Деревянный конструктивизм:
к поэтике «Московского дневника»
Вальтера Беньямина

Оксана А. Братина

*Уральский федеральный университет, Екатеринбург, Россия,
shtaynshtayn@gmail.com*

Александр В. Марков

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, markovius@gmail.com*

Аннотация. Два сильнейших эстетических впечатления Вальтера Беньямина при поездке в Москву, театральный авангард и народная игрушка, соединены не только непосредственностью свидетельства. «Московский дневник» – сложное построение, одновременно признание в любви Москве и хроника непривычного приближения к известным явлениям. Человек эпохи конструктивизма, Беньямин рассматривает сценографию авангардного театра Мейерхольда и Таирова на микроуровне, видя малые деревянные конструкции. Эти конструкции производят переключение из режима протокольного наблюдения в режим незаинтересованной игры, удивления перед происходящим. В тексте Беньямина тогда возникают образы сказочного пространства. Беньямин не только коллекционирует игрушки, но и воспринимает конструкции авангардного театра как коллекцию, как способ стереть различие между моделью и реальностью, чего нельзя добиться в капиталистическом мире. Но поиск работы также осознается Беньямином как конструкция его судьбы, останавливающая действие сказки.

Ключевые слова: Вальтер Беньямин, театрализация жизни, игрушка, автопроза, сказочный сюжет, микроистория, философия куклы

Для цитирования: Братина О.А., Марков А.В. Деревянный конструктивизм: к поэтике «Московского дневника» Вальтера Беньямина // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 10. Ч. 2. С. 207–215. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-10-207-215

Wooden constructivism. On the poetics of Walter Benjamin's "Moscow Diary"

Oksana A. Bratina
Ural Federal University, Ekaterinburg, Russia,
shtaynshtayn@gmail.com

Alexandr V. Markov
Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
markovius@gmail.com

Abstract. Walter Benjamin's two strongest aesthetic impressions during his trip to Moscow, the theatrical avant-garde and folk toys, are connected not only by the immediacy of the testimony. His "Moscow Diary" is a complex construction, simultaneously a declaration of love for Moscow and a chronicle of an unfamiliar approach to known phenomena. A man of the constructivist era, Benjamin views the scenography of Meyerhold and Tairov avant-garde theater on a micro level, seeing small wooden structures. Those constructions produce a switch from a mode of protocol observation to a mode of disinterested play, of wondering what is happening. In Benjamin's text, then, images of fairytale space emerge. Benjamin not only collects toys, but also perceives the constructions of avant-garde theater as a collection, as a way to erase the distinction between model and reality, something that cannot be achieved in the capitalist world. But the search for a job was also perceived by Benjamin as a construction of his destiny, stopping the action of the fairy tale.

Keywords: Walter Benjamin, theatricalization of life, toy, autoprose, fairy tale plot, microhistory, philosophy of the puppet

For citation: Bratina, O.A. and Markov, A.V. (2020), "Wooden constructivism. On the poetics of Walter Benjamin's 'Moscow Diary' ", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 10, part 2, pp. 207–215, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-10-207-215

«Московский дневник» Вальтера Беньямина¹ – одно из самых сложных жанровых образований в европейской философии XX в. и одновременно произведение, тесно связанное с повествовательными традициями русской литературы. Эти повествовательные

¹ Здесь и далее «Московский дневник» цитируется по изданию (Беньямин 2012) с указанием страницы в круглых скобках в тексте, немецкий оригинал цитируется по (Benjamin web), в этой публикации пагинация отсутствует.

традиции и оказались *обнаружены* в буквальном смысле, обнажены в революционную эпоху. Бенъямин, стремясь принять русскую революцию как единственный режим событийности, в котором он может что-то сказать и найти себя в этой революции, как сказочный Иван бросался в котел – и писал самоотчет. Москва принимала его часто холодно, но он приближался к ней «с точки зрения самозванной близости» [Фокин 2018, с. 32] и всматривался в детали. Москва, давая «максимальную сгущенность, спрессованность» [Погребняк 2018, с. 69] гетерогенного, оказывается одновременно *богом-обманщиком Декарта*, но заплутавшим в лабиринтах собственной авторефлексии, а также и аллегорией «идеального сообщества, в том числе эротического» [Погребняк 2018, с. 69]. Тем самым поэтика «Московского дневника» – это поэтика философского трактата, но при этом и микроисторического исследования, которое проводится в реальном времени и должно создавать речь повествователя. Эта речь в отличие от авторефлексии объекта не должна блуждать в собственном лабиринте, напротив, должна устанавливать дистанции, меру близости и меру дали.

Образ давления и пресса част в работах о «Московском дневнике»: И.И. Сандомирская видит в этом произведении «давление опыта» в реальном времени, говоря, что в путешествии Бенъямина «[п]ресс непредсказуемых альтернатив чрезмерен» [Сандомирская 2012, с. 53]. Сандомирская рассматривает произведение Бенъямина как стремление освободить сами критерии «я» от «несущественных ограничительных скобок» [Сандомирская 2012, с. 55], что и позволяет Бенъямину противопоставить этому давлению опыта почти игровую сентиментальность:

Московский дневник – хроника не только революционного воспитания левоинтеллектуального «я», но и воспитания чувств познающего/пишущего в практике своего рода сентиментальной эгологии, в эротической игре между влюбленным («эго») и его возлюбленной (феноменом) [Сандомирская 2012, с. 56].

И Сандомирская, и Погребняк, и Фокин рассматривают опыт Бенъямина как катастрофический, в том числе для его письма, которое после поездки в Москву становится фрагментарным: «преодоление непосредственности» при коллекционировании [Погребняк 2018, с. 81], наблюдение над «сокращение[м] эротической энергии» [Фокин 2018, с. 23], наконец, частичная немота иностранца, «инфанта» [Сандомирская 2012, с. 62], приводит к трагикомическому распаду письма и жизни: «В последних строках дневника мы видим его трагикомическую фигуру в обнимку с чемоданом, набитым

беспольными трофеями неудавшегося завоевания – рукописями и игрушками для любимой коллекции» [Сандомирская 2012, с. 64].

Но можно ли сводить эту перипетию только к столкновению Беньямина со сложными смещениями между частными и публичными пространствами [Сандомирская 2012, с. 76] в революционной Москве? Мы высказываем три связанных друг с другом предположения, которые находят подтверждение при внимательном чтении «Московского дневника» и не позволяют видеть в Беньямине трагикомического неудачника. Первое состоит в том, что эстетика конструктивизма была вовсе не каким-то общим контекстом существования Берлина и Москвы, который при этом как бы непоправимо разбит различием двух миров, но, напротив, принципом восприятия многих московских событий, включая экзистенциально значимые для Беньямина. Второе – знакомство Беньямина с театром было одновременно опытом театрификации жизни; и сами театральные устройства, включая конструкции, могли выглядеть как сказочные, как дверь в сказку. Третье – коллекционирование Беньямином деревянных и вообще ремесленных игрушек можно рассматривать как проекцию его попытки войти в революционный театр в широком смысле, включая и всю Москву как такой театр, неудавшейся из-за отсутствия постоянной работы. Поэтому можно сказать, что как раз Беньямин перешел в этой работе не к фрагментарности, а к *микроисторической оптике*, в современном смысле этого термина – хотя мы при невнимательном чтении ее не замечаем, если смотрим только на мелодраматические моменты. Театральное и становится у Беньямина в «Московском дневнике» тем «механизмом произвольной памяти» [Травников 2015], который и станет двигателем его дальнейших проектов.

Излагая свои впечатления от знаменитой постановки «Ревизора» Вс.Э. Мейерхольдом, Беньямин обращает внимание прежде всего на особую конструкцию дерева как принцип сценографии. В использовании подлинных деревянных предметов он видит не историзм и его эффекты реальности, но социологический пафос исследования быта:

При этом более всего на меня подействовали не дорогие костюмы, а декорации. За немногими исключениями действие происходило на крохотной наклонной площадке, в каждой картине на ней размещалась новая конструкция из красного дерева в стиле ампир и новая мебель. Тем самым создавалось множество прелестных жанровых картин, в соответствии не с драматической, а социологически-аналитической основной направленностью этой постановки (с. 50).

В пьесе «Ревизор» Беньямин «стремится обнаружить первоисходные силы произведения искусства» [Фокин 2018, с. 27] в противовес свертыванию революционной энергии и наступающей немоты, о которой пишет Сандомирская. Но замечательно, что использование подлинной мебели для актерской игры соседствует для Беньямина с созданием оптических конструкций, которые и позволяют сфокусироваться на социологическом содержании спектакля. Такая интерпретация не была обычной в советской критике, для которой вопросом была актуализация и/или историзация гоголевской пьесы. Но Беньямин как иностранец видит не отношение между текстами (в широком смысле, включая тексты сценографии), но собственную работу текстов. Мебель производит игру дерева; игра же дерева действует конструктивно, размыкая жанровые картины, избавляя драматизм постановки от прежних эмоций и позволяя как бы заглянуть сразу в этот мир. Сразу становится виден внутренний мир героев. Оригинальный текст, *von einem andern Mahagoniaufbau im Empirestil und mit anderem Ameublement bestellt war*, звучит еще выразительнее: речь не просто о мебели, а о *меблировке*, то есть изменении самих фишек и процедур игры, — тогда как конструкция из красного дерева уже упраздняет театральную иллюзию как таковую, а не просто психологическую иллюзию, какковую создавала прежняя сценография.

Еще одно воспоминание относится к не менее сенсационной постановке Мейерхольда – пьесе «Лес» А.Н. Островского, которая была решена как монтаж сцен, *аксиологически* расположенных на спиралевидной конструкции. Беньямин воспринимает такой монтаж как своеобразную сюиту пантомим, где смысл общей сценической конструкции становится понятен только тогда, когда происходит полное включение в происходящее, когда все пантомимы задним числом осознаются как предьявленная нам сама реальность:

Знаменитая сцена с гармошкой в «Лесе» действительно очень хороша, но из-за рассказа Аси я представлял ее себе такой замечательно сентиментальной и романтической, что не сразу включился в сценическую реальность этого эпизода. И, помимо того, эта постановка полна замечательных находок: игра эксцентрического комедианта на рыбалке, когда он изображает бьющуюся рыбу движениями вздрагивающей руки, любовная сцена, представлявшая собой круговое движение, вся игра на мостках, спускающихся на сцену с высокой конструкции. Я впервые более ясно понял функцию конструктивистской сценографии, которая далеко не так отчетливо была мне видна у Таирова в Берлине, не говоря уже о впечатлении от фотоснимков (с. 62).

Слову «конструкция» в оригинале соответствует Gerüst, каркас, что позволяет понять, как устроена игра в данном случае. Установки Мейерхольда, которые и занимали сценическое пространство, Беньямин понимает как каркас, некоторое механическое устройство, вроде приземлившегося фанерного самолета. Беньямин не считает иронические и саркастические решения в этом спектакле, но наделенная музыкой конструкция вовлекает его в игру. Для него сцена с гармошкой – не попытка Мейерхольда пустить улицу на театральные подмостки, но один из эпизодов такого вовлечения, когда мы принимаем любые предметы как часть пантомимы и часть игры. Здесь размыкаются уже не исторические сцены, а наши сентиментальные привычки, вполне позволяя воспринять социологическое содержание не гоголевского времени, а нашей собственной эпохи². Опять же, оригинал выразительнее перевода: в нем говорится не о конструктивистской сценографии, а о «конструктивистски обставленной сцене» (konstruktivistisch eingerichteten Szene), как можно обставить квартиру мебелью. Тогда дерево оказывается здесь способом открыть собственную социологию нас благодаря сказочным и иногда головокружительным пантомимам высоких конструкций. Сцена обставлена конструкциями, как мебелью, которые работают внутри сюжетов, преодолевающих сентиментальность и способных выстраивать нашу жизнь.

Дальше Беньямин знакомится с театром Таирова, и именно у Таирова, где было больше психологической игры, а не почти цирковых пантомим мейерхольдовской биомеханики, Беньямин отмечает кинофикацию театра. Здесь конструкция не создает уже своего сюжета, но только сопровождает готовые сюжеты; она не открывает никакого пространства переживания себя или переживания собственной судьбы как внешней тебе истории:

Играли «Любовь под вязами» О'Нила. Постановка была очень плоха, особенно разочаровала Коонен, она была совершенно неинтересной. Интересной (правда, как доказал Райх, по ошибке) была разбивка на отдельные сцены (кинофикация) с помощью занавеса и смены освещения. Темп был гораздо выше, чем это здесь принято, а динамика декораций дополнительно ускоряла его. Декорации показывали сразу три комнаты в разрезе: на первом этаже большая комната с окном, через которое открывается даль, и входом. В некоторых местах ее стены поднимались, разворачиваясь на 180 градусов, и тогда со

² Мы сидели в «Эдисоне» / мы самих себя смотрели / чувствуя к своей персоне // интерес луча и звука (В. Кривулин. Студент консерватории Шостакович служит тапером в синемаграффе «Эдисон», 1995).

всех сторон открывалось свободное пространство. Два других помещения находились на первом этаже, лестница к ним была закрыта от публики сколоченной из реек коробкой. Было занимательно следить за движением фигур вверх и вниз через эту решетчатую конструкцию (с. 90–91).

В немецком оригинале вместо слов «решетчатая конструкция» стоит *Gatter*, слово, которое может означать любую конструкцию из палок, например загон для скота с открытыми воротами. Занимательно (*spannend*) тогда наблюдать за фигурами актеров как за игрушками в коробке или скотом в стойле, т. е. за движением, которое ничего не прибавляет к нашему опыту, но делает само наше отношение к опыту более увлеченным. Замечательно, что отжившему себя психологизму Беньямин противопоставляет ускоренную динамику декораций. Это уже не монтаж конструкций Мейерхольда, не конструктивное соположение социальных миров, но скорое вовлечение в игру, почти инфантильную, в сравнении с которой психологические проблемы взрослых выглядят скучными.

После этого Беньямин окончательно включается в такую игру у Мейерхольда. Там уже есть не только деревянный загон, требующий ускоренного взгляда на ускоренное движение, простой манипулятивной игры, но качественно новое отношение к дереву. Беньямин так пишет о новом походе в театр с Асей Лацис:

Представление было очень интересным, и один раз – не помню уж, в каком месте это было, – мы ощутили себя более близкими людьми. Все же вспомнил – это была сцена «Кафе Рич» с музыкой и танцами апачей. «Уже пятнадцать лет, – сказал я Асе, – как эта романтика индейцев странствует по Европе, и куда бы она ни пришла, люди ей поддаются». В антрактах мы беседовали с Мейерхольдом. Во втором антракте он дал нам спутницу и отправил в «музей», где хранят макеты его декораций. Там я увидел замечательные конструкции для «Великодушного рогоносца», знаменитые декорации к «Бубусу» с бамбуковым ограждением (бамбуковые стволы сопровождают появление или уход актеров, а также все важные моменты пьесы своим треском, который может быть то громче, то тише), носовую часть корабля из пьесы «Рычи Китай» с водой на авансцене и другое. Я записался в книгу почетных гостей. В последнем акте Асю раздражала стрельба (с. 91–92).

Итак, влюбленный Беньямин удивляется тому, что как раз в его судьбе все стало происходить правильно. Но при этом он не может до конца объяснить Асе, профессиональной театральной

деятельнице, что же ему нравится в этом театре. Он может только показывать свою вовлеченность в экстатические постановки, в совершенно детскую романтику индейцев, всякий раз прерывая себя. Поход в хранилище макетов Мейерхольда позволяет наконец не прерывать себя, а создать как будто сказочный сюжет, где вещи действуют и себе подчиняют стихии. В этой сценографии волшебные предметы покоряют себе воздух и воду, но при этом оказываются частью единого макета, единой деревянной конструкции. Как бы ворота всякий раз открываются, и мы уже не в стойле для скота, но в сказке, которая должна закончиться хорошо. Ася, правда, отвергает спецэффекты вещей; но пока Беньямин смотрит на конструкции, их дерево *его* завораживает.

Для финала этого отрывка поразительно число прилагательных, говорящих, как близко к сердцу принял Беньямин фактурность всех этих макетов. Они работают как игрушки и как дерево, и коллекционер Беньямин, любивший раскрашенные игрушки, деревянные, за их фактурность, за чувство цвета, за теплоту цветного прикосновения, конечно, наследовал этой замороженности. Он стремился остаться в сказке, и в немецком оригинале сказано вместо «конструкции» *Einrichtung* – снаряжение, обстановка: идея мебели, вещи и сказки окончательно соединились. Так он выбирает игрушки как коллекционер, но на самом деле переходит от театра Таирова с его окном в мир игры – в театр Мейерхольда, позволяющий ему заявить социальную программу на всю жизнь, *сказку своей жизни*, говоря словами Андерсена.

Такой конструктивизм дерева заканчивается, когда Беньямин понимает, что не может найти работу: «Необходимым предварительным условием является открытое выражение своей позиции» (с. 117), *Vorbedingung für dessen Konstruktion ist wiederum Stellungnahme*, т. е. конструкции его вовлеченности в большую партийную игру. Беньямин хотел играть без предварительных условий. Его игра стала меланхолической, но не перестала быть цельной.

Источники

- Беньямин 2012 – *Беньямин В.* Московский дневник / пер с нем. С. Ромашко. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012. 264 с.
- Benjamin web – *Benjamin W.* Moskauer Tagebuch. URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/benjamin/selbstze/chap003.html> (дата обращения 06.11.2020).

Литература

- Погребняк 2018 – *Погребняк А.* Морщины и игрушки Вальтера Беньямина: «Московский дневник» как испытание метода // *Логос*. 2018. Т. 28. № 1. С. 59–86.
- Сандомирская 2012 – *Сандомирская И.* Блокада в слове: Очерки критической теории и биополитики языка. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 432 с.
- Травников 2015 – *Травников С.К.* Роль произвольной памяти в диалектике сна и пробуждения Вальтера Беньямина (проект «Пассажи») // *Артикульт*. 2015. № 3 (19). С. 29–34.
- Фокин 2018 – *Фокин С.* «Московский дневник»: о методе рассуждения, любви, безумии, революции // *Логос*. 2018. Т. 28. № 1. С. 1–36.

References

- Fokin, S. (2018), “ ‘The Moscow Diary’. On the method of reasoning, love, madness, revolution”, *Logos*, vol. 28, no. 1, pp. 1–36.
- Pogrebnyak, A. (2018), “The wrinkles and toys of Walter Benjamin: ‘The Moscow Diary’ as a method appraisal”, *Logos*, vol. 28, no. 1, pp. 59–86.
- Sandomirskaya, I. (2012), *Blokada v slove: Oчерki kriticheskoi teorii i biopolitiki yazyka* [Blockade in the word. Essays on critical theory and biopolitics of language], Novoye literaturnoye obozreniye, Moscow, Russia.
- Travnikov, S.K. (2015), “The role of involuntary memory in the sleep and awakening dialectic of Walter Benjamin (project ‘Passages’)”, *Artikult*, vol. 19, no. 3, pp. 29–34.

Информация об авторах

Оксана А. Братина (Штайн), кандидат философских наук, доцент, Уральский федеральный университет, Екатеринбург, Россия; 620083, Россия, Екатеринбург, пр. Ленина, д. 51; shtaynshtayn@gmail.com

Александр В. Марков, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Москва, Миусская пл., д. 6; markovius@gmail.com

Information about the authors

Oksana A. Bratina (Shtayn), Cand. of Sci. (Philosophy), associate professor, Ural Federal University, Moscow, Russia; 51, Lenin Av., Ekaterinburg, Russia, 620083; shtaynshtayn@gmail.com

Alexandr V. Markov, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125993; markovius@gmail.com