

Д. А. Скопин

ФАНТАЗИЯ В РАННИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. БЕНЬЯМИНА

Автор выясняет происхождение знаменитого термина Беньямина «фантасмагория». Обычно считают, что он был заимствован у Маркса. Однако это понятие уже присутствовало в ранних произведениях Беньямина как «фантазия». Указано также на различие между кантовским «воображением» и беньяминовской «фантазией».

Ключевые слова: *aesthetic, Benjamin, imagination, phantasmagoria, fantasy.*

Основным понятием Беньямина в его «Труде о пассажирах» является *фантасмагория*. Согласно Беньямину, фантасмагория представляет собой своего рода озарение, сопровождающее новые феномены технического и экономического порядка, в частности, явления современной архитектуры, такие как пассажи или здания вокзалов. Фантасмагория есть некий блеск, сияние, которым окружает себя общество-производитель товаров. Принято считать, что анализ фантасмагии у Беньямина отсылает к анализу товарного фетишизма у Маркса; однако кажущаяся очевидность данной отсылки заслуживает двух критических замечаний.

Во-первых, термин *фантасмагория* – при том, что он кажется естественно вытекающим из анализа, предпринятого в «Капитале», – в этом труде отсутствует. Если Маркс использует прилагательное *phantastisch*, то он никогда не обращается к самому термину *Phantasmagorie*, который обозначает вид зрелища, популярный в конце XVIII в. Как бы то ни было, отношение Маркса к фантасмагии и к «зрелищу» в целом, несомненно, является критическим. Для Маркса любое зрелище принадлежит к области идеологии и связано с отчуждением. Как показал Деррида в работе «Призраки Маркса», обличение Марксом товарного фетишизма идет в ногу с производимым им заклинанием призраков. По Марксу, призраки должны быть изгнаны, поскольку любые духи, с его точки зрения, могут быть лишь «детьми гегелевского Духа». *Grosso modo* заклинание призраков и критика, которую Маркс адресует Штирнеру, коренятся в антиспиритуализме Маркса. Во имя борьбы с обскурантизмом он объявляет войну любому проявлению духа в сфере, закрепленной исключительно за имманентностью. Маркс критикует зрительные образы за то, что они заменяют собою реальность: по своему вредному воздействию фантасмагория может сближаться только с воздействием *camera obscura* идеологии.

Второе замечание касается трансформации, которую претерпевает этот пункт марксистской теории у Беньямина, весьма далекого от марксистской догмы. Для Маркса фантасмагория могла быть лишь следст-

вием производственных отношений; однако у Бенямина производство и зрительный образ меняются местами: коллективный фантазм занимает место, которое марксизм отводит производственным отношениям: «все происходит так, как будто бы у этого странного марксиста Бенямина, этого марксиста-сюрреалиста, материалистическая догма выворачивалась как перчатка... В самом деле, на место социальной инфраструктуры у него находятся уже не социальные отношения, не определенное состояние производительных сил, но прослойка социально-исторического сна. Некие образы... Как будто бы коллективный фантазм... был материальным носителем, инфраструктурой каждой эпохи человечества»¹.

Можно предположить, что истоки беняминовского понятия «фантазмагории» следует искать не в 4-й главе «Капитала», с которой он, вероятно, не был знаком, а в ранних работах самого Бенямина, где он пытался отмежеваться от кантовской традиции. В этих произведениях он развивает теорию *фантазии*, которая, очевидно, впоследствии превратилась в «фантазмагорию» его «Труда о пассажирах». Впрочем, Бенямин возвращается к понятию фантазии и в более поздних трудах. В 1926 г. он планирует предпринять систематическое исследование фантазии. В «Московском дневнике» он упоминает о большом проекте документированного труда, посвященного фантазии². По мнению Ж. Диди-Юбермана, речь идет о работе, по стилю и методу подобной той, которую Бенямин предпринял в своем монументальном *Passagenwerk*³. Разграничение между воображением и фантазией важно для немецкой философской традиции. В ранних произведениях Бенямин использует для обозначения воображения именно термин *Phantasie*, что можно объяснить желанием отмежеваться от кантовской традиции с ее понятием *Einbildungskraft* как «способностью воображать» или «создавать образы»⁴.

Для Бенямина, однако, речь не идет о возврате к до-кантовской философии, где термин «фантазия» обозначал пассивное, воспроизводящее воображение, способность представлять себе предмет в его отсутствие⁵. Бенямин, по всей вероятности, делает ссылку на фантазию

¹ Déotte J-L. 1998. P. 25.

² «Ich setzte ihm meinen großen Plan über das Dokumentarwerk "Die Phantasie" auseinander». *Benjamin*. 1975. S. 386.

³ *Didi-Huberman*. 2009. P. 58.

⁴ Термин *Einbildungskraft* в словаре Бенямина отсутствует.

⁵ Происхождение этой традиции следует искать в работах Аристотеля. В трактате «О душе» фантазия определена как «движение, порожденное ощущением в действии» (III, 3, 429 а 1-2), а в «Риторике» она является «неким ослабленным ощущением» (*aisthesis tis aisthenes*, I, 11, 1370 а 28-29). Поэтому фантазия, начиная с Аристотеля, помещалась на сторону чувственности. Этимология слова также свидетельствует в

романтиков, которая обозначает «производящее, «пойэтическое» воображение»⁶. Ф. Лаку-Лабарт и Ж.-Л. Нанси с полным основанием говорят о «ключевой роли» различия между *Phantasie* и *Einbildungskraft*, даже если, вопреки их утверждению, кантовская *Einbildungskraft* не всегда отождествляется с чисто воспроизводящим воображением.

Для Беньямина, фантазия не является силой, вмещающейся *a posteriori* чтобы воспроизвести чувственные данные; беньяминовское воображение является полностью *производящим*. Фантазия для него есть некий источник, она ответственна за процесс появления (*Erscheinende*). В то же время, она не должна пониматься как некая ментальная модель, которой следует художник. Она скрывает «исходный образ» (*Urbild*, «прообраз», «архетип»)⁷, в котором растворяется создатель. Наблюдательность не имеет большого значения для того, кто творит: произведение искусства является чистой эманацией фантазии.

По Канту, воображение занято оформлением материи, а точнее, её представлением в виде образов, как об этом свидетельствует само слово *Einbildungskraft*; воображение «представляет» чувственные данные, предварительно добытые чувственностью (чувственные созерцания, *Anschauungen*) или же искусственно созданные, помещая их рядом (*darstellen*) с соответствующими им понятиями. Это функционирование воображения играет важнейшую роль для «производства» опыта.

Беньяминовская фантазия, напротив, является деформирующей способностью, она противопоставлена оформлению материи, которым занято кантовское воображение. По Беньямину, явление, вызванное воображением, не обладает формой. Как замечает Ж.-Л. Деотт, «парадоксальная беньяминовская монада характеризуется именно фантазией, но не как властью создавать формы, а как деформацией»⁸. Воображение является менее «оформляющей» способностью, чем деформирующей силой, которая отбирает у противоположных полюсов их устойчивость.

пользу подобной локализации. *Phantasia* является дериватом глагола *phantadzesthai* (становиться видимым, появляться) и *phainesthai* (казаться, появляться), который дал также *to phenomenon*. Другие слова с тем же корнем тоже наводят на мысль о *чувственном* происхождении слова *phantasia*: *phantasma* (видение, образ, призрак); *phantasis* (видение, знак). Что касается латинской традиции, то именно Августин вводит *imaginatio* как эквивалент для *phantasia*. Слово используется для того, чтобы вести речь о «представленном в виде образов психическом содержании, результате акта воображения, как в случае с синтагмами «ложные фантазии» или «тщетные фантазии» (“fausses imaginations” ou “vaines imaginations”). В данном случае это синоним для *phantasmata*) (Loriès, Rizzerio. 2003. P. 133). *Phantasmata* присутствует и у Августина.

⁶ l'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemande. P. 436.

⁷ Lacoue-Labarthe, Nancy, Lang. 1978. P. 437.

⁸ Déotte. 2004. P. 210.

Деятельность воображения имеет результатом тот факт, что рассудок и чувственность, форма и содержание больше не противопоставляются. Это означает, что описание отношений чувственность-рассудок в терминах оформления перестает быть адекватным. Определение воображения как «оформления материи» лишает воображение его собственной территории, и упускает из вида наиболее важную его функцию. Бенъямин пишет: «В самом деле, фантазия (*Phantaisie*) не имеет ничего общего с оформлением. Оно, конечно, завоевывает свои явления на поле фантазии, но та столь мало подчинена ему, что можно с полным основанием обозначать явления фантазии как деформацию того, что было оформлено (*Entstaltung des Gestalteten*). Особенность всякой фантазии – вовлекать формы в игру растворения. Мир новых появлений, который образуется с растворением того, что было оформлено, обладает своими собственными законами, которые являются законами фантазии и чьим верховным законом является то, что фантазия, хотя и деформирует, никогда, однако, не разрушает»⁹. Деформация посредством фантазии охватывает внешние наблюдателю вещи, и мир вовлекается в бесконечный процесс растворения. Действие фантазии на вещи уподобляется действию на них становления; однако «становление выражается в оформлении (*Gestaltung*) (набухающие почки деревьев), а бег времени в окрашивании»¹⁰.

Фантазия является своего рода энергией, это циркулирующая, кипящая стихия, «дар чистой плодovitости» (*Empfängnis*)»¹¹. Идентичность субъекта, который предается фантазии, деформируется; он переживает растворение, теряет свою субстанциальность, чтобы стать чистым свойством: «я была ничем иным, как зрением. Все другие чувства были забыты, исчезли. Я сама больше не существовала, как не существовал мой рассудок, который выводит вещи из образов наших чувств. Я была не тем, кто видит, а чистым зрением»¹². Для субъекта, чье воображение находится в работе, не существует вещей, которые бы противопоставлялись друг другу; мысль о сравнении вещей, не имеющих ничего общего, более не кажется абсурдной. Субъект охотно отождествляет себя с вещами: «В эти часы, я чувствовал себя совсем легко. Я замечал во всех вещах лишь то, посредством чего я пребывал в вещах, лишь те свойства вещей, которыми я их наделял. Я сам был свойством мира и парил над ним. Мир был для меня будто наполненным цветом»¹³.

⁹ Benjamin. 1975. S. 115.

¹⁰ Benjamin. 1975. S. 122.

¹¹ Benjamin. 1975. S. 22.

¹² «Ich war keine Sehende, ich war nur Sehen». Benjamin. 1975. S. 20.

¹³ Benjamin. 1975. S. 20.

В диалоге «Радуга», где Беньямин трактует происхождение цветов, цвет отождествляется с «самой потаенной фантазией» (*das innerste der Phantasie*)¹⁴. Как показывают фрагменты, примыкающие к диалогу, речь идет о том, чтобы построить теорию не-интеллектуального видения, до-объективирующего видения без понятия. Прилагательное «чистый», которое появляется в этом фрагменте и применяется к существительным «рецепция» и «зрение» (*das reine Sehen*)¹⁵ следует понимать в смысле, который противоположен кантовскому. Если для Канта «чистота» была синонимом свободы данных от чувственной составляющей, то здесь она является свободой от понятий. Как указывает Х. Брюггеманн в своей работе, посвященной фантазии у Беньямина, «Мы можем рассматривать это как знак теории видения, предшествующего объективации, видения без понятий – без сомнения, Беньямин вписывается в эту традицию, хотя и, в то же время, метит далее. Для него речь идет о поиске способов “чистого” созерцания, которые предшествуют процессу художественного производства, самому произведению искусства: «способность получать чувственные созерцания (*das Anschauen*), свойственная фантазии, является видением (*ein Schauen*) внутри канона, но не смешивается с ним; что означает (эта способность является). – Д.С.) чисто рецептивной, не творческой (*unschöpferisch*) [GS p.563]»¹⁶.

Согласно Брюггеману, Беньямин подхватывает «старый спор между *disegno* и *colore*, рисунком и цветом, ... который идет от Вазари к Декарту и Канту («Цвета, которые расцветивают рисунок, принадлежат к возбуждению (*zum Reiz*); хотя они могут сделать более выразительным объект сам по себе для восприятия, они не могут сделать его достойным созерцания (*Anschauungswürdig*) и красивым: напротив, в большинстве случаев они очень ограничены требованиями красивой формы, и даже там, где возбуждение дозволяется, оно лишь облагораживается ими» (И. Кант)»¹⁷. Данная традиция помещает цвет на стороне чувственности и ставит его в зависимость от формы. С одной стороны, Беньямин наследует эту традицию, поскольку он помещает цвет (а значит, фантазию) в сферу чувственности, не затронутой никаким понятием, настаивая на различии цвета и формы. Фантазия у Беньямина принадлежит чувственности: она является чистым зрением (*das reine Sehen*), способностью получать чувственные созерцания (*das Anschauen*), чистым созерцанием. Воображение предстает как чистая рецептивность.

¹⁴ Benjamin. 1975 S. 23.

¹⁵ Benjamin. 1975. S. 563.

¹⁶ Brüggemann. 2006. S. 169.

¹⁷ Brüggemann. 2006. S. 171.

С другой стороны, Беньямин порывает с этой традицией. Цвет у Беньямина занимает место, аналогичное месту понятий у Канта. Цвет не находится «в вещах», не является присущим им свойством. Беньямин в нескольких местах настаивает на спиритуальности цветов, заявляя, в частности, что «в цвете глаз расположен исключительно к духовному»¹⁸. Если видение цветов является духовным, то это означает, что оно является внутренним видением, ориентированным к глубинам нашего воображения. Именно фантазия окрашивает вещи, заставляет видеть мир в цвете, подобно тому, как кантовские понятия заставляли видеть его связность. Цвет является «выражением фантазии».¹⁹ Это означает, что беньяминовская фантазия спонтанна (в кантовском смысле). Однако эта спонтанность состоит в том, что она лишает вещи их формы, деформирует их в пользу того, что они имеют в себе чувственного.

Другое влияние, которое прослеживается в этой теории, принадлежит Гёте. В этой части своей философии Беньямин остается таким же последователем Гёте, как и в остальных, и его спекулятивный подход отсылает к знаменитому гётевскому учению о цветах. Как известно, Гёте, осуществивший серию оптических опытов, был убежден, что ньютоновская доктрина дифракции света не способна описать многие оптические феномены. Вследствие чего, Гёте пытается дополнить её теорией цвета как проекции внутреннего мира. Если Ньютон интересовался исключительно светом, то Гёте, пункт за пунктом критикующий Ньютона, показывает, что цвет обязан своим существованием еще и противоположности света, т.е. темноте, также окрашивающей объект. Подобным же образом, принцип объективности цвета дополнялся своей противоположностью: для Гёте, цвет появляется еще и как следствие некоей экстерииоризации, проекции нашего «я» во внешний мир; он представляет собой своеобразную комбинацию, среду, где встречаются и соответствуют друг другу внутреннее и внешнее, врожденное и приобретенное, субъективное и объективное²⁰. Беньямин, как и Гёте, полагает, что человеческий глаз может производить цвета. Наличие цвета выдает наличие воображения, его «облаков», которые скрывают от нас формы предметов: «посредством цветов облака фантазии столь близки» (GS VII, 25). В красном цвете воображение заявляет о себе в своей чистоте.

¹⁸ Benjamin W. 1989. S 23.

¹⁹ Benjamin W. 1989. S.22.

²⁰ Гёте И. 1957. Ведомый стремлением к целостности, Гёте ищет Целое в частном; для автора «Учения о цветах», разграничение между субъективным и объективным не имеет значения и любое знание основывается на общности между субъектом и объектом познания. См.: *Elie*. 1993.

Для нормального человека предоставить волю фантазии означает деформировать свою личность. Деформация личности субъекта, озаренного воображением, сопоставима с состоянием опьянения (Беньямин) или безумия (Кант); впрочем, «избыточность» фантазии характерна скорее для детей, чье восприятие вещей свободно от дедукции, и «их фантазия остается нетронутой»²¹ Освобождая свой дух от преобладания логических функций, человек вновь обретает чистоту восприятия и возвращается к детскому мировосприятию: таков опыт, описанный в «Берлинском детстве». Есть две фундаментальные идентичности, которые свойственны человеку с гипертрофированной фантазией, при условии, что речь не идет о мимолетном сбое в её работе, или же о сне: он сближается с безумцем (кантовским экзальтированным субъектом) или с ребенком.

В 1929 г. Беньямин пишет небольшой отзыв на ныне забытую книгу Г.Ф. Хартлауба, озаглавленную «Гений в ребенке. Эссе о графических задатках ребенка» (*Der Geniis im Kinde. Ein Versuch über die zeichnerische Anlage des Kindes*)²². Беньямин далеко не случайно проявляет интерес к этой книге, уделяя ей исключительное место в литературе о детских рисунках: размышления её автора имеют много общего с его собственными. Речь идет, прежде всего, об отказе описывать деятельность ребенка, применяя к ней «взрослые» критерии, то есть в терминах какой бы то ни было полезности. Согласно Беньямину, «все ложные сравнения с творчеством сознательного художника здесь отброшены. Не случайно, слово «Гений» здесь пишется с заглавной буквы»²³. Хартлауб говорит это одной фразой: не ребенок выражается посредством вещей, но вещи посредством ребенка. Творчество и субъективность еще не отпраздновали в нем свою решительную встречу»²⁴.

Согласно Х. Брюггеманну, Хартлауб отказывается признавать за игрой ребенка какую бы то ни было полезность, рассматривать ее как приготовление к взрослой жизни, «упражнение», времяпрепровождение, обладающее некоей инструментальной ценностью. Играющий ребенок не преследует никакой цели, его деятельность не состоит ни в том, чтобы изучать, ни в том, чтобы производить или создавать, как не состоит она в коммуникации. Хартлауб видит в игре проявление воображения (здесь, *Einbildungskraft*) ребенка, свободное от всякой целесообразности. Взрос-

²¹ Benjamin. 1989. S. 25.

²² Benjamin. 1972. S. 211-212.

²³ Немецкое слово *Genius* отсылает к мифологическому «Гению», тогда как *Genie* к качеству, принадлежащему человеческому существу. Lacoue-Labarthe, Nancy, Lang. 1978. P.436.

²⁴ Benjamin. 1975. S. 212.

льный отделен от мира множеством понятий, которые составляют его знания и опыт. Чтобы достичь истины взрослый вынужден преодолевать дистанцию, поскольку багаж познаний отделяет его от неё. Эта дистанция отсутствует для детей. Ребенок находится «в вещах», он позволяет вещам говорить за него: «Если ребенок (человек наивный) лепит, рисует карандашом или красками, то делает это “как будто бы вещи двигали его рукой; взрослый, напротив, сам рисует вещи, применяя тем самым свои способности синтеза к изображению. Как будто бы вещь говорила через ребенка: Я такова... Для ребенка идея вещи является самой вещью; это его онтологизм, его наивный (магический) монизм”»²⁵.

Если Хартлауб отделяет деятельность играющего ребенка от любых видов деятельности взрослого человека, то для того, чтобы провести аналогии с доисторическим сознанием или некоторыми явлениями психопатологии. Мир ребенка отделен от внешнего мира, он подчиняется законам, которые не видны внешнему наблюдателю и не являются законами, которые управляют так называемым «реальным» миром. Играющий ребенок находится в своей собственной реальности, сравнимой с реальностью помешанного. Он входит в своего рода транс, отстраненность, которая обязана своим возникновением действию его фантазии: «У детей существует нечто подобное самовнушению; большая часть мира ребенка видна лишь его собственному “внутреннему оку”»; игра ребенка не обладает никакой структурой, видимой глазу других, но помогает сделать реальным воображение (Einbildungskraft) играющего²⁶. Отсюда, впрочем, не следует делать вывод о том, что фантазия, которая приостанавливает заурядный ход вещей, подталкивает подверженного ей субъекта к отсутствию всякой логики. Воображение, которое вторгается в мир ребенка, трансформирует или деформирует этот мир. Но этот трансформированный мир не абсурден. Воздействие фантазии проявляется как своего рода «сон» или «опьянение», однако не смешивается с безумием.

То, что Беньямин оказывается близким Хартлаубу, не мешает ему мыслить воображение иначе. По Хартлаубу, «дети в действительности

²⁵ Hartlaub, цитируется в Brüggemann. 2006. S. 165.

²⁶ Brüggemann. 2006. S. 167. Как известно, тематика детства постоянно присутствует у Беньямина, большого собирателя детских книг и кукол. *Улица с односторонним движением* и *Берлинское детство* повествуют нам об опыте, который более не является опытом взрослого человека, но ребенка. В этих текстах вещи описаны так, как они видятся ребенку. Если эти книги являются экспериментальными, вдохновленными французским сюрреализмом, то их стилистика все же сильно отличается от автоматического письма сюрреалистов. Эти книги не показывают нам мир, где царствует случайность и исчезают отношения каузальности, но мир, трансформированный фантазией, что означает мир пластичный, «смягченный».

обладают не собственно “фантазией” в смысле свободного творческого созидания (*freischöpferlicher Hervorbringung*), как у художников в состоянии бодрствования; они скорее *трезвы* (*nüchtern*). Напротив, они обладают «воображением» в собственном смысле слова: способностью оформлять посредством образов тонкие чувственные вещи, бессознательно строить символы»²⁷. Позиция Беньямина отлична как минимум в трех пунктах. Говоря в ранних произведениях о воображении детей, он всегда говорит о фантазии (*Phantaisie*) и никогда о воображении в кантовском смысле (*Einbildungskraft*). Затем, он рассматривает его не как оформление материи (функция кантовского воображения), а как деформацию. Наконец, как о том свидетельствуют его тексты о фантазии, Беньямин, как кажется, допускает если и не эквивалентность, то, по крайней мере, родство между игровой деятельностью и определенным художническим опытом. Но все это также характеристики беньяминовской фантазмагии в его «Труде о пассажижах».

БИБЛИОГРАФИЯ

- Geme II. В.* Избранные сочинения по естествознанию. Л.: Изд. АН СССР, 1957. 553 с.
- Benjamin W.* Gesammelte Schriften. III. Herausgegeben von Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972. 727 S.
- Benjamin W.* Gesammelte Schriften. VI. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1975. 840 S.
- Benjamin W.* Gesammelte Schriften. VII. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser unter Mitarbeit von Christoph Gösde, Henri Lonitz und Gary Smith. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1989. 1024 S.
- Brüggemann H.* Walter Benjamin. Über Spiel, Farbe und Phantasia. Würzburg: Königshausen und Neumann Verlag, 2006. 357 S.
- Déotte J.-L.* Epoque des appareils. Paris: Lignes, 2004. 363 p.
- Déotte J.-L.* L’Homme de verre. Esthétiques benjaminienes. P.: L’Harmattan, 1998. 257 p.
- Didi-Huberman G.* Survivance des lucioles. Paris: Les Editions de Minuit, 2009. 141 p.
- Elie M.* Lumière, couleurs et nature : l’optique et la physique de Goethe et de la Naturphilosophie. Paris : Vrin, 1993. 243 p.
- Lacoue-Labarthe P., Nancy J.-L., Lang A.-M.* L’Absolu littéraire : Théorie de la littérature du romantisme allemand. Paris : Seuil, 1978. 444 p.
- Loriès D., Rizzerio L.* De la *Phantasia* à l’imagination. Louvain: Peeters Publishers/Société des études classiques, 2003. 160 p.
- Скопин Денис Александрович**, кандидат философских наук, доцент кафедры культурологии Нижегородского государственного лингвистического университета; Denis.skopin@mail.ru

²⁷ Hartlaub, *Ebd.*, S. 32, цитируется в Brüggemann. 2006. S. 166.