, то з погляду теології всі ці марні старання й спроби досягти його означають лише, що благодать Божа не може бути викликана і досягнута волею і задумом людини. Несподіваний і нетерпіння тільки перешкоджають і заплутують тиху велич божественного» [70]. Що й говорити, зручне тлумачення; правда, що далі й сміливіше воно просувається, то ясніше видається його безгрунтовність. Тому найочевидніша вона, мабуть, у Віллі Гааса, коли той заявляє: «Кафка походить ... від К'єркегора й Паскаля, либонь, його випадає назвати єдиним законним онуком К'єркегора й Паскаля. У всіх трьох є непохитний, кровно непохитний релігійний основний мотив: людина завжди неправа перед Богом» [71]. «Горішній світ Кафки, його так званий «Замок» з його незчисленними, дріб'язково-каверзними і насправду хтивими чиновними людьми, його дивне небо веде з людьми страшну гру... але навіть перед цим Богом людина цілком глибоко неправа» [72]. Подібна теологія впадає у варварські спекуляції, які сягають часів куди давніших, аніж вчення про виправдання Ансельма Кентерберійського [73], і які, до речі, здаються навіть несумісними з дослівним текстом Кафки. «Хіба може, — говориться

саме в «Замку», — окремий чиновник простити. Таке доступно, напевно, хіба що всьому начальству загалом, та й тому, вочевидь, не дано прощати, тільки судити» [74]. Шлях, на який тут вступає інтерпретатор, давно вже вздовж і впоперек сходжено. «Це все, — пише Дені де Ружмон, — не злиденний стан людини без Бога, а злиденний стан людини, прихильної Богові, однак якого вона не знає, бо ж не знає Христа» [75].

Значно простіше зробити спекулятивні висновки на підставі посмертно опублікованої збірки нотаток Кафки, ніж довідатися бодай про один із мотивів, які постають в його історіях і романах. Тим часом тільки вони і дають певне роз'яснення про ті старосвітські [vorweltlichen] сили, якими послуговується творчість Кафки; сили, які, втім, із таким самим правом можна вважати земними [weltliche] силами наших днів. А хто візьметься сказати, під яким ім'ям вони з'являлися самому Кафці? Достеменно відомо тільки одне: він не надто розбирався в цих силах. Він їх не знав. У дзеркалі, що його вікодавній світ [Vorwelt] тримав перед ним в образі вини, він зумів тільки розгледіти майбутнє у вигляді суду. Та як же той суд уявити, — чи не як Страшний бува? чи не перетворює він суддю на обвинуваченого? а, може, саме провадження і є покарання? — на це Кафка не дав жодної відповіді. Та й невже він чогось іще чекав від неї? Може, навпаки, йому було важливіше не допустити відповіді? В історіях, які він нам залишив,

епіка знову набуває того значення, яке вона має у вустах Шахерезади: відтягнути прийдешне. В «Процесі» це відтягнення — головна надія обвинуваченого: аби лишень провадження поступово не перейшло у присуд. Самому прародителеві відтягнення теж пішло б на користь, — навіть якщо заради цього довелося б пожертвувати своїм місцем у традиції. «Я цілком міг би уявити собі іншого Авраама, який — тоді йому, правда, не бувати не те що прародителем, а навіть звичайним тандитником — пристав би на вимогу принести жертву негайно, люб'язний, мов кельнер, однак виконати однаково не зміг би, адже йому годі було вийти з дому, без нього вдома не обійтися, хазяйські турботи його не відпускають, то тут треба попорядкувати, то там, та й будинок ще не готовий, а від цього міцного тилу йому не слід тікати, це визнає навіть Біблія бо ж недаремно там сказано: «Зробив заповіт для дому свого»» [76].

Цей Авраам постає «люб'язний мов кельнер». Було щось, що Кафка «вловлював» тільки в жесті. І цей жест, незрозумілий для нього, складає неясне місце парабол. Із нього й постає мистецтво Кафки. Відомо, як він усіма силами приховував це мистецтво. Його заповіт наказує віддати це мистецтво знищенню. У заповіті цьому, що його не може обійти увагою жоден із тих, хто пише про Кафку, сказано, що це мистецтво не задовольняє автора; що зусилля свої він уважає марними; що самого себе він зараховує до тих, хто неминуче має зазнати

фіаско [77]. Насправді фіаско зазнала його грандіозна спроба перетворити мистецтво на вчення, повернути йому, як параболі, ту непохитність і непомітність, які здавалися йому єдино належними перед лицем розуму. Жоден із митців не дотримувався заповіді «Не роби собі подоби» [78] настільки ж скрупульозно.

«Сором, здавалось, мав пережити і його» [79], — цими словами завершується «Процес». Сором, який відповідає його «елементарній чистоті почуття» [80], — це найсильніший жест Кафки. Проте він дволикий. Сором, який є інтимною реакцією людини, водночас являє собою доволі вибагливу суспільну реакцію. Сором — це не лише сором перед іншими, може бути і сором за інших. Тому сором Кафки не більш особистісний, ніж життя й мислення, яке ним керує й про яке в Кафки сказано: «Він живе не заради свого особистісного життя, він мислить не заради свого особистісного мислення. Здається, буцімто він живе й мислить з принуки якоїсь родини... І через цю невідому родину... немає йому відпущення» [81]. Ми не знаємо, з кого — з яких людей і тварин — складається ця невідома родина. Але одне ясно: це вона змушує Кафку рухати у своїх писаннях вічність [Weltalter]. Дотримуючись наказу цієї родини, він котить брилу історичних подій, немов Сізіф — свій камінь. При цьому трапляється, що на світ з'являється тильна сторона брили. Вона виглядає неоковирно. Але Кафка здатен витримати цей вигляд. «Вірити в поступ

не означає вірити в те, що поступ уже стався. Це не було б вірою» [82]. Епоха, в якій живе Кафка, не знаменує для нього поступу щодо порівняно з початковими витоками. Дія його романів відбувається у світі багна [Schumpfwelt]. Жива істота з'являється в нього на тій стадії, що її Бахофен називає гетеричною [83]. А те, що стадія ця давно забута, зовсім не означає, що вона не увиходить у сучасність. Радше навпаки: через це забуття вона присутня в сучасності. І досвід, трохи глибший за досвід пересічного бюргера, надибує на неї. «У мене є досвід, — говорить один із перших записів Кафки, — тож я анітрохи не жартую, коли кажу, що існує морська хвороба на суші» [84]. Недаремно за відправну точку першого «спостереження» править гойдалка [85]. І Кафка невичерпно розводиться про хистку природу досвідів. Будь-який досвід слабкий, будь-який змішується з протилежним. «Це було влітку, — так починає він свій «Стукіт у браму», — день стояв спекотний. Вертаючись додому разом із сестрою, ми проходили повз замкнену браму. Не знаю, чи то пустуючи, чи то просто так, знічев'я, сестра моя постукала у браму, а може, вона й не стукала, а тільки погрозила комусь кулаком» [86]. Сама лише ця можливість в останню чергу згаданої події раптово змушує побачити в іншому світлі всі попередні, на перший погляд зовсім невинні події. Ось він моховитохисткий ґрунт таких досвідів, з яких постають у Кафки його жіночі образи. Це саме багністі створіння — на

кшталт Лені, що «розчепірила середній і безіменний пальці правої руки, проте вони майже до самої пучки коротшого пальця були з'єднані сполучною шкірною перетинкою» [87]. — «Так, були гарні часи, — згадує двозначна Фріда про своє попереднє життя. — Ти ж ніколи не розпитував мене про моє минуле» [88]. А воно веде якраз в темні надра тих глибин, де відбувається те саме парування, «безладний шал якого», коли говорити словами Бахофена, «ненависний чистим силам небесного світла й цілком виправдовує назву «*luteae voluptates*»¹, якою послуговується Арнобій» [89].

Тільки звідси можна збагнути техніку, якою володіє Кафка як оповідач. Коли інші фігури роману мають щось сказати К. — хай навіть щось важливе, щось несподіване, — вони роблять це мимохідь і у такий спосіб, наче той, власне, мав давно це знати. Здається, наче нічого нового тут немає, і героєві ніби ненав'язливо пропонується пригадати те, що він забув. У цьому сенсі Віллі Гаас слушно зрозумів перебіг подій «Процесу» і сказав, «що головним предметом цього процесу, і то справжнім героєм цієї неймовірної книжки є забування... головна властивість... якого полягає в тому, що він забуває самого себе... Воно постало тут навіть просто-таки німим образом у цій фігурі обвинуваченого, а саме образом напрочуд виразним» [90]. Важко, майже неможливо не помітити, що «ця таємнича серцевина книжки ...по-

¹ брудні, мулисті втіхи – лат.

ходить із юдейської релігії» [91]. «Тут пам'ять як благочестя відіграє цілком незбагненна таємничу роль. Тому що... не просто одна з рис, а навіть одна з найпитоміших рис Єгови полягає в тому, що він пам'ятає, що він зберігає блискучу пам'ять «до третього і четвертого коліна», ба аж до «сотого»; бо найсвятіший... акт... ритуалу є стирання гріхів із книги пам'яті» [92].

Забуте — разом із усвідомленням цього ми стоїмо перед наступним «порогом» творів Кафки — ніколи не буває тільки індивідуальним. Будь-що забуте змішується із забутим вікодавнім світом, поєднуючись із ним у незліченні, непевні, мінливі способи, аби щоразу давати нові виплоди. Забуття — це те вмістище, з якого рветься назовні невичерпний поміжсвіттям [Zwischenwelt] історій Кафки. «Тільки повнота світу чинна для нього як єдино дійсне. Будь-який дух мусить бути речовим, відокремленим, щоб одержати тут місце й право на існування... Духовне, якщо воно відіграє ще якусь роль, перетворюється на духів. А духи перетворюються на цілком індивідуальних індивідуумів, з яких кожен названий своїм ім'ям і кожен по-особливому зобов'язаний імені шанувальника... Повнота світу нітрохи не вагаючись переповняється ще і їхньою повнотою... Безтурботно побільшується тут тиснява духів; ...дедалі нові духи квапляться до старих ...всі за власним ім'ям відрізняються один від одного» [93]. Втім, в даній цитаті йдеться не про Кафку, а про... Китай. Так

Франц Розенцвайг описує в «Зорі визволення» китайський культ предків. Але так само, як непроникний був світ усіх важливих для нього фактів, так само непроникний був для Кафки й світ його предків, і тільки одне було певно — світ цей, як стовбури тотемних дерев у первісних народів, сягає углиб до звірів. Утім, звірі не тільки в Кафки суть вмістища забування. У глибокодумному «Білявому Екберті» у Тіка [94] забуте ім'я песика — Штроміан — править за шифр до розгадки таємничої вини. Тож можна зрозуміти те, що Кафка не стомлювався дослухатися до звірів, намагаючись уловити в них забуте. Вони для нього, схоже, не становлять певної мети; але без них нічого не виходить. Варто згадати «голодомайстра», що «якщо висловитися точно, є тільки перешкодою на шляху до стаєнь» [95]. А звірі у «Норі» або в «Кроті-велетні» — хіба не очевидно, що вони порпаються не тільки в землі, але копаються у своїх думках [96]? З іншого боку, не можна не помітити, що це мислення своєю чергою є щось доволі розірване. Непослідовно перескакує воно з одного клопоту на інший, боязко нюшить усі страхи і вирізняється якоюсь метушливістю розпачу. Ось чому в Кафки також є метелики: обтяжений виною «мисливець Гракх», який, однак, не воліє нічого знати про свою вину, перетворився на метелика. «Не смійтеся», — сказав мисливець Гракх» [97]. — Щонайменше одне певно: серед усіх створінь Кафки здебільшого звірі поринають у розмис-

ли. І те ж таки місце, що в правосудді посідає корупція, в їхньому мисленні займає страх. Він псує подію, а проте постає тим єдиним, що дарує надію. А оскільки найзабутіша чужина — це наше тіло, власне тіло, то стає зрозуміло, чому кашель, що рвався з його нутра, Кафка назвав «звіром» [98]. Це був передовий вартовий величезної зграї.

Однак найхімерніший покруч, що його витворив вікодавній світ у Кафки разом із виною, — це Одрадек. «На вигляд він схожий на пласку зірчасту шпильку з нитками, зрештою, він і справді наче обтягнутий нитками; але це неодмінно обірвані, старі, зв'язані зі шматочків та ще й поплутані нитки дуже різного роду і кольору. Із середини зірочки, уздовж вісі, стирчить маленька паличка, із цією паличкою з'єднана ще одна, яка наче продовжує промінь. Саме на ній і на одному із променів зірки все це стоїть прямо, як на двох ногах» [99]. Одрадек «потикається то на горище, то на сходи, то засунеться в коридор, то в передпокій» [100]. Отже, він обирає ті самі місця, що й суд, який вивідує вину в «Процесі». Горище взагалі таке місце, де лежать занедбані, забуті дивовижі. Тож, хтозна, може, непереборне бажання стати перед судом — це просто та моторошнувата цікавість, з якою ми підходимо до скринь на горищі, укритих багаторічної порохнявою. Хочеться тягнути все це до кінця днів — точно так само, як К., який збирається ціле життя працювати над своїм ви-

правдувальним трактатом, бо до цього «годиться братись пенсіонерів, що вже перейшов на дитячий розум, це непоганий спосіб збавляти час» [101].

Одрадек і є та форма, що її речі прибирають у забутті. Вони спотворені. Спотворений «клопіт батька родини», про який навіть ніхто не знає, який він насправді, спотворена й величезна комаха, про яку ми, правда, занадто добре знаємо, що вона являє собою Грегора Замзу, спотворена велика тварина, напів'ягня, напівкішка, для якої «ніж м'ясника був би визволенням» [102]. Однак усі ці фігури в Кафки через довгу низку образів пов'язані із прообразом спотворення — з горбанем. Серед жестів у оповіданнях Кафки жоден не зустрічається частіше, ніж постать людини, що низько опустила голову на груди. Втома пригинає її при суддях у «Процесі», шум — біля придверника в готелі з «Америки», нарешті, низька стеля тисне на відвідувачів галереї в оповіданні «У галереї». А от у «Виправній колонії» виконавці екзекуції послуговуються стародавньою машинерією, що виводить на спині винуватців кучеряві літери, примножує штрихи, накладає орнаменти, доки ця спина не стане ясновидющою, а винуватець уже спиною може розібрати за літерами назву своєї невідомої йому вини. Отже, спина — це те, на що все це покладено. І так у Кафки віддавна. Так, у ранньому щоденниковому записі подибуємо: «Щоб набрати якнайбільшої ваги, а це, як на мене, допомагає заснути, я схрестив

руки й поклав долоні на плечі, тож я лежав, наче наладований вояк» [103]. Тут, вочевидь, обтяженість поєднуються із забуванням того, хто спить. У народній пісеньці «Горбатий чоловічок» символічно відбито те саме. Цей чоловічок — мешканець спотвореного життя; він зникне тільки із приходом Месії, про якого один великий рабин колись сказав: він прагне не силою змінити світ, а лише трішечки його підправити.

«Я заходжу в комірчину
І стелюся спати;
Глип — малий горбань гигоче
У кутку кімнати» [104].

Цей сміх — сміх Одрадека, про який сказано: «Його звучання нагадує шурхотіння у падолисті» [105].

«А як стану на коліна
Богу помолитись,
Враз малий горбань приходить
І давай проситись:
Розкажи, дитино, Богу
Що мене гнітить малого!»

Так кінчається народна пісня. У своїх глибинах Кафка торкається тієї першооснови, яку йому не дає ні «міфічний дар передчуття», ані «екзистенційна теологія» [106]. Це першооснова народів — як німецького, так і єврейського. Навіть якщо сам Кафка й не молився, — про це ми не знаємо, — йому було найвищою мірою властиве те, що Мальбранш називає «природною

Франц Кафка. До десятої річниці від дня смерті

молитвою душі», — увагою. І нею він, як святі — своїми молитвами, оточив будь-яке створіння.

Санчо Панса

Кажуть, в одному хасидському селі якось суботнього вечора в бідній корчмі сиділи євреї. Були всі вони місцеві, крім одного, що його ніхто не знав, — голодранця, що примостився у сповитому сутінками кутку. Балакали про те, про се. Тут один запропонував кожному уявити, чого він забажав би, знаючи, що його бажання сповниться. Одному захотілося грошей, другому — зятя, третій зохотився до нового верстата, і так по колу. Коли кожен брав слово, жебрак залишався ще у темному кутку. Він довго відмовлявся відповідати запитуючому, нарешті, знехотя звів голос: «Хотів би я бути всемогутнім царем і панувати у великій країні. І от якось уночі лежав би я у своєму палаці й спокійнісінько спав, а в цей час через кордон в країну вдерся б ворог і ще до вранішніх сутінків його кіннота прорвалася б до самих мурів мого замку, не зустрівши опору, і я, просто спросоння, не маючи часу навіть одягнутись, у самій сорочці, змушений був би тікати й біг би через гори й доли, лісами й полями, удень і вночі, без спочинку, аж поки не врятувався, опинившись тут на цій лаві у вашому кутку. Ось чого я бажаю». — Інші євреї здивовано презирнулися. — «Ну й що б тобі дало це

твое бажання?» — спитав один із євреїв. — «Сорочку», — відказав той [107].

Історія ця глибоко заводить нас у саму «кухню» світу Кафки. Ніхто ж не сказав, що спотворення, що їх месія коли-небудь прийде трохи направити, — це лише спотворення нашого простору. Це, безсумнівно, і спотворення нашого часу. Кафка виразно саме так і думав. Тому на підставі такої вірогідності він спонукає дідуса в одній із своїх розповідей говорити: «Життя на диво коротке. Зараз, коли я щось пригадую, воно мене так облягає, що я, приміром, не второпаю, як юнак може зважитися верхи рушити у найближче село, не побоюючись, що — зовсім не зважаючи на якісь фатальні несподіванки — вже часу звичайного, щасливо відбутого життя далеко не вистачає на таку прогулянку» [108]. Брат цього старого — той таки жебрак, що у своєму «звичайному, щасливо відбутому» житті не знаходить часу навіть на те, щоб задумати бажання, зате незвичайне й нещасне життя втечі, в яку він пускається зі своєю історією, звільнив від цього бажання і виміняв його на виконання.

Втім, є серед створінь Кафки сімейка, що своєрідним чином враховує короткість життя. Родом вона з «того південного міста.., про яке... казали: — «Там живуть люди! Тільки-но подумайте, вони не сплять! — Як це не сплять? — Бо не втомлюються. — А то чому? — Бо дурні. — А хіба дурні не втомлюються? — Як же можуть дурні втомлюватися?» [109]. Як видно, ці дурні є якимись

родичами невтомних помічників із «Замку». Однак із цією сімейкою справа стоїть ще складніше. Мимохідь, наприклад, про помічників сказано, що «обличчя в них дорослі, вони навіть можуть здатися студентами» [10]. І справді — саме студенти з'являються в Кафки в най-несподіваніших місцях, стаючи глашатаями й ватажками цього роду. «Але коли ж ви спите?» — запитав Карл і здивовано глянув на студента. — «Коли сплю? — перепитав той. — Ось довчуся, тоді й висплюся» [11]. Як тут не згадати про дітей: до чого ж вони не люблять лягати спати. Бо поки вони сплять, може статися щось для них таке бажане. «Не забудь найліпше!» — каже вислів, «знайомий нам з незглибимого багатства стародавніх повістей, хоча, можливо, в жодній із них він не зустрічається» [112]. Але забування завжди торкається найліпшого, адже воно стосується можливості визволення. «Думка допомогти мені, — іронічно зауважує неприкаяний дух мисливця Гракха, — це хвороба, і її треба лікувати в ліжку» [113]. — Студенти, опановуючи науку, не сплять, і, можливо, це і є найліпша чеснота студій — змушувати їх пильнувати. Голодомайстер пісникує, брамник мовчить, а студенти пильнують. Так приховано у Кафки діють великі правила аскези.

Навчання — її вінець. Згадуючи про нього, Кафка святобожно сягає глибини дитячих років. «Майже так само колись Карл — як же давно це було — сидів удома за батьківським столом і робив свої домашні завдання,

тим часом як батько читав газету або щось мережив у конторській книзі й перебирав кореспонденцію фірми, а мама шила, високо висмикуючи із тканини голку на довгій нитці. Щоб не заважати батькові, Карл клав перед собою на столі тільки зошит і письмове приладдя, а потрібні книжки розкладав праворуч і ліворуч на фотелях. Як же тихо було вдома! Як рідко зазирали до їхнього помешкання чужі люди!» [14]. Можливо, студії ці були якоюсь марницею, нічим. Однак вони дуже близькі до того Ніщо, яке тільки-но робить корисним Щось, а саме до Дао [15]. Саме до цього линув своїм бажанням Кафка: «Збити стола за всіма точними правилами ремесла і при цьому нічого не робити, але так, щоб хтось не сказав: «Для нього збити стола — марниця», а щоб говорили: «Для нього збити стола — то неабияка морока і водночас марниця», — внаслідок чого ця праця прибрала ще більшої сміливості, рішучості, вагомості і, як на те пішло, шаленства» [16]. І такий рішучий, фанатичний вираз мають студенти на заняттях. Важко уявити щось дивовижніше. Писарі, студенти не встигають дух звести. Вони лише щодалі гоняться. «Часто чиновник диктує так тихо, що писар зі свого місця його взагалі не чує, і тоді йому доводиться раз у раз підхоплюватися, дослухаючись до того, що йому диктують, потім прожогом бігти, сідати й записувати, потім знову підхоплюватися, знов і знову. Ну і чудасія! Щось майже незбагненне» [17]. Можливо, стане зрозумілішим,

коли згадати про акторів відкритого театру. Акторам-бо треба миттєво відгукуватися на потрібну репліку. Та й подекуди вони теж нагадують цих старанних диваків. Для них і справді «збити стола — то неабияка морока і водночас марниця», якщо в них так записано у ролі. Ось цю роль вони і студіюють; хто забуде з неї бодай слово чи жест, той кепський актор. Однак для членів трупи оклагомського театру їхні ролі — це вже їхнє минуле життя. Звідси «природа» цього відкритого театру. Його актори вже визволені. А ось студент, що його Карл мовчки зауважує вночі зі свого балкону, ще не визволений: він «читає свою книжку, час від часу — незмінно із блискавичною швидкістю — хапає іншу, щоб щось у ній видивитись, і раз у раз щось записує в товстий зошит, зненацька низько схиляючи над ним голову» [118].

Кафка невтомно відтворює подібний жест. Однак це відбувається не інакше, як з подивом. І справді, К. не-дарма порівнювали зі Швейком: одного дивує все, іншого не дивує нічого. В епоху, коли досягнуло апогею відчуження людей одне від одного, в епоху непередбачувано опосередкованих стосунків, які й були їхнім єдиним надбанням, — у цю епоху були винайдені кіно й грамофон. У кіно людина не впізнає власну ходу, у грамофоні — власний голос. Експерименти це доводять. Становище іспитника в подібних експериментах і є становищем Кафки. Воно й примушує його до навчання. Хтозна, чи не натрапить він при цьому на якісь фраг-

менти власного існування, які є в партитурі його ролі. Він тоді відразу знайшов би свій втрачений жест, як Петер Шлеміль — свою продану тінь. Він здолав би себе зрозуміти, але яким титанічним було б це зусилля! Адже із забування віє якоюсь бурею. А навчання — це якийсь відважний ривок проти цього. Так жебрак на лежанці біля печі летить верхи назустріч своєму минулому, щоб уловити свої риси в образі короля, що рятується втечею. Життю, що в Кафки занадто коротке для прогулянки верхи, відповідає саме такий відважний ривок, який досить довгий для життя, «...доки не кинеш остроги, яких, втім, і нема, не жбурнеш геть гнуздечку (де вона та гнуздечка?), і щойно вздрівши перед собою широкі луки, полетіти, облишивши кінську голову й шию» [119]. Так збувається фантазія про блаженного верхівця, який в захваті мчить крізь порожнечу назустріч своєму минулому, уже ніяк не обтяжуючи свого скакуна. Але горе тому вершникові, якого пута тримають коло своєї шапки, бо ж він поклав собі майбутню ціль, хай навіть найближчу: підвал для вугілля. Горе і його тварині, горе обом: вугільному цебру і самому вершникові. «Як вершник на відрі, тримаючись за дужку, ніби за повід, з'їжджаю я обережно по сходах; але внизу моє відро зноситься в повітря, пишно, пишно; навіть верблюди, що лежать, припавши до землі, не підводяться так пишно під ударами палиці погонича» [120]. Але немає місцевості, проїнятої більшою безвихіддю, ніж «висоти вічних льодовиків»

[121], серед яких наїзник на цебрі губиться безповоротно. З «найнижчих сфер смерті» [122] дме вітер, що стане йому за ходовий, — це той вітер, який так часто дме в Кафки із вікодавнього світу, той таки, що пригнав барку мисливця Гракха. «Усюди, — говорить Плутарх, — під час містерій і жертвоприношень, що в греків, що у варварів, учать... що має бути два особливих основних начала, а отже, дві протилежні сили, з яких одна тримається правиці й веде прямо, тоді як друга подається назад і збиває на манівці» [123]. Назад — це той напрям навчання, що перетворює існування на письмо. Його напутник — той Буцефал, «новий адвокат», який без всемогутнього Олександра, — себто: позбувшись зацикленого на наступі завойовника, — рушає назад. «Вільний, не обтяжений сідницею верхівця, під тьмяною лямпою, вдалині від виру олександрового боїща, читає і гортає він сторінки наших фоліантів» [124]. — Не так давно цю історію обрав предметом тлумачення Вернер Крафт. Пильно придивившись до кожної особливості тексту, інтерпретатор зауважує: «Світова література не знає прикладів потужнішої, нищівнішої критики міфу в усьому його обширі, ніж у даному творі» [125]. Кафка, правда, як уважає тлумач, не вживає слова «справедливість»; попри це саме на підставі справедливості відбувається критики міфу. — Однак, зайшовши так далеко, ми наражаємося на небезпеку спустити з ока Кафку, якщо зупинимося саме на цій думці. Чи справді тут пра-

во, під іменем справедливості, могло б підводитися проти міфу? Ні, бо Буцефал як правознавець залишається вірний своєму роду. Просто він, схоже — саме в цьому, на думку Кафки, і полягає новий момент як для Буцефала, так і для колегії адвокатів, — уже не практикує. Право, що більше не практикується, а тільки студіюється — це і є брама справедливості.

Брама справедливості — це студії. Проте Кафка не наважується зв'язувати з цими студіями пророцтва, які релігійний переказ пов'язав із вивченням Тори. Його помічники — це причетники із синагоги, у яких забрали божницю, а його студенти — це школярі, що їх позбавлено письма. Тепер уже ніщо не стримує їх від «пустопорожньої веселої поїздки» [126]. Проте Кафка знайшов для них закон; щонайменше одного разу йому пощастило припасувати їхній стрімкий, поривний галоп до епічної одноході, а це він силкувався зробити, певно, ціле життя. Це своє відкриття він довірив одному рукопису, який не лише тому став найдовершенишим з-поміж інших, що являє собою витлумачення.

«Забавляючи його у вечірні й нічні години купую романів про лицарів і розбійників, Санчо Панса, хоч він ніколи цим і не хвалився, з роками наловчився так відволікати від себе свого біса, якого він згодом прозвав Дон Кіхотом, що той заходився чинити найнесусвітніші дурощі, які, однак, через брак вподобаного об'єкта, — а ним якраз і мав стати Санчо Панса — не шкодили ні-

кому. Людина вільна, Санчо Панса, вочевидь, з якогось почуття відповідальності байдужливо товаришив Дон Кіхотові у його мандрівках, до кінця днів знаходячи в цьому величне й корисне заняття» [127].

Знаний блазень і безпорадний помічник, Санчо Панса пропустив уперед свого лицаря. Буцефал пережив свого. Байдуже, чи людина, чи кінь, головне — з горба скинути тягар.

1934

Примітки

1. «Непоказного асесора Шувалкіна...». Анекдот про Потьомкіна відомий з пушкінської публікації (Див. «Table-Talks» — А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 10 томах. — М., «Наука», 1964, т. 8, с. 99), де фігурує прізвище персонажа — Петушков. Цей анекдот Беньямін публікував також окремо — двічі 1934 року: в *Prager Tagblatt* и *Frankfurter Zeitung* (під псевдонімом). Цей же анекдот оприлюднив і Е. Блох («Potemkins Unterschrift») у збірці «Сліди» («Spuren», 1930).

2. Franz Kafka, *Das Schloss*. Roman, München 1926, II.

3. Kafka F. *Beim Bau der Chinesischen Mauer*. Ungedruckte Erzählungen und Prosa aus dem Nachlaß, hg. von Max Brod und Hans Joachim Schoeps, Berlin 1931, 231 («Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg», Aph. 34).

4. Беньямін повторює посилання на Лукача із книги Блоха «Дух утопії» (Bloch E. *Geist der Utopie*. Munchen, 1918, S. 22).

Георг (Дьордь) Лукач (1885-1971) — угорський філософ і соціолог літератури, один із провідних представників неомарксизму, автор книг «Теорія роману» (1920) та «Історія й класова свідомість» (1923), які (надто друга) відіграли важливу роль у звертанні Беньяміна до марксизму у 20-і роки.

5. Kafka F. Ein Landarzt. Kleine Erzählungen, München, Leipzig 1919, S. 35 («Auf der Galerie»).

6. Kafka, F. Das Urteil. Eine Geschichte (Bücherei »Der jüngste Tag«, Bd. 34), Leipzig 1916, S. 22-24, 28.

7. Franz Kafka, Das Schloss. Roman, München 1926, XXI. S. 462.

8. Kafka F. Beim Bau der Chinesischen Mauer, a.a.O., S. 218 («Ег»).

9. Пер. П. Тарашука // Кафка Ф. Процес. — К.: Юніверс, 1998. — С. 64.

10. Герман Коген (1842-1918) — засновник марбурзької школи неокантіанства, який стояв у соціальній сфері на позиціях «етичного соціалізму». Цитовані Беньяміном рядки взято з книги «Етика чистої волі» (Hermann Cohen. Ethik des reinen Willens. Berlin, 1907, S. 362), у якій викладено засади етики Когена, що розуміється широко, як наука про людину. У розділі про відповідальність за власні вчинки (7 розділ «Автономія самосвідомості») йдеться про походження зла й міфологічні витоки уявлень про споковічність зла, а також розглядаються стародавні погляди на зв'язок зла, вини й невідвратної долі.

11. Kafka F. Das Schloß, a.a.O., S. 332.

12. Пер. Н. Сняданко // Кафка Ф. Замок. — Х.: Фоліо, 2006. — С. 54.

13. Пер. П.Тарашука // Кафка Ф. Процес. — К.: Юніверс, 1998. — С. 184.

Франц Кафка. До десятої річниці від дня смерті

14. Max Brod. Der Dichter Franz Kafka. — Die Neue Rundschau, 1921 (Jg. 11) 1213.

15. Йдеться про новелу «Гібрид».

16. Див. Kafka F. Landarzt, a.a.O. S. 54 («Die Sorge des Hausvaters»).

17. Герой новели «Перевітлення».

18. Див. Kafka F. Betrachtung, 2. Ausg., Leipzig o. J. [1915], S. 17-26 («Entlarvung eines Bauernfängers»).

19. Епізод з роману «Зниклий безвісти». Див. Kafka F. Amerika. Roman, München 1927, S. 343 (VII).

20. Див. Kafka F. Betrachtung, a. a. O., S. 15 f. («Kinder auf der Landstraße»).

21. Роберт Вальзер (1878-1956) — швейцарський письменник, вплинув на літературне середовище Кафки й на самого Кафку; Беньямін присвятив Вальзеру, якого він високо цінував, невеликий есей (1929). Роман Вальзера «Помічник» побачив світ 1908 року.

22. Пер. Н. Сняданко // Кафка Ф. Замок. — Х.: Фоліо, 2006. — С. 56-57.

23. Див. Kafka F. Beim Bau der Chinesischen Mauer, a. a. O., S. 40 («Das Schweigen der Sirenen»). Одиссей, міф і казка, спів сирен — ці мотиви пізніше були докладно розроблені в культурно- і соціально-історичному аспекті М. Горькаймером і Т. Адорно в книзі «Діалектика Просвітництва» (1947).

24. а.а.О., S. 39.

25. а.а.О.

26. а.а.О., S. 41.

27. Герой казки «Про того, хто ходив страху вчитися» зі збірки братів Грімм.

28. Пер. П. Тарашука // Кафка Ф. Процес — К.: Юніверс, 1998. — С. 280.

29. «Бажання стати індіанцем» — назва ранньої мініатюри Кафки. Див. Kafka, Betrachtung, a.a.O., 77 f. («Wunsch, Indianer zu werden»).

30. Там само.

31. Див. Kafka F. Amerika, a.a.O., 357 (VIII).

32. Kafka F. Betrachtung, a. a. O., S. 80 («Unglücklichsein»).

33. Назва ранньої мініатюри Кафки. Див. а. а. О., 70-74 («Zum Nachdenken für Herrenreiter»)

34. «Новий адвокат». Див.: Kafka F. Ein Landarzt, a. a. O., 2 («Der neue Advokat»).

35. «Діти на дорозі». Див.: Kafka F. Betrachtung, a.a.O., 12 f. («Kinder auf der Landstraße»).

36. Kafka F. Amerika, a. a. O., 287 (VII).

37. Франц Розенцвайг (1886-1929) — німецький філософ і педагог, що заснував в 1919 році у Франкфурті-на-Майні Вільне єврейське училище (Freies Jüdisches Lehrhaus). Почав разом з М. Бубером роботу над новим перекладом Старого Завіту на німецьку мову (завершений Бубером по смерті Розенцвайга). Беньямін цитує основну працю Розенцвайга «Зоря визволення» (Franz Rosenzweig. Der Stern der Erlösung. Fr. a. M., 1921, S. 96), що містить його філософську систему містичного одкровення, побудовану як діалог юдейської й християнської традиції. Розенцвайг справив вплив на Беньяміна під час його роботи над книгою «Походження німецької драми».

38. Werner Kraft. Franz Kafka. Durchdringung und Geheimnis. Fr.a.M., 1968, S. 24, цитується новела «Братовбивство» (IV, 29).

39. Пер. Є. О. Поповича // Кафка Ф. Перевтілення // Вікно в світ. — 1998. — № 3. — С. 79.

40. Пер. П. Тарашука // Кафка Ф. Процес. — К.: Юніверс, 1998. — С. 206.

41. Див.: Kafka F. Beim Bau der Chinesischen Mauer, a. a. O., 51 («Der Schlag ans Hoftor»).

42. Пер. П. Тарашука // Кафка Ф. Процес : Роман та оповідання. — К. : Юніверс, 1998. — С. 135.

43. Парабола ця, спершу опублікована Кафкою у збірці «Сільський лікар», згодом увійшла в роман «Процесс» (розділ 9). Див.: Kafka F. Ein Landarzt, a. a. O., 49-56 und Der Prozeß, a. a. O., 375-378 (IX).

44. Див.: Kafka F. Der Prozeß, a. a. O., 378-388 (IX).

45. Агада (арам. אגדה, «оповідання») й галаха (івр. הלכה) — частини талмудичної літератури. Галаха («прийнятий шлях», «закон») — нормативна частина юдаїзму, що регламентує релігійне, родинне й цивільне життя. Агада — частина усного закону, що не входить у галаху й не має характеру релігійно-юридичної регламентації. Агада різномірдна в жанровому відношенні: це зібрання притч, легенд, сентенцій, проповідей, філософсько-теологічних міркувань. Багато які з оповідних текстів являють собою записи народних переказів, пов'язаних з біблійними персонажами. Агада вважається важливим джерелом єврейського містицизму, зокрема, його есхатологічного характеру. За свідченням В. Крафта, Бен'ямін казав, що без знання єврейського фольклору, агади й галахи братися за Кафку безглуздо.

46. Гете цитує цю фразу Наполеона у своїй розмові з Ф. фон Мюллером від 2 листопада 1808 року. Див.: Goethes Gespräche. Gesamtausgabe, neu hg. von Flodoard Frhr. von Biedermann, Bd. 1, Leipzig 1909, 539 (Nr. 1098).

47. Пер. Ів. Кошелівця // Кафка Ф. Оповідання. — Мюнхен: Сучасність., 1989. — С. 190, 193-194.

48. Див.: Léon Metchnikoff, La civilisation et les grands fleuves historiques. Avec une préface de M. Elisée Reclus, Paris 1889, 189 (VII. Territoire des civilisations fleuviales).

49. Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений в 30 томах. — Л.: Наука, 1976. — Т. 14. — С. 234.

50. Див.: Kafka F. Tagebücher. 1910-1923, New York, Frankfurt a. M. 1951, S. 54-58 (26. 03. 1911).

51. Див.: Kafka F. Beim Bau der Chinesischen Mauer, a.a.O., S. 213 («Ег»).

52. Пер. Ів. Кошелівця // Кафка Ф. Оповідання. — Мюнхен: Сучасність, 1989. — С. 158.

53. Пер. П. Тарашука // Кафка Ф. Процес: Роман та оповідання. — К.: Юніверс, 1998. — С. 218-219.

54. Див.: Kafka F. Amerika, a.a.O., S. 382 (VIII).

55. s. a.a.O., S. 359 f., S. 362 (VIII).

56. Назва оповідання Кафки. Див.: Kafka F. Ein Hungerkünstler, a.a.O., S. 13 («Erstes Leid»)

57. Ibidem, S. 14.

58. Див.: Kafka F. Ein Landarzt, a.a.O., 134 («Ein Brudermord»).

59. Беньямін посилається тут на свою розмову із Сомою Моргенштерном, зафіксований у його архіві (див.: Walter Benjamin. Gesammelte Schriften, Bd. II/3, S. 1273).

60. Мініатюра Кафки. Див.: Kafka F. Ein Landarzt, a.a.O., 88 f. («Das nächste Dorf»).

61. Беньямін користується німецьким перекладом, який дає досить вільне («поетичне») трактування тексту Лао Цзи.

62. Цього повідомлення в післямові Броду нема, його, посилаючись на усний вислів Брода, наводить у своїй книзі Віллі Гаас: Willy Haas. Gestalten der Zeit. Berlin, 1930, S. 183.

63. Див.: Kafka F. Ein Landarzt, a.a.O., 8, 10 («Ein Landarzt»).

64. Пер. Н. Сняданко // Кафка Ф. Замок. — Харків: Фоліо, 2006. — С. 48-49.

65. Див.: Kafka F. Beim Bau der Chinesischen Mauer, a. a. O., 51 («Der Schlag ans Hoftor»).

66. Роман норвезького письменника Кнута Гамсуна (1859–1952) «Соки землі» («Markens grøde») вийшов 1917 року, за нього автор здобув Нобелівську премію з літератури (1920).

67. Hellmuth Kaiser. Franz Kafkas Inferno. Psychologische Deutung seiner Strafphantasie. Wien, 1931.

68. Schoeps Hans-Joachim. Unveröffentlichtes aus Franz Kafkas Nachlaß, — Der Morgen. Berlin, 2.05.1934 (Jg. 10); Bernhard Rang. Franz Kafka, — Die Schildgenossen. Augsburg, 1932 (Jg. 12, Heft 2/3); Bernard Greuthuysen. A propos de Kafka // La Nouvelle Revue Française, 1933 (Neue Serie, 40, Heft 4).

69. Willy Haas. Gestalten der Zeit. Berlin, 1930, S. 175.

70. Bernhard Rang. Franz Kafka, a.a.O.

71. Willy Haas. Gestalten der Zeit, a.a. O. S. 176.

72. Ibidem.

73. Ансельм Кентерберійський (1033–1109) — представник ранньої схоластики. Мається на увазі один із його головних творів «Cur Deus homo?» («Чому Бог став людиною?»), що являє собою зразок крайнього теологічного раціоналізму.

74. Див.: Kafka, Das Schloß, a. a. O., S. 414.

75. Denis de Rougemont. Le procès, par Franz Kafka // La Nouvelle Revue Française. Mai 1934.

76. Kafka, Franz. Briefe 1902–1924. New-York — Frankfurt a.M., 1958, S. 333 (червень 1921, лист Робертові Клопштоку). Співвіднесена з Біблією цитата (4 Цар. 20,1), як і весь пасаж про Авраама в листі Кафки пов'язані із одним з головних творів данського філософа Сьорена Кіркегора (1813–1855) «Страх і тремтіння» (1843).

77. Беньямін майже дослівно цитує тут слова Макса Брода з його післямови до першого видання «Процесу». Див.: Brod M. Nachwort in: Der Prozess, a.a.O. S. 403 f und 404 f.

79. Пер. П. Тарашука // Кафка Ф. Процес : Роман та оповідання. — К. : Юніверс, 1998. — С. 222.

80. Franz Rosenzweig. Der Stern der Erlösung. Fr. a. M., 1921, S. 96. Про Розенцвайга див. прим. 37.

81. Див.: Kafka F. Beim Bau der Chinesischen Mauer, a.a.O., S. 217 f. («Ег»).

82. a.a.O., S. 234.

83. Йоганн Якоб Бахофен (1815–1887) — швейцарський історик права й антрополог; у його найбільш відомій праці «Материнське право» (1861) уперше була обґрунтована теза про матриархат як історичну стадію, що передує патріархату. Згодом, починаючи із середини 20-х років ХХ століття, виникає інтерес до його постромантичних спроб тлумачення первісної символіки. Беньямін указує далі на його працю «Досвід про надгробну символіку древніх» (1859). Фігура Бахофена взагалі цікавила Беньяміна в цей час. Одночасно з роботою над есеєм «Франц Кафка» Беньямін писав французькою мовою есей «Йоганн Якоб Бахофен», гадаючи, що має познайомити французьку публіку із цим автором. Опублікувати цей есей Беньямін не встиг.

84. Одна з перших публікацій Кафки у часописі «Hyperion». Див.: Hyperion. 1909, Jg. 2, Heft 1.

85. Йдеться про оповідання «Діти на дорозі» з першої збірки Кафки «Споглядання». Див.: Kafka F. Betrachtung, 2 («Kinder auf der Landstraße»).

86. «Стук в ворота». Див.: Kafka, Beim Bau der Chinesischen Mauer, a. a. O., 51 («Der Schlag ans Hoftor»).

87. Пер. П. Тарашука // Кафка Ф. Процес. — К. : Юніверс, 1998. — С. 206.

88. Див.: Kafka F. Das Schloß, a. a. O., S. 479.

89. Johann Jakob Bachofen. Urreligion und antike Symbole. Systematisch angeordnete Auswahl aus seinen Werken in drei Bänden, hrsg. von Carl Albrecht Bernoulli. Leipzig, 1926, Bd. I, S. 386 («Versuch über Gräbersymbolik der Alten»); Арнобій — ла-

Франц Кафка. До десятої річниці від дня смерті

тинський автор, один із ранніх християнських письменників кінця III — поч. IV століть н. е.

90. Willy Haas. Gestalten der Zeit, a.a. O. S. 196.

91. Ibidem, S. 195.

92. Там само.

93. Franz Rosenzweig. Der Stern der Erlösung. Fr. a. M., 1921, S. 76.

94. Йдеться про знамениту новелу-казку «Білявий Екберт» німецького письменника-романтика Людвіга Тіка (1773—1853).

95. Пер. П. Тарашука // Кафка Ф. Процес. — К.: Юніверс, 1998. — С. 267.

96. Див.: Kafka F. Beim Bau der Chinesischen Mauer, 77–130 («Der Bau») und a.a.O., 131–153 («Der Riesenmaulwurf»).

97. Пер. Ів. Кошелівця // Кафка Ф. Оповідання. — Мюнхен: Сучасність, 1989. — С. 186.

98. Йдеться про сюжет оповідання «Нора». Див.: a.a.O., 121 f. («Der Bau»); див. також: Nachwort, 261, Anm. 17.

99. Див.: Kafka F. Ein Landarzt, S. 96 f.

100. Там само.

101. Пер. П. Тарашука // Кафка Ф. Процес. — К.: Юніверс, 1998. — С. 133.

102. Див.: Kafka F. Beim Bau der Chinesischen Mauer, 56 («Eine Kreuzung»).

103. Див.: Kafka, Tagebücher. 1910–1923, a. a. O., 76 (03. 10. 1911).

104. Пісня зі знаменитої збірки німецьких народних пісень «Чарівний ріг хлопчика», зібраного Арнімом і Brentano. Див.: Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder gesammelt von L[udwig] A[chim] v. Arnim und Clemens Brentano, Bd. 3, Heidelberg 1808 (= Neudruck der Heidelberger Originalausgabe, hg. von Oskar Weitzmann, Meersburg 1928), 297 («Das buckliche Männlein», Kinderlieder, 29. Stück, v. 25–28).

105. Див.: Kafka, Ein Landarzt, a. a. O., 100 («Die Sorge des Hausvaters»).

106. Цитується післямова М. Брода и Г.-Й. Шепса до кн.: Franz Kafka. Beim Bau der Chinesischen Mauer. Ungedruckte Erzählungen und Prosa aus dem Nachlaß, hrsg. von Max Brod und Hans-Joachim Schoeps. Berlin, 1931, — S. 255.

107. Беньямін публікував цю історію, в основі якої лежить відомий на той час єврейський анекдот, і як самостійний твір, що має заголовок «Бажання» («Der Wunsch»). Почути він міг його від Ернста Блоха, або ж навпаки, оскільки обидва його надрукували.

108. Див.: Kafka, Ein Landarzt, a.a.O., S. 88 f. («Das nächste Dorf»).

109. Див.: Kafka, Betrachtung, a.a.O., S. 15 f. («Kinder auf der Landstraße»).

110. Пер. Н. Сняданко // Кафка Ф. Замок. — Харків: Фоліо, 2006. — С. 147.

111. Див.: Kafka F. Amerika, a. a. O., S. 350 (VII).

112. Див.: Kafka, Beim Bau der Chinesischen Mauer, a.a.O., 248 («Betrachtungen [...]», Aph. 108).

113. Пер. Ів. Кошелівця // Кафка Ф. Оповідання. — Мюнхен: Сучасність, 1989. — С. 187.

114. Див.: Kafka, Amerika, a.a.O., 345 (VII).

115. Дао — букв. «шлях, дорога», одне з найважливіших понять китайської філософії, центральне поняття даосизму, невидимий і всюдисущий закон природи, суспільства, поведінки й мислення окремого індивідуума.

116. Див.: Kafka, Beim Bau der Chinesischen Mauer, a. a. O., 216 («Er»).

117. Див.: Kafka, Das Schloß, a. a. O., 342.

118. Див. прим. 11.

Франц Кафка. До десятиріччя від дня смерті

119. Див. прим. 29.
120. Пер. І. Кошелівця // Кафка Ф. Оповідання. — Мюнхен: Сучасність, 1989. — С. 161.
121. Там само, С. 163.
122. Пер. Ів. Кошелівця // Кафка Ф. Оповідання. — Мюнхен: Сучасність, 1989. — С. 188.
123. Беньямін цитує твір Плутарха «Про Ізиду й Озіріса» (розділ 45) за працею Бахофена «Досвід про надгробну символіку древніх» (Plutarch, De Is. et Os. — in: Johann Jakob Bachofen. Urreligion und antike Symbole, a.a.O., Bd. I, a.a.O., S. 253. Пор. російський переклад: Плутарх. Моралії. Об Исида и Осирисе (пер. Н. Н. Трухиной) // ВДИ, № 3, 1977. С. 253–265; № 4, 1977. С. 229–249.
124. Див.: Kafka, Ein Landarzt, a.a.O., 4 f. («Der neue Advokat»).
125. Werner Kraft. Franz Kafka. Durchdringung und Geheimnis. Fr.a.M., 1968. — S. 13 (коментатори Беньяміна вказують на те, що в даному виданні, урахувавши критику Беньяміна, В. Крафт повністю переробив свій текст).
126. Див.: Kafka F. Beim Bau der Chinesischen Mauer, a.a.O., 233 («Betrachtungen [...]», Aph. 45).
127. a. a. O., 38 («Die Wahrheit über Sancho Pansa»).

Перекладено за виданням: Walter Benjamin Gesammelte Schriften, vol. II.2, herausgegeben von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1999. S. 409–438.

Про поняття історії



Мало хто не чув про шаховий автомат, сконструйований так, що він реагував на кожен хід свого супротивника ходом-відповіддю і, врешті-решт, вигравав партію. Це була лялька в турецькому вбранні, з кальяном у роті, яка сиділа за дошкою перед широким столом. Система дзеркал викликала ілюзію, буцімто цей стіл зусібіч прозорий і під ним нічого немає. Насправді там сидів горбатий карлик, який був майстром у грі в шахи й скеровував руку ляльки за допомогою мотузок. До цього механізму можна уявити якийсь аналог у філософії. Вигравати має завжди така лялька, що зветься «історичним матеріалізмом» [1]. Вона одразу позмагається з кожним, якщо скористається послугою теології, яка нині, як відомо, мізерна й відразлива, та й узагалі їй краще нікому не даватися у вічі.

II

«До найприкметніших властивостей людської душі, — зауважує Лотце [2], — належить... поряд із таким великим себелюбством в окремій людині, загальна незаздрісність будь-якої сучасності щодо її майбутнього». Із цієї рефлексії випливає, що образ щастя, який ми плакаємо собі, наскрізь забарвлений часом, у який нас колись відрядив перебіг нашого власного буття [Dasein]. Щастя, здатне викликати в нас заздрість, існує тільки в атмосфері, якою нам довелося дихати, разом із людьми, з якими ми могли б розмовляти, разом із жінками, які могли б нам віддатися. Інакше кажучи, в уявленні щастя неодмінно відчутне уявлення визволення [Erlösung]. З уявленням про минуле, що його історія перетворює на свою справу, все так само. Минуле несе в собі прихований показник, завдяки якому воно натякає на визволення. Хіба не торкає нас самих той-таки подих вітру, що черкався до наших попередників? Хіба не озивається в голосах, на які ми наставляємо вухо, луна голосів, які нині стихли? Хіба в жінок, до яких ми залицяємося, немає сестер, з якими їм не випало запізнатися? А коли це так, то між минулими поколіннями і нашим поколінням існує таємна змова. Тоді нас чекали на землі. Тоді нас, так само, як і будь-яке попереднє покоління, наділено *слабкою* месіанською силою, на яку зазіхає минуле. Просто так не відкараскатися від цього зазіхання. Історичний матеріаліст знає про це.

III

Літописець, який оповідає про події, не розрізняючи великі й малі, в такий спосіб віддає належне істині, за якою нічого з того, що колись відбулося, не можна вважати загубленим для історії. Щоправда, тільки визволеному людству вповні дістається його минуле. Це означає: тільки для визволеного людства його минуле стає цитованим у кожен із його моментів. Кожна з його пережитих миттів перетворюється на *citation à l'ordre du jour* [3], а день той — достоту день страшного суду.

IV

Насамперед поривайтеся до їжі й убрання,
тоді Царство Боже саме дістанеться вам.

Гегель, 1807 [4]

Класова боротьба, яка завжди стоїть перед очима історика, що пройшов школу Маркса, — це боротьба за речі грубі й матеріальні, без яких не буває речей витончених і духовних. А проте ці останні інакше присутні в класовій боротьбі, ніж уявлення здобичі, яка дістається переможцеві. Вони живуть у цій боротьбі як певність, як мужність, як гумор, як хитрість, як непохитність, і вони відбиваються на далечі часу. Вони щоразу наново ставитимуть під питання кожну перемогу, яка коли-небудь дісталася панівним класам. Так само, як квіти

повертають свої голівки слідом за сонцем, так і бувше [Gewesene] через прихований геліотропізм прагне звернутися до *того* сонця, що сходить на небі історії. На цій найнепоказнішій з усіх змін мусить розумітися історичний матеріаліст.

V

Справжній образ минулого *пролітає* повз. Тільки як образ, що спалахує лише в мить його пізнаванності і вже ніколи не вертається, можна втримати минуле. «Правда від нас нікуди не втече», — ці слова Готфріда Келлера позначають на картині історії, створеній історизмом, саме те місце, де пробивається образ історичного матеріалізму. Бо ж це і є безповоротний образ минулого, що ось-ось зникне під загрозою сучасності, яка не розпізнала себе такою, що її і мають на увазі у ньому.

VI

Історично артикулювати минуле не означає пізнати його таким, «яким воно було насправді» [6]. Завдання в тому, щоб опанувати спогад, як він спалахує в мить небезпеки. Історичному матеріалізму йдеться про те, щоб втримати образ минулого таким, яким він зненацька відкривається історичному суб'єктові в мить небезпеки. Небезпека загрожує і сталості традиції, і тим,

хто її сприймає. Для обох них небезпека одна й та сама: погоджуватися стати знаряддям панівного класу. У кожному епоху слід намагатися наново щосили виривати переказ [Überlieferung] у конформізму, який прагне запанувати над ним. Месія-бо приходить не тільки як виволитель; він приходить як переможник антихриста. Лише тому історикові притаманний дар розпалювати в минулому іскру надії, який перейнявся такою думкою: навіть мертві не будуть у безпеці перед ворогом, якщо він перемагає. А цей ворог перемагати не перестав.

VII

Згадайте про п'ятьму і холоднечу люту
У цьому видолку, що стогне від біди.
Брехт, «Тригрошова опера» [7].

Фюстель де Куланж [8] рекомендує історикові, який прагне знову пережити яку-небудь епоху, викинути з голови все те, що йому відомо про наступний перебіг історичних подій. Не можна придумати ліпшої характеристики методи, від якої відмовився історичний матеріалізм. Ідеться про методу вчування [der Einfühlung]. Її витoki криються у лінощах серця, *acedia*, що зневіряється опанувати достеменний історичний образ, який спалахує лише на мить. Теологи Середньовіччя вважали їх за першопричину скорботи. Флобер, який знався з подіб-

ними лінощами, пише: «Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour ressusciter Carthage» [9]. Природа цієї скорботи проясниться тоді, коли порушити питання, в кого ж властиво вчувається послідовник історизму. Відповідь неминуче говорить: у переможця. А колись-то можновладці є спадкоємцями всіх тих, хто якимось переміг. Тим-то вчування в переможця в кожному разі йде на користь колись-то можновладцям. Цього для історичного матеріаліста досить. Будь-хто, кому досі був відомий смак перемоги, нині крокує тріумфальною ходою, яка підносить сьогоднішніх можновладців над тими, хто сьогодні лежать долі. За давнім звичаєм здобич теж несуть тріумфальною ходою. Її називають культурним надбанням. Історичний матеріаліст має ставитися до нього як відсторонений спостерігач. Адже всі як одне доступні його огляду культурні блага так чи інакше мають таке походження, про яке він не може думати без страху. Це надбання зобов'язане своїм існуванням не тільки зусиллям великих геніїв, які створили його, але й підневільній праці їхніх безіменних сучасників. Ніколи не буває документа культури, який водночас не був би документом варварства. І подібно до того, як саме те надбання не вільне від варварства, не вільний від нього й процес переказу, в якому воно перейшло з рук у руки. Тому історичний матеріаліст у міру можливості відмежовується від нього. Своє завдання він бачить у розчісуванні історії проти шерсті.

VIII

Традиція пригноблених учить нас, що «надзвичайний стан», у якому ми живемо, являє собою правило. Ми мусимо прийти до такого поняття історії, яке відповідає цьому. Тоді перед нашими очима постане завдання — створення дійсного надзвичайного стану; і через це стане ліпшою наша позиція в боротьбі проти фашизму. Його шанс не в останню чергу полягає в тому, що його вороги поставилися до нього в ім'я поступу як до історичної норми. — Подив із того, що речі, які ми переживаємо, «ще» можливі у двадцятому столітті, не є філософським [10]. Він не стоїть біля витоків пізнання, хіба що такого пізнання, що не можна додержуватися уявлення про історію, з якого він походить.

IX

Ось-ось я розпросторю крила,
Щоб повернутись згодом...
Втекти від пам'яті? Несила.
Ми щастю цим не вгодим...

Гергард Шолем, Привіт від Angelus'a [11]

У Клее є картина під назвою «Angelus Novus» [12]. На ній зображений янгол: схоже на те, немов він ось-ось розлучиться із чимось, на що пильно дивиться. Очі його широко розкриті, вуста округлені, а крила роз-

правлені. Такий має бути вигляд у янгола історії. Його лик звернений до минулого. Де перед нами з'являється ланцюг подій, там він бачить одну-єдину катастрофу, що безперестану нагромаджує відламки до відламків і кидає все це до його ніг. Він, може, й зостався, щоб пробудити мертвих і зліпити розтрошене. Проте буря, яка налітає з раю, заповонила його крила з такою силою, що янгол уже не в змозі їх скласти. Ця буря неспинно несе його в майбутнє, до якого він звернений спиною, тоді як купа відламків перед ним здіймається до небес. Те, що ми називаємо поступом, і є цією бурею.

X

Предмети, що монастирськими правилами запропоновані ченцям [13] для медитації, мали своєю метою відвернути їх від світу і його метушні. Хід думки, який ми тут простежимо, був породжений схожим призначенням. У той момент, коли політики, на яких поклали свої надії вороги фашизму, повалені й посилюють свою поразку зрадою власній справі, цей хід думки має намір звільнити світове дитя політики від тенет, якими ті його обплели. Таке міркування виходить із того, що вперта віра цих політиків у поступ, їхня довіра до свого «базису мас» і, зрештою, сервільне долучення до неконтрольованого апарату [14] були трьома сторонами того самого. Воно намагається утворити поняття

про те, наскільки дорого обходиться нашому звичному мисленню таке уявлення про історію, що уникає всякої зв'язності з уявленням, якого далі дотримуються ці політики.

XI

Конформізм, що із самого початку був властивий соціал-демократії, притаманний не лише її політичній тактиці, а й її економічним уявленням. Він є причиною пізнішого краху. Ніщо не корумпувало німецьке робітництво такою мірою, як думка, що воно пливе за течією. Технічний розвиток видавався йому пологістю течії, за допомогою якої воно гадало, що пливе. Звідси був лише один крок до ілюзії, буцімто фабрична праця, закладена в ході технічного поступу, являє собою досягнення політики. Давня протестантська трудова мораль у секуляризованій формі святкувала своє відродження в німецьких робітників. Уже Готська програма [15] містить сліди цього непорозуміння. Вона визначає працю як «джерело будь-якого багатства й будь-якої культури». Передчуваючи лихе, Маркс запечував те, що людина, яка не володіє жодною іншою власністю, крім своєї робочої сили, «змушена бути рабом інших людей, які перетворилися на... власників» [16]. Попри це, плутанина шириться далі, і незабаром Йозеф Діцген [17] проголошує: «Праця — це Рятів-

ник новітнього часу... В удосконаленні... праці полягає багатство, здатне зробити зараз те, що досі не звершив жоден Визволитель». Це вульгарно-матеріалістичне поняття про те, чим є праця, не надто затримується на питанні, як її продукт відбивається на самих робітниках, доки вони не можуть розпоряджатися ним. Воно прагне зважати лише на поступ опанування природи, але не на занепад суспільства. Воно вже виявляє технократичні риси, що згодом проявляться у фашизмі. До цих рис належить поняття природи, яке лиховісним чином відрізняється від такого поняття в соціалістичних утопіях від 1815 до березня 1848 року. Праця, як її відтепер розуміють, зводиться до експлуатації природи, яку з наївним задоволенням протиставляють експлуатації пролетаріату. У порівнянні з цією позитивістською концепцією, фантазії, що надали чимало матеріалу для глузувань Фур'є, виявляють свій напрочуд здоровий глузд. За Фур'є, правильно зорганізована суспільна праця мала б такий наслідок: чотири Місяці земна ніч осяюється світлом, зникає крига з полюсів, морська вода перестає бути солоною й хижакі стають на службу людині. Усе це унаочнює таку працю, яка, будучи далекою від експлуатації природи, спроможна звільнити її від витворів, які дрімають в її лоні як можливі. За додаток до корумпованого поняття праці править така природа, яка, за висловлюванням Діцгена, «наявна задаром».

XII

Звичайно, нам потрібна історія,
та ми потребуємо її інакше,
ніж розніжений нероба у саду знання.
Ніцше, «Про користь і шкоду історії для життя» [18]

Суб'єктом історичного пізнання є сам пригноблений клас, що веде боротьбу. У Маркса він виступає останнім поневоленим, мстивим класом, який від імені поколінь повалених доводить до кінця справу звільнення. Таке усвідомлення, що на короткий час іще раз проявилось в «Союзі Спартака» [19], з самого початку було ганебним для соціал-демократії. Впродовж трьох десятиліть їй удалося майже витравити з пам'яті імена на кшталт Бланкі, від одного звуку яких приголомшувало минуле сторіччя. Вона вдовольнилася тим, що запропонувала робітничому класові роль визволителя *майбутніх* поколінь. Тим-то вона підрізала його головну жилу. У цій школі клас відучився як від ненависті, так і від самопожертви. Адже обох їх живить образ поневолених прашурів, а не ідеал звільнених онуків [20].

XIII

Наша-бо справа стає що не день,
то яснішою, а народ — розумнішим.
Йозеф Діцген, «Соціал-демократична філософія»

Теорія соціал-демократії, а ще більшою мірою практика була визначена поняттям поступу, яке не дотримувалося дійсності, а мало догматичну претензію. Поступ, як він вимальовувався в головах соціал-демократів, був, по-перше, поступом самого людства (а не тільки його навичок і знань). По-друге, він не мав завершення (у відповідності до нескінченної здатності людства до вдосконалювання). По-третє, по суті своїй він був невпинним (самодіяльно здійснюючи рух по прямій або по спіралі). Кожна з цих характеристик контроверсійна й кожна можна було б критикувати. Втім, критика повинна, якщо йдеться про все або нічого, розкривати всі ці характеристики й орієнтуватися на щось, що спільне для всіх них. Уявлення про поступ людського роду в історії годі відокремити від уявлення про його поступальний рух, який здійснюється в гомогенному і порожньому часі. Критика уявлення про такий поступальний рух має утворювати підвалину для критики уявлення про поступ узагалі.

XIV

Є ціллю першоджерело.

Карл Краус, Віршовані сентенції I [21].

Історія — це предмет конструкції, місце якої утворює не гомогенний і порожній час, а час, виповнений тепе-

рішністю [Jetztzeit]. Так, для Робесп'єра Стародавній Рим був минулим, яке сповнене теперішністю і яке він виривав із безперервності історії. Французька революція розуміла себе як повернення Римом. Вона наводила Стародавній Рим так само, як мода наводить вбрання минулого. У моди є чуття на актуальне, хоч би де воно ворушилося в нетрах колишнього. Мода — тигрячий стрибок у минуле. Хіба що відбувається він на арені, на якій командував панівний клас. Той самий стрибок під вільним небом історії являє собою стрибок діалектичний, у вигляді якого Маркс збагнув революцію.

XV

Свідомість підривання безперервності історії власноруч революційним класам у мить їхньої дії. Велика революція запровадила новий календар. День, яким починається календар, функціонує як історична камера уповільненої зйомки. І, власне кажучи, це той самий день, який завжди повертається у вигляді святкових днів, що являють собою дні поминання. Тобто календарі рахують час не так, як годинники. Вони — монументи тієї історичної свідомості, від якої в Європі за останні сто років більше не залишилося, здається, найменшого сліду. Ще під час липневої революції [22] сталася пригода, в якій ця свідомість вступила у свої права. Коли настав вечір першого дня бою, з'ясувалося, що в багатьох місцях Па-

рижу повсталі незалежно один від одного і водночас поцілили у баштові дзигарі. Один зі свідків, який своїм прозрінням дякувати мав, либонь, римі, тоді писав:

Qui le croirait! on dit qu'irrités contre l'heure,
De nouveaux Josués, au pied de chaque tour,
Tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour [23].

XVI

Від поняття сучасності, яке не є переходом, а в яке час увіходить і зупиняється, історичний матеріаліст не може відмовитися. Адже це поняття визначає саме *ту* сучасність, в якій він пише історію для своєї особи. Історизм установлює «вічний» образ минулого, історичний матеріалізм — досвід цього минулого, унікальний досвід. Він дозволяє іншим сипати грішми в борделі історизму на повію, яка зветься «Колись було». Він не втрачає самовладання: йому дістане чоловічої сили підірвати безперервність історії.

XVII

Історизм закономірно вивершується в загальній історії. З нею матеріалістична історіографія контрастує методологічно, можливо, виразніше, ніж з будь-якою іншою. Загальній історії бракує теоретичного озброєння. Її метод адитивна: вона пропонує масу фактів, щоб заповнити

гомогенний і порожній час. Що ж до матеріалістичної історіографії, то в її основі лежить конструктивний принцип. До мислення належить не тільки порух думок, але так само і їх завмирання. Там, де мислення раптом завмирає в якійсь насиченій напруженнями констеляції, воно викликає в них якийсь шок, через який воно кристалізується в монаду. Історичний матеріаліст наближається до історичного предмета єдино лише там, де він трапляється йому як монада. У цій структурі він впізнає ознаку месіанського завмирання події, інакше кажучи: революційного шансу в боротьбі за пригноблене минуле. Він користується нею, щоб вирвати певну епоху з гомогенного перебігу історії; так само він вириває певне життя людини з епохи, певний твір із творчості всього життя. Результат його методи полягає в тому, що в одному творі вдається зберегти й скасувати [24] творчість всього життя, в одній творчості всього життя — епоху і в одній епосі — весь перебіг історії. Поживний плід історично збагнутого заховає в своєму нутрі час як дорогоцінне, однак позбавлене смаку сім'я.

XVIII

«Убогі п'ятдесят тисяч років *homo sapiens*, — заявляє один сучасний біолог, — порівняно з історією органічного життя на Землі являють собою десь дві секунди наприкінці двадцятичотирьохгодинної доби. Історія цивілізованого людства, якщо брати її в цьому масшта-

бі, вповні відчувалася б однією п'ятою останньої секунди останньої години». Теперішність, що як модель месіанського часу в якійсь неймовірній аббревіатурі об'єднує історію всього людства, точнісінько збігається з тією фігурою, що її виписує у Всесвіті історія людства.

Додаток

А

Історизм задовольняється тим, що встановлює каузальний зв'язок між різними моментами історії. Але жоден факт як причина не є через це історичним фактом. Він став таким минулим числом, завдяки подіям, які, можливо, віддалені від нього тисячоліттями. Виходячи з цього, історик перестає перебирати пальцями низки подій мов чотки. Він охоплює ту констеляцію, в яку вступила його власна епоха з цілком певною попередньою епохою. Так він обґрунтовує поняття сучасності як «теперішності» [Jetztzeit], в яку вкраплені уламки месіанського часу.

В

Певно, що віщуни, які розпитували час про те, що він приховує у своєму лоні, не досвідчували його ні як гомогенний, ані як порожній. Хто з'ясує собі це, той, можливо, збагне те, як у споминанні був досвідчений минулий час: точнісінько так само. Як відомо, юдеям

заборонялося довідуватися про майбутнє. Зате Тора й Молитовник навчають їх споминанню. Воно розчаклувало для них майбутнє, яке заповонило тих, хто звертається по відомості до віщунів. Однак через це майбутнє і не перетворилося для юдеїв на гомогенний і порожній час. Адже в ньому кожна секунда була маленькою брамою, через яку міг ступити Месія.

1940

Примітки

1. В одному з варіантів тексту замість «історичний матеріалізм», «історичний матеріаліст» використовуються поняття «історична діалектика», «історичний діалектик».

2. Рудольф Герман Лотце (1817–1881) — німецький фізіолог і філософ; слова запозичено з його тритомної праці «Мікрокосм. Ідеї до природної історії й історії людства» (1864). Див.: Hermann Lotze. Mikrokosmos. Ideen zur Naturgeschichte und Geschichte der Menschheit. Versuch einer Anthropologie, Bd. 3, Leipzig, 1864. — S. 49.

3. Буквально «оголошення подяки в наказі» (фр.) або ж «згадкою на порядку денному» (фр.). Беньямін грає з багатозначністю кожного зі слів. Багатозначність європейських слів *zitieren*, *citation* зумовлена їхньою довгою історією: первісне значення «приводити» просвічує тут крізь пізніше «викликати», «приводити=цитувати», «згадувати»: французьке *citation* — це «цитата», але водночас і «повідстка, виклик до

суду». Французьке *ordre du jour* — це й «армійський наказ», і, у поширенішому значенні, «порядок денний».

4. З листа Гегеля до К. Л. фон Кнебеля від 30 серпня 1807 року. Див.: K. L. von Knebel's literarischer Nachlaß und Briefwechsel, hg. von K. A. Varnhagen von Ense und Th. Mundt, Bd. 2, 2. Aufl., Leipzig, 1840. — S. 446.

5. У французькому тексті Беньямін вказує на те, що у цьому місці парафразує Данте.

6. Принцип, сформульований видатним німецьким істориком XIX ст. Л. фон Ранке (1795–1886).

7. Рядки з фінального хоралу п'єси. Див.: Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke. Werkausgabe*, Frankfurt a. M. 1967, Bd. 2, S. 486 (*Die Dreigroschenoper* III, 9).

8. Нума де Фюстель де Куланж (Numa Denis Fustel de Coulanges, 1830–1889), французький історик-позитивіст.

9. «Мало хто здогадається, скільки мені знадобилося печалі, аби воскресити Карфаген».

10. Уявлення про подив як «початок філософії» сходить до Платона (Теетет, 155D).

11. Рядки з вірша, написаного Герхардом (Гершомом) Шолемом (1897–1982), другом юності В. Беньяміна, знаним дослідником юдейської містики, з нагоди дня народження Беньяміна 1921 року. Під *Angelus*'ом мається на увазі персонаж акварелі Клее «*Angelus Novus*» (див. прим. 12).

12. Акварель Пауля Клее «*Angelus Novus*» Беньямін придбав 1921 року. Він дуже любив цю картину, назву «*Angelus Novus*» він запропонував для журналу, що його збирався видавати на початку 20-х років (збереглася програмна заява, написана Беньяміном для журналу, а проте, саме видання здійснити не вдалося). Нині цей твір зберігається у Музеї Ізраїлю.

13. У французькому тексті статті замість «ченцям» стоїть слово «послушникам» (*des frères novices*).

14. У французькому тексті замість «неконтрольований апарат» вжито зворот «сліпа довіра партії» (*une confiance aveugle dans le parti*).

15. У 1875 році в німецькому місті Гота пройшов з'їзд соціал-демократів, які об'єдналися в соціалістичну робочу партію Німеччини. Підготовлена у зв'язку із цим т. зв. Готська програма викликала ряд серйозних заперечень Маркса й Енгельса. «Критика Готської програми» Маркса (1875) розвиває при цьому ідеї побудови комуністичного суспільства, зокрема, саме в цій праці вперше формулюється поняття диктатури пролетаріату.

16. Див.: Karl Marx, Randglossen zum Programm der Deutschen Arbeiterpartei, hg. von Karl Korsch, Berlin, Leipzig, 1922. — S. 22.

17. Йозеф Діцген (1828–1888) — німецький робітник-революціонер, філософ-самоук. Див.: Josef Dietzgen, Sämtliche Schriften, hg. von Eugen Dietzgen, Wiesbaden 1911, Bd. 1, 175: «Daß es in der gratis vorhandenen Natur die Arbeit allein ist, welche alle Kapitalien samt Zinsen erzeugt, ist seit Adam Smith von der nationalökonomischen Wissenschaft anerkannt». [Те, що в наявній задаром природі праця є єдино лише тим, що витворює всі капітали разом із податками, політична економія визнала з часів Адама Сміта].

18. Пер. К. Котюк // Ніцше Ф. Повне зібрання творів. Т. І. Львів: Астролябія — 2004. С. 203.

19. «Союз Спартака» (нім. Spartakusbund) — виникле в роки Першої світової війни об'єднання (1916–1918) радикально налаштованих соціал-демократів під керівництвом К. Лібкнехта й Р. Люксембург. Згодом на його основі постала комуністична партія Німеччини.

20. У французькому тексті тут продовження: «Наше покоління жорстоко поплатилося за знання цього, тому що єдиний образ, що воно залишить після себе, — образ переможеного покоління. Саме в цьому полягає його заповіт прийдешньому».

21. Див.: Karl Kraus, Worte in Versen [I], 2. Aufl., Leipzig, 1919. — S. 69 («Der sterbende Mensch»).

22. Паризька революція 1830 року.

23. Це неймовірно! Кажуть, злі на час,

Ставали коло веж нові Навіни, — лишень,

Аби у стрілки вціливши, спинити клятий день (фр.).

24. Беньямін користується тут словом «aufheben», яке завдяки Гегелю набуло особливого значення в німецькій філософії й перетворилося на поняття. Його основне значення — «скасовувати», але також «усувати», «підносити» і «зберігати».

Перекладено за: Walter Benjamin Gesammelte Schriften, vol. I.2, herausgegeben von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1999, S. 693–704.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

- Авраам 260, 283, 308
Адам 69, 75, 78, 80, 82, 308
Айслер Г. 48, 49, 61, 308
Ансельм Кентерберійський
258, 283, 308
Аполлінер Г. 91, 96, 98, 99,
100, 105, 111, 308
Аполлон 192, 202, 308
Арагон Л. 56, 57, 58, 88, 90, 92,
95, 99, 100, 108, 110, 308
Арнобій 263, 284, 308
Артеміда 192, 202, 308
Ауербач Е. 93
Бальзак О. де 142
Баррес М. 144
Бахофен Й. Я. 262, 263, 284,
287, 308
Беро Ж. 101
Беррішон П. 104, 112
Бібеско А. 142
Блаз Ж. 140
Бланкі Л.-А. 298
Блох Е. 9, 203, 205, 277, 286
Бодлер Ш. 12, 103, 146
Бретон А. 88, 89, 90, 92, 94,
95, 96, 97, 98, 99, 102, 111
Брехт Б. 43, 45, 49, 52, 53, 54,
60, 61, 224, 226, 292
Брод М. 238, 247, 255, 258, 282,
283, 286
Бухарін Н. 109
Бюхнер Г. 110, 112
Вальзер Р. 240, 279
Верн Ж. 225, 229
Гаас В. 257, 258, 263, 282
Галлімар Г. 134
Гаманн Й.Г. 72, 78
Гамсун К. 256, 283
Гартфілд Дж. 47
Гебель Й.П. 110, 112
Гегель Г.В.Ф. 290
Георге Ш. 130
Герц А. 96
Гете Й.В. 21, 159, 165, 230, 249,
281
Гіллер К. 42, 43, 60
Гонкури Е. і Ж. де 142
Гофмансталь Г.фон 29,220
Греко Е. 247
Гройтгюзен Б. 257
Гропіус В. 230
Грюндель Г. 51
Гюго В. 104
Гельдерлін Ф. 158
Данте А. 93, 305
Дарвін Ч. 168
Декарт Р. 223
Деснос Р. 88
Діцген Й. 296, 297, 298, 306
Дон Кіхот 140, 276, 277

Достоевський Ф. 102, 103, 251, 282
 Дюамель Ж. 101, 112
 Дюкасс І. 103, 104
 Деблін А. 42, 43, 44
 Езоп 229
 Ейзенштейн С. 60
 Ейнштейн А. 224
 Елюар П. 88, 92
 Ензор Дж. 222
 Ернст М. 96
 Єва 75,
 Жид А. 226
 Золя Е. 138,
 К'єркегор С. 80, 258
 Кайзер Г. 257
 Кант І. 176, 201
 Катерина II 231
 Кафка Ф. 231–287
 Келлер Г. 61, 291
 Кестнер Е. 50, 61
 Кіріко Дж. де 96
 Клее П. 12, 224, 294, 305
 Клермон-Тоннер Е. де 139,
 141, 143
 Клодель П. 112
 Кнебель К. Л. фон 305
 Коген Г. 164, 195, 236, 278
 Кокто Ж. 135
 Конфуцій 245
 Корах 196
 Краус К. 29, 299
 Крафт В. 246, 275, 281, 287
 Куланж Ф. де 292, 305
 Кулон М. 104
 Лао Цзи 254, 282
 Ле Корбюзьє 112, 105, 225
 Ленін В. 91, 110
 Леонгард Р. 210
 Лета 202
 Лібкнехт К. 307
 Ліхтенберг Г. К. 52, 61
 Лойола І. 147, 153
 Лоос А. 224, 225
 Лотреамон К. де 91, 102, 104
 Лотце Р. 289, 304
 Лукач Д. 233, 277, 278
 Людовік VII 93
 Люксембург Р. 307
 Мак'явеллі Н. 96
 Мальбранш Н. 268
 Манн Г. 42
 Маркс К 21, 110, 188, 290, 296,
 298, 300, 306.
 Мейерхольд В. 60
 Мерінг В. 50, 61, 111
 Мечніков Л. 250
 Мікеланджело 152, 233
 Мільтон Дж. 103
 Міцкевич А. 103
 Мішле Ж. 142
 Моблан Р. 56, 57, 59, 61
 Мольєр Ж.-Б. 163
 Монтеск'ю Р. де 139
 Морґенштерн С. 254, 282

Мюллер Ф. 78, 82, 281
Мюссе А. де 103
Навіль П. 99, 107, 111
Наполеон Б. 249, 281
Ніоба 192, 193, 196, 202
Ніцше Ф. 110, 124, 156, 165, 298, 307
Ньютон І. 224
Одиссей 241, 279
Александр Македонський
Ортега-і-Гассет Х. 142
Пантагрюель 140
Паскаль Б. 258
Пері Ш. 148
Пенелопа 133
Піранделло Л. 253
Платон 33, 59, 124, 146, 305
Плутарх 275, 287
По Е. 105
Потьомкін 231, 232, 233, 242, 277, 310
Прометей 192
Пруст М. 5, 16, 132–152
П'єр-Квінт Л. 140
Ранг Б. 257, 258
Ранке Л. фон 305
Рембо А. 89, 91, 102, 104, 110, 112
Ренан Е. 142
Ренгер-Патцш А. 47
Реньє А. де 142
Рів'єр Ж. 149

Робесп'єр М. де 300
Розенцвайг Ф. 245, 265, 280, 284
Ру С.-П. 90, 100, 110
Ружмон Д. де 259
Санчо Панса 269, 276, 277
Сауті Р. 103
Сен-Симон К.А. де 141, 142
Сент-Б'єв Ш. 142
Сізіф 261
Сорель Ж. 187, 188, 189, 194
Спіноза Б. 124, 146, 167
Супо Ф. 88, 104, 310
Тантал 202
Тік Л. 265, 285
Третяков С. 37, 38, 39, 59, 60
Троцький Л. 109
Тухольський К. 50, 61
Уд П. 105, 112
Унольд М. 60, 136, 137
Фабр-Люс А. 101, 112
Фернандес Р. 33, 146, 148
Флобер Г. 142, 292
Фогт К. 109
Франс А. 138, 194
Фур'є Ш. 297
Шепс Х.Й. 257, 286
Шербарт П. 99, 111
Шолем Г. 9, 17, 28, 294, 305
Штайнер Р. 251
Шувалкін 231, 232, 233, 277

Науково-популярне видання
Серія «De profundis»

Вальтер Беньямін
Щодо критики насильства
Статті та есеї

Головний редактор *Олена Мовчан*
Випусковий редактор *Іван Андрусяк*
Верстка *Олександра Гончара*
Коректор *Анастасія Музиченко*
Дизайн обкладинки *Ольги Даниленко*

Підписано до друку 07.06.2012.
Формат 70х100/32. Папір книжковий.
Гарнітура Constantia. Друк офсетний.
Ум.-друк. арк. 12,7. Наклад 2000 пр.
Зам. № 4407

ТОВ «Видавництво «Грані-Т»,
вул. Бориса Гмирі, 2, офіс 10, м. Київ, 02140, Україна
Тел./факс: +38 (044) 200-12-57 (58, 59),
227-80-43, 353-60-69
Відділ збуту: +38 (044) 209-16-42, 592-28-27
office@grani-t.info
www.grani-t.com.ua

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єкта
видавничої справи ДК № 3276 від 10.09.2008.

Віддруковано згідно з наданим оригінал-макетом у ТОВ «Фактор-Друк»
61030, м. Харків, вул. Саратовська, 51, тел.: +38(057) 717-51-85.



Творчість Вальтера Беньяміна (1892–1940) припала на 1920-1930-і роки: почалася майже одразу по закінченні Першої світової (у 1919-му він захистив дисертацію), закінчилася самогубством у каталонському Портбу, на кордоні між Францією та Іспанією, у вересні 1940-го. У цих двох десятиліттях між двома апокаліпсами Беньямін

мислив, подорожував та писав; наприкінці цієї подорожі він створив образ апокаліптичного ангела, *Engel der Geschichte*, якого смерч історії тягне вперед, хоч він дивиться назад, із надією на порятунок того, що врятувати неможливо.

www.grani-t.com.ua

ISBN 978-966-465-375-3

