

опасную Америку, он отвечал, что в Европе “есть еще, что защищать”. Об отъезде он стал думать только тогда, когда фашистское вторжение стало реальностью. Это оказалось не так просто: в британской визе ему было отказано. Когда Хоркхаймеру удалось получить для него американскую визу, Франция уже была разгромлена. Вместе с группой других беженцев в сентябре 1940 года он попытался перейти через горы в Испанию. Испанские пограничники, ссылаясь на формальные проблемы, отказались пропустить их (скорее всего, они рассчитывали на взятку) и пригрозили выдать немцам. В этой отчаянной ситуации Бенъямин принимает яд. Его смерть так потрясла всех, что беженцы смогли на следующий день беспрепятственно продолжить свой путь. А беспокойный мыслитель нашел последнее пристанище на маленьком кладбище в Пиренеях.

ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА В ЭПОХУ ЕГО ТЕХНИЧЕСКОЙ ВОСПРОИЗВОДИМОСТИ

Становление искусств и практическая фиксация их видов происходили в эпоху, существенно отличающуюся от нашей, и осуществлялись людьми, чья власть над вещами была незначительна в сравнении с той, которой обладаем мы. Однако удивительный рост наших технических возможностей, приобретенные ими гибкость и точность позволяют утверждать, что в скором будущем в древней индустрии прекрасного произойдут глубочайшие изменения. Во всех искусствах есть физическая часть, которую уже нельзя больше рассматривать и которой нельзя больше пользоваться так, как раньше; она больше не может находиться вне влияния современной теоретической и практической деятельности. Ни вещь-ство, ни пространство, ни время в последние двадцать лет не остались тем, чем они были всегда. Нужно быть готовым к тому, что столь значительные новшества преобразят всю технику искусств, оказывая тем самым влияние на сам процесс творчества и, возможно, даже изменят чудесным образом само понятие искусства.

Paul Valéry. Pièces sur l'art, p.103-104 (“La conquête de l'ubiquité”).

Предисловие

Когда Маркс принялся за анализ капиталистического способа производства, этот способ производства переживал свою начальную стадию. Маркс организовал свою работу так, что она приобрела прогностическое значение. Он обратился к основным условиям капиталистического произ-

водства и представил их таким образом, что по ним можно было увидеть, на что будет способен капитализм в дальнейшем. Оказалось, что он не только породит все более жесткую эксплуатацию пролетариев, но и в конце концов создаст условия, благодаря которым окажется возможной ликвидация его самого.

Преобразование надстройки происходит гораздо медленнее, чем преобразование базиса, поэтому потребовалось более полувека, чтобы изменения в структуре производства нашли отражение во всех областях культуры. О том, каким образом это происходило, можно судить только сейчас. Этот анализ должен отвечать определенным прогностическим требованиям. Но этим требованиям соответствуют не столько тезисы о том, каким будет пролетарское искусство после того, как пролетариат придет к власти, не говоря уже о бесклассовом обществе, сколько положения, касающиеся тенденций развития искусства в условиях существующих производственных отношений. Их диалектика проявляется в надстройке не менее ясно, чем в экономике. Поэтому было бы ошибкой недооценивать значение этих тезисов для политической борьбы. Они отбрасывают ряд устаревших понятий - таких как творчество и гениальность, вечная ценность и таинство, - неконтролируемое использование которых (а в настоящее время контроль осуществим с трудом) ведет к интерпретации фактов в фашистском духе. *Вводимые далее в теорию искусства новые понятия отличаются от более привычных тем, что использовать их для фашистских целей совершенно невозможно. Однако они пригодны для формулирования революционных требований в культурной политике.*

Произведение искусства в принципе всегда поддавалось воспроизведению. То, что было создано людьми, всегда могло быть повторено другими. Подобным копированием занимались ученики для совершенствования мастерства, мастера - для более широкого распространения своих произведений, наконец третьи лица с целью наживы. По сравнению с этой деятельностью техническое репродуцирование произведения искусства представляет собой новое явление, которое, пусть и не непрерывно, а разделенными большими временными интервалами рывками, приобретает все большее историческое значение. Греки знали лишь два способа технического воспроизведения произведений искусства: литье и штамповка. Бронзовые статуи, терракотовые фигурки и монеты были единственными произведениями искусства, которые они могли тиражировать. Все прочие были уникальны и не поддавались техническому репродуцированию. С появлением гравюры на дереве впервые стала технически репродуцируема графика; прошло еще достаточно долгое время, прежде чем благодаря появлению книгопечатания то же самое стало возможно и для текстов. Те огромные изменения, которые вызвало в литературе книгопечатание, то есть техническая возможность воспроизведения текста, известны. Однако они составляют лишь один частный, хотя и особенно важный случай того явления, которое рассматривается здесь во всемирно-историческом масштабе. К гравюре на дереве в течение средних веков добавляются гравюра резцом на меди и офорт, а в начале девятнадцатого века - литография.

С появлением литографии репродукционная техника поднимается на принципиально новую ступень. Гораздо более простой способ перевода рисунка на камень, отличающий литографию от вырезания изображения на дереве или его травления на металлической пластинке, впервые дал графике возможность выходить на рынок не только достаточно большими тиражами (как до того), но и ежедневно варьируя изображение. Благодаря литографии графика смогла стать иллюстративной спутницей повседневных событий. Она начала идти в ногу с типографской техникой. В этом отношении литографию уже несколько десятилетий спустя обошла фотография. Фотография впервые освободила руку в процессе художественной репродукции от важнейших творческих обязанностей, которые отныне перешли к устремленному в объектив глазу. Поскольку глаз схватывает быстрее, чем рисует рука, процесс репродукции получил такое мощное ускорение, что уже мог поспевать за устной речью. Кинооператор фиксирует во время съемок в студии события с той же скоростью, с которой говорит актер. Если литография несла в себе потенциальную возможность иллюстрированной газеты, то появление фотографии означало возможность звукового кино. К решению задачи технического звуковоспроизведения приступили в конце прошлого века. Эти сходящиеся усилия позволили прогнозировать ситуацию, которую Валери охарактеризовал фразой: "Подобно тому как вода, газ и электричество, повинаясь почти незаметному движению руки, приходят издали в наш дом, чтобы служить нам, так и зрительные и звуковые образы будут доставляться

нам, появляясь и исчезая по велению незначительного движения, почти что знака"*.

На рубеже XIX и XX веков средства технической репродукции достигли уровня, находясь на котором они не только начали превращать в свой объект всю совокупность имеющихся произведений искусства и серьезнейшим образом изменять их воздействие на публику, но и заняли самостоятельное место среди видов художественной деятельности. Для изучения достигнутого уровня нет ничего плодотворнее анализа того, каким образом два характерных для него явления - художественная репродукция и киноискусство - оказывают обратное воздействие на искусство в его традиционной форме.

II

Даже в самой совершенной репродукции отсутствует *один момент*: здесь и сейчас произведения искусства - его уникальное бытие в том месте, в котором оно находится. На этой уникальности и ни на чем ином держалась история, в которую произведение было вовлечено в своем бытовании. Сюда включаются как изменения, которые с течением времени претерпевала его физическая структура, так и смена имущественных отношений, в которые оно оказывалось вовлеченным.** Следы

* Paul Valéry: *Pièces sur l'art*. Paris, p. 105 ("La conquête de l'ubiquité").

** Разумеется, история произведения искусства включает в себя и иное: история "Моны Лизы", например, включает виды и число копий, сделанных с нее в семнадцатом, восемнадцатом и девятнадцатом веках.

физических изменений можно обнаружить только с помощью химического или физического анализа, который не может быть применен к репродукции; что же касается следов второго рода, то они являются предметом традиции, в изучении которой за исходную точку следует принимать место нахождения оригинала.

Здесь и сейчас оригинала определяют понятие его подлинности. Химический анализ патины бронзовой скульптуры может быть полезен для определения ее подлинности; соответственно свидетельство, что определенная средневековая рукопись происходит из собрания пятнадцатого века, может быть полезно для определения ее подлинности. *Все, что связано с подлинностью, недоступно технической - и, разумеется, не только технической - репродукции.** Но если по отношению к ручной репродукции - которая квалифицируется в этом случае как подделка - подлинность сохраняет свой авторитет, то по отношению к технической репродукции этого не происходит. Причина

* Именно потому, что подлинность не поддается репродукции, интенсивное внедрение определенных способов репродукции - технических - открыло возможность для различения видов и градаций подлинности. Выработка таких различий была одной из важных функций коммерции в области искусства. У нее был вполне конкретный интерес в том, чтобы отличать различные оттиски с деревянного блока, до и после нанесения надписи, с медной пластинки и тому подобное. С изобретением гравюры на дереве такое качество как подлинность было, можно сказать, подрезано под корень, прежде чем оно достигло своего позднего расцвета. "Подлинным" средневековое изображение мадонны в момент его изготовления еще не было; оно становилось таковым в ходе последующих столетий, и более всего, по-видимому, в прошедшем.

тому двоякая. Во-первых, техническая репродукция оказывается более самостоятельной по отношению к оригиналу, чем ручная. Если речь идет, например, о фотографии, то она в состоянии высветить такие оптические аспекты оригинала, которые доступны только произвольно меняющему свое положение в пространстве объективу, но не человеческому глазу, или может с помощью определенных методов, таких как увеличение или ускоренная съемка, зафиксировать изображения, просто недоступные обычному взгляду. Это первое. И, к тому же, - и это во-вторых - она может перенести подобие оригинала в ситуацию, для самого оригинала не доступную. Прежде всего она позволяет оригиналу сделать движение навстречу публике, будь то в виде фотографии, будь то в виде граммофонной пластинки. Собор покидает площадь, на которой он находится, чтобы топтать в кабинет ценителя искусства; хоровое произведение, прозвучавшее в зале или под открытым небом, можно прослушать в комнате.

Обстоятельства, в которые может быть помещена техническая репродукция произведения искусства, даже если и не затрагивают во всем остальном качеств произведения - в любом случае они обесценивают его здесь и сейчас. Хотя это касается не только произведений искусства, но и, например, пейзажа, проплывающего в кино перед глазами зрителя, однако в предмете искусства этот процесс поражает его наиболее чувствительную сердцевину, ничего похожего по уязвимости у природных предметов нет. Это его подлинность. Подлинность какой-либо вещи - это совокупность всего, что она способна нести в себе с момента воз-

никновения, от своего материального возраста до исторической ценности. Поскольку первое составляет основу второго, то в репродукции, где материальный возраст становится неуловимым, поколебленной оказывается и историческая ценность. И хотя затронута только она, поколебленным оказывается и авторитет вещи.*

То, что при этом исчезает, может быть суммировано с помощью понятия ауры: в эпоху технической воспроизводимости произведение искусства лишается своей ауры. Этот процесс симптоматичен, его значение выходит за пределы области искусства. *Репродукционная техника, так можно было бы выразить это в общем виде, выводит репродуцируемый предмет из сферы традиции. Тиражируя репродукцию, она заменяет его уникальное проявление массовым. А позволяя репродукции приближаться к воспринимающему ее человеку, где бы он ни находился, она актуализирует репродуцируемый предмет.* Оба эти процесса вызывают глубокое потрясение традиционных ценностей - потрясение самой традиции, представляющее обратную сторону переживаемого человечеством в настоящее время кризиса и обновления. Они находятся в теснейшей связи с массовыми движениями наших дней. Их наиболее могущественным представителем является кино. Его общественное значение даже

* Самая убогая провинциальная постановка "Фауста" превосходит фильм "Фауст" по крайней мере тем, что находится в идеальной конкуренции с веймарской премьерой пьесы. И те традиционные моменты содержания, которые могут быть навеяны светом рамы, - например то, что прототипом Мефистофеля был друг юности Гете Иоганн Генрих Мерк,¹ - теряются для сидящего перед экраном зрителя.

и в его наиболее позитивном проявлении, и именно в нем, не мыслимо без этой деструктивной, вызывающей катарсис составляющей: ликвидации традиционной ценности в составе культурного наследия. Это явление наиболее очевидно в больших исторических фильмах. Оно все больше расширяет свою сферу. И когда Абель Ганс² в 1927 году с энтузиазмом восклицал: "Шекспир, Рембрандт, Бетховен будут снимать кино... Все легенды, все мифологии, все религиозные деятели да и все религии... ждут экранного воскрешения, и герои нетепеливо толпятся у дверей",* он - очевидно, сам того не сознавая, - приглашал к массовой ликвидации.

III

В течение значительных исторических временных периодов вместе с общим образом жизни человеческой общности меняется также и чувственное восприятие человека. Способ и образ организации чувственного восприятия человека - средства, которыми оно обеспечивается - обусловлены не только природными, но и историческими факторами. Эпоха великого переселения народов, в которую возникла позднеримская художественная индустрия и миниатюры венской книги Бытия, породила не только иное, нежели в античности, искусство, но и иное восприятие. Ученым венской школы Ригльо и Виххофу³, сдвинувшим машину классической традиции, под которой было погребено это искусство, впервые пришла в голову мысль

* Abel Gance: Le temps de l'image est venue, in: L'art cinématographique II. Paris, 1927, p. 94-96.

воссоздать по нему структуру восприятия человека того времени. Как ни велико было значение их исследований, ограниченность их заключалась в том, что ученые посчитали достаточным выявить формальные черты, характерные для восприятия в позднеримскую эпоху. Они не пытались - и, возможно, не могли считать это возможным - показать общественные преобразования, которые нашли выражение в этом изменении восприятия. Что же касается современности, то здесь условия для подобного открытия более благоприятны. И если изменения в способах восприятия, свидетелями которых мы являемся, могут быть поняты как распад ауры, то существует возможность выявления общественных условий этого процесса.

Было бы полезно проиллюстрировать предложенное выше для исторических объектов понятие ауры с помощью понятия ауры природных объектов. Эту ауру можно определить как уникальное ощущение дали, как бы близок при этом предмет ни был. Скользить взглядом во время летнего послеполуденного отдыха по линии горной гряды на горизонте или ветви, под сенью которой проходит отдых, - это значит вдыхать ауру этих гор, этой ветви. С помощью этой картины нетрудно увидеть социальную обусловленность проходящего в наше время распада ауры. В основе его два обстоятельства, оба связанные со все возрастающим значением масс в современной жизни. А именно: *страстное стремление "приблизить" к себе вещи как в пространственном, так и человеческом отношении так же характерно для современных масс,**

* Приблизиться к массам в отношении человека может оз-

как и тенденция преодоления уникальности любой данности через принятие ее репродукции. Изо дня в день проявляется неодолимая потребность овладения предметом в непосредственной близости через его образ, точнее - отображение, репродукцию. При этом репродукция в том виде, в каком ее можно встретить в иллюстрированном журнале или кинохронике, совершенно очевидно отличается от картины. Уникальность и постоянство спаяны в картине так же тесно, как мимолетность и повторимость в репродукции. Освобождение предмета от его оболочки, разрушение ауры - характерная черта восприятия, чей "вкус к однотипному в мире" усилился настолько, что оно с помощью репродукции выжимает эту однотипность даже из уникальных явлений. Так в области наглядного восприятия находит отражение то, что в области теории проявляется как усиливающееся значение статистики. Ориентация реальности на массы и масс на реальность - процесс, влияние которого и на мышление, и на восприятие безгранично.

IV

Единственность произведения искусства тождественна его впаивности в непрерывность традиции. В то же время сама эта традиция - явление вполне живое и чрезвычайно подвижное. Напри-

начать: убрать из поля зрения свою социальную функцию. Нет никакой гарантии, что современный портретист, изображая знаменитого хирурга за завтраком или в кругу семьи, точнее отражает его социальную функцию, чем художник шестнадцатого века, изображавший своих врачей в типичной профессиональной ситуации, как, например, Рембрандт в "Анатомии".

мер, античная статуя Венеры существовала для греков, для которых она была предметом поклонения, в ином традиционном контексте, чем для средневековых клерикалов, которые видели в ней ужасного идола. Что было в равной степени значимо и для тех, и для других, так это ее единственность, иначе говоря: ее аура. Первоначальный способ помещения произведения искусства в традиционный контекст нашел выражение в культе. Древнейшие произведения искусства возникли, как известно, чтобы служить ритуалу, сначала магическому, а затем религиозному. Решающим значением обладает то обстоятельство, что этот вызывающий ауру образ существования произведения искусства никогда полностью не освобождается от ритуальной функции произведения.* Иными словами: *уникальная ценность "подлинного" произведения искусства основывается на ритуале, в котором оно находило свое изначальное и первое применение.* Эта основа может быть многократно опосредована, однако и в самых профанных формах служения красоте она проглядывает как секуляри-

* Определение ауры как "уникального ощущения дали, как бы близок при этом рассматриваемый предмет ни был" есть не что иное как выражение культовой значимости произведения искусства в категориях пространственно-временного восприятия. Удаленность - противоположность близости. Далекое по своей сути - это недоступное. И в самом деле, недоступность представляет собой главное качество культового изображения. По своей природе оно остается "отдаленным, как бы близко оно ни находилось". Приближение, которого можно добиться от его материальной части, никак не затрагивает отдаленности, которое оно сохраняет в своем явлении взору.

зованный ритуал.* Профанный культ служения прекрасному, возникший в эпоху Возрождения и просуществовавший три столетия, со всей очевидностью открыл, испытав по истечении этого срока первые серьезные потрясения, свои ритуальные основания. А именно, когда с появлением первого действительно революционного репродуцирующего средства, фотографии (одновременно с возникновением социализма) искусство начинает ощущать приближение кризиса, который столетие спустя становится совершенно очевидным, оно в качестве ответной реакции выдвигает учение о l'art pour l'art, представляющее собой теологию искусства. Из него затем вышла прямо-таки негативная теология в образе идеи "чистого" искусства, отвергающей не только всякую социальную функцию, но и всякую зависимость от какой бы то ни было материальной основы. (В поэзии этой позиции первым достиг Малларме.)

Выявить эти связи для рассмотрения произведения искусства в эпоху его технической воспроизво-

* По мере того, как культовая ценность картины подвергается секуляризации, представления о субстрате его уникальности становятся все менее определенными. Уникальность царящего в культовом изображении явления все больше замещается в представлении зрителя эмпирической уникальностью художника или его художественного достижения. Правда, это замещение никогда не бывает полным, понятие подлинности никогда не перестает быть шире понятия аутентичной атрибуции. (Это особенно ясно проявляется в фигуре коллекционера, который всегда сохраняет нечто от фетишиста и через обладание произведением искусства приобщается к его культовой силе.) Независимо от этого функция понятия аутентичности в созерцании остается однозначной: с секуляризацией искусства аутентичность занимает место культовой ценности.

димости совершенно необходимо. Поскольку они подготавливают к пониманию положения, имеющего репающий характер: техническая репродуцируемость произведения искусства впервые в мировой истории освобождает его от паразитарного существования на ритуале. Репродуцированное произведение искусства во все большей мере становится репродукцией произведения, рассчитанного на репродуцируемость.* Например, с фотонегатива можно сделать множество отпечатков; вопрос о подлинном отпечатке не имеет смысла. *Но в тот момент, когда мерило подлинности перестает работать в процессе создания произведений искусства, преобразается вся социальная функция искусства. Место ритуального основания занимает другая практическая деятельность: политическая.*

*В произведениях киноискусства техническая репродуцируемость продукта не является, как, например, в произведениях литературы или живописи, приводящим извне условием их массового распространения. *Техническая репродуцируемость произведений киноискусства непосредственно коренится в технике их производства. Она не только позволяет непосредственное массовое распространение кинофильмов, скорее, она прямо таки принуждает к этому.* Принуждает, потому что производство кинофильма настолько дорого, что отдельный человек, который, скажем, может позволить себе приобрести картину, приобрести кинофильм уже не в состоянии. В 1927 году было подсчитано, что полнометражный фильм, чтобы окупиться, должен собрать девять миллионов зрителей. Правда, с появлением звукового кино первоначально проявилась обратная тенденция: публика оказалась ограниченной языковыми границами, и это совпало с акцентированием национальных интересов, которое осуществил фашизм. Однако важно не столько отметить этот регресс, который, впрочем, вскоре был ослаблен возможностью дубляжа, сколько обратить внимание на его связь с фашизмом. Синхронность обоих явлений обусловлена экономическим кризисом.

В восприятии произведений искусства возможны различные акценты, среди которых выделяют два полюса. Один из этих акцентов приходится на произведение искусства, другой - на его экспозиционную ценность.*** Деятельность художни-

Те же потрясения, которые в большом масштабе привели к попытке закрепить существующие имущественные отношения с помощью открытого насилия, заставили пораженный кризисом кинокапитал форсировать разработки в области звукового кино. Появление звукового кино принесло временное облегчение. И не только потому, что звуковое кино снова привлекло массы в кино театры, но и потому, что в результате возникла солидарность нового капитала в области электротехнической промышленности с кинокапиталом. Таким образом, внешне это стимулировало национальные интересы, однако по сути сделало кинопроизводство еще более интернациональным, чем прежде.

* В эстетике идеализма эта полнота не может утвердиться, поскольку его понятие прекрасного включает ее как нечто нераздельное (и, соответственно, исключает как нечто раздельное). Тем не менее у Гегеля она проявилась настолько явно, насколько это возможно в рамках идеализма. Как говорится в его лекциях по философии истории, "картины существовали уже давно: благочестие использовало их достаточно рано в богослужении, но ему не были нужны прекрасные картины, более того, такие картины даже мешали ему. В прекрасном изображении присутствует также внешнее, но поскольку оно прекрасно, дух его обращается к человеку; однако в обряде богослужения существенным является отношение к вещи, ибо она сама есть лишь лишнее духа прозябание души... Изящное искусство возникло в лоне церкви,... хотя... искусство уже разошлось с принципами церкви." (G. W. F. Hegel: Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden der Verewigten. Bd. 9: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Berlin, 1837, p. 414.) Кроме того и одно место в лекциях по эстетике указывает, что Гегель чувствовал наличие этой проблемы. "Мы вышли, - говорится там, - из того периода, когда можно было обожествлять произведения искус-

ка начинается с произведений, состоящих на службе культа. Для этих произведений, как можно предположить, важнее, чтобы они имелись в наличии, чем то, чтобы их видели. Лось, которого человек каменного века изображал на стенах своей пещеры, был магическим инструментом. Хотя он и до-

ства и поклоняться им, как богам. Впечатление, которое они теперь производят на нас, носит скорее рассудительный характер: чувства и мысли, вызываемые ими в нас, нуждаются еще в вышней проверке." (Hegel, l.c., Bd. 10: Vorlesungen über die Ästhetik. Bd. I. Berlin, 1835, p. 14).

**** Переход от первого вида восприятия искусства ко второму виду определяет исторический ход восприятия искусства вообще. Тем не менее в принципе для восприятия каждого отдельного произведения искусства можно показать наличие своеобразного колебания между этими двумя полдосами типов восприятия. Возьмем, например, Сикстинскую мадонну. После исследования Хуберта Гримме⁴ известно, что картина первоначально была предназначена для экспозиции. Гримме побудил к разысканиям вопрос: откуда взялась деревянная планка на переднем плане картины, на которую опираются два ангелочка? Следующий вопрос был: каким образом получилось, что такому художнику, как Рафаэль, пришло в голову обрмить небо портъерами? В результате исследования выяснилось, что заказ на Сикстинскую мадонну был дан в связи с установлением гроба для торжественного прощания с папой Сикстом. Тело папы выставлялось для прощания в определенном боковом приделе собора святого Петра. Картина Рафаэля была установлена на гробе в нише этого придела. Рафаэль изобразил, как из глубины этой обрамленной зелеными портъерами ниши мадонна в облаках приближается к гробу папы. Во время траурных торжеств реализовалась выдающаяся экспозиционная ценность картины Рафаэля. Некоторое время спустя картина оказалась на главном алтаре монастырской церкви черных монахов в Пьянценце. Основанием этой ссылки был католический ритуал. Он запрещает использовать в культовых целях на главном алтаре изображения, выставившиеся на траурных церемониях. Творение Рафаэля из-за этого запрета в какой-то степени потеряло свою цен-**

стуген для взора его соплеменников, однако в первую очередь он предназначен для духов. Культурная ценность как таковая прямо-таки принуждает, как это представляется сегодня, скрывать произведение искусства: некоторые статуи античных божеств находились в святилище и были доступны только жрецу, некоторые изображения богоматери остаются почти весь год занавешенными, некоторые скульптурные изображения средневековых соборов не видны наблюдателю, находящемуся на земле. *С высвобождением отдельных видов художественной практики из лона ритуала растут возможности выставлять ее результаты на публике.* Экспозиционные возможности портретного бюста, который можно располагать в разных местах, гораздо больше, чем у статуи божества, которая должна находиться внутри храма. Экспозиционные возможности станковой живописи больше, чем у мозаики и фрески, которые ей предшествовали. И если экспозиционные возможности мессы в принципе не ниже, чем у симфонии, то все же симфония возникла в тот момент, когда ее экспозиционные возможности представлялись более перспективными, чем у мессы.

С появлением различных методов технической репродукции произведения искусства его экспозиционные возможности выросли в таком огромном объеме, что количественный сдвиг в балансе его

ность. Чтобы получить за картину соответствующую цену, курьер не оставалось ничего иного, как дать свое молчаливое согласие на помещение картины на главный алтарь. Чтобы не привлекать к этому нарушению внимания, картину отправили в братство далекого провинциального города.

полосов переходит, как в первобытную эпоху, в качественное изменение его природы. Подобно тому как в первобытную эпоху произведение искусства из-за абсолютного преобладания его культовой функции было в первую очередь инструментом магии, который лишь позднее был, так сказать, опознан как произведение искусства, так и сегодня произведение искусства становится, из-за абсолютного преобладания его экспозиционной ценности, новым явлением с совершенно новыми функциями, из которых воспринимаемая нашим сознанием, эстетическая, выделяется как та, что впоследствии может быть признана сопутствующей.* Во всяком случае ясно, что в настоящее время фотография, а затем кино дают наиболее значимые сведения для понимания ситуации.

* Аналогичные соображения выдвигает, на другом уровне, Брехт: "Если понятие произведения искусства больше не удастся сохранить для вещи, возникающей при превращении произведения искусства в товар, то тогда необходимо осторожно, но бесстрашно отринуть это понятие, если мы не хотим одновременно ликвидировать функцию самой этой вещи, поскольку эту фазу она должна пройти, и без задних мыслей, это не просто неизбежное временное отклонение от правильного пути, все что с ней при этом происходит, изменит ее принципиальным образом, отрежет ее от ее прошлого, и настолько решительно, что если старое понятие будет восстановлено - а оно будет восстановлено, почему бы и нет? - оно не вызовет никакого воспоминания о том, что оно когда-то обозначало." (Brecht: Versuche 8-10. Н. 3. Berlin, 1931, p. 301-302; "Der Dreigroschenprozess".)

С появлением фотографии экспозиционное значение начинает теснить культовое значение по всей линии. Однако культовое значение не сдается без боя. Оно закрепляется на последнем рубеже, которым оказывается человеческое лицо. Совершенно не случайно портрет занимает центральное место в ранней фотографии. Культовая функция изображения находит свое последнее прибежище в культе памяти об отсутствующих или умерших близких. В схваченном на лету выражении лица на ранних фотографиях аура в последний раз напоминает о себе. Именно в этом заключается их меланхоличная и ни с чем не сравнимая прелесть. Там же, где человек уходит с фотографии, экспозиционная функция впервые пересиливает культовую. Этот процесс зафиксировал Атже,⁵ в чем и заключается уникальное значение этого фотографа, запечатлевшего на своих снимках безлюдные парижские улицы рубежа веков. С полным правом о нем говорили, что он снимал их, словно место преступления. Ведь и место преступления безлюдно. Его снимают ради улики. У Атже фотографические снимки начинают превращаться в доказательства, представляемые на процессе истории. В этом заключается их скрытое политическое значение. Они уже требуют восприятия в определенном смысле. Свободно скользящий созерцающий взгляд здесь неуместен. Они выводят зрителя из равновесия; он чувствует: к ним нужно найти определенный подход. Указатели - как его найти - тут же выставляют ему иллюстрированные газеты. Верные или ошибочные - все равно. В них впервые ста-

ли обязательными тексты к фотографиям. И ясно, что характер их совершенно иной, чем у названий картин. Директивы, которые получает от надписей к фотографиям в иллюстрированном издании тот, кто их рассматривает, принимают вскоре еще более точный и императивный характер в кино, где восприятие каждого кадра предопределяется последовательностью всех предыдущих.

VII

Спор, который вели на протяжении девятнадцатого века живопись и фотография об эстетической ценности своих произведений, производит сегодня впечатление путанного и уводящего от сути дела. Это, однако, не отрицает его значения, скорее подчеркивает его. В действительности этот спор был выражением всемирно-исторического переворота, что, однако, не осознавала ни одна из сторон. В то время как эпоха технической воспроизводимости лишила искусство его культового основания, навсегда развеялась иллюзия его автономии. Однако изменение функции искусства, которое тем самым было задано, выпало из поля зрения столетия. Да и двадцатому столетию, пережившему развитие кино, оно долго не давалось.

Если до того впустую потратили немало умственных сил, пытаясь решить вопрос, является ли фотография искусством - не спросив себя прежде: не изменился ли с изобретением фотографии и весь характер искусства, - то вскоре теоретики кино подхватили ту же поспешно вызванную дилемму. Однако трудности, которые создала для традиционной эстетики фотография, были детской заба-

вой по сравнению с теми, что приготовило ей кино. Отсюда слепая насильственность, характерная для зарождающейся теории кино. Так, Абель Ганс сравнивает кино с иероглифами: "И вот мы снова оказались, в результате чрезвычайно странного возвращения к тому, что уже однажды было, на уровне самовыражения древних египтян... Язык изображений еще не достиг своей зрелости, потому что наши глаза еще не привыкли к нему. Нет еще достаточного уважения, достаточного культового почтения к тому, что он высказывает."* Или слова Северин-Марса: "Какому из искусств была уготована мечта... которая могла бы быть так поэтична и реально одновременно! С этой точки зрения кино является ни с чем не сравнимым средством выражения, находится в атмосфере которого достойны лишь лица самого благородного образа мыслей в наиболее таинственные моменты их наивысшего совершенства."** А Александр Арну⁶ прямо завершает свою фантазию о немом кино вопросом: "Не сводятся ли все смелые описания, которыми мы воспользовались, к дефиниции молитвы?"*** Чрезвычайно поучительно наблюдать, как стремление записать кино в "искусство" вынуждает этих теоретиков с несравненной бесцеремонностью приписывать ему культовые элементы. И это при том, что в то время, когда публиковались эти рассуждения, уже существовали такие фильмы, как "Парижанка" и "Золотая лихорадка".⁷ Это не мешает Абелью Гансу пользо-

* Abel Gance, l.c., p. 100-101.

** cit. Abel Gance, l.c., p. 100.

*** Alexandre Arnoux: Cinéma. Paris, 1929, p. 28.

ваться сравнением с иероглифами, а Северин-Марс говорит о кино так, как можно было бы говорить о картинах Фра Анжелико. Характерно, что еще и сегодня особенно реакционные авторы ведут поиски значения кино в том же направлении, и если не прямо в сакральном, то по крайней мере в сверхъестественном. Верфель констатирует по поводу экранизации "Сна в летнюю ночь" Рейнхардтом,⁸ что до сих пор стерильное копирование внешнего мира с улицами, помещениями, вокзалами, ресторанами, автомобилями и пляжами как раз и было несомненным препятствием на пути кино в царство искусства. "Кино еще не уловило своего истинного смысла, своих возможностей... Они заключаются в его уникальной способности выражать волшебное, чудесное, сверхъестественное естественными средствами и с несравненной убедительностью."*

VIII

Художественное мастерство сценического актера доносит до публики сам актер собственной персоной; в то же время художественное мастерство киноактера доносит до публики соответствующая аппаратура. Следствие этого двойное. Аппаратура, представляющая публике игру киноактера, не обязана фиксировать эту игру во всей ее полноте. Под руководством оператора она постоянно оценивает игру актера. Последовательность оценочных взглядов, созданная монтажером из по-

* Franz Werfel: Ein Sommernachtstraum. Ein Film von Shakespeare und Reinhardt. "Neues Wiener Journal", cit. Lu, 15 novembre 1935.

лученного материала, образует готовый смонтированный фильм. Он включает определенное количество движений, которые должны быть опознаны как движения камеры - не говоря уже об особых ее положениях, как, например, крупный план. Таким образом, действия киноактера проходят через ряд оптических тестов. Это первое следствие того обстоятельства, что работа актера в кино опосредуется аппаратурой. Второе следствие обусловлено тем, что киноактер, поскольку он не сам осуществляет контакт с публикой, теряет имеющуюся у театрального актера возможность изменять игру в зависимости от реакции публики. Публика же из-за этого оказывается в положении эксперта, которому никак не мешает личный контакт с актером. *Публика вживается в актера, лишь вживаясь в кинокамеру. То есть она встает на позицию камеры: она оценивает, тестирует.* * Это не та позиция, для которой значимы культовые ценности.

* "Кино... дает (или могло бы дать) практически применимые сведения о деталях человеческих действий... Всякая мотивация, основой которой является характер, отсутствует, внутренняя жизнь никогда не составляет главную причину и редко бывает основным результатом действия" (Brecht, I. c., p. 268). Расширение тестируемого поля, создаваемое аппаратурой применительно к актеру, соответствует чрезвычайному расширению тестируемого поля, происшедшему для индивида в результате изменений в экономике. Так, постоянно растет значение квалификационных экзаменов и проверок. В таких экзаменах внимание сконцентрировано на фрагментах деятельности индивидуума. Киносъемка и квалификационный экзамен проходят перед группой экспертов. Режиссер на съемочной площадке занимает ту же позицию, что и главный экзаменатор при квалификационном экзамене.

Для кино важно не столько то, чтобы актер представлял публике другого, сколько то, чтобы он представлял камере самого себя. Одним из первых, кто почувствовал это изменение актера под воздействием технического тестирования, был Пиранделло. Замечания, которые он делает по этому поводу в романе "Снимается кино", очень мало теряют от того, что ограничиваются негативной стороной дела. И еще меньше от того, что касаются немого кино. Поскольку звуковое кино не внесло в эту ситуацию никаких принципиальных изменений. Решающий момент - то, что играют для аппарата - или, в случае звукового кино, для двух. "Киноактер, - пишет Пиранделло, - чувствует себя словно в изгнании. В изгнании, где он лишен не только сцены, но и своей собственной личности. Со смутной тревогой он ощущает необъяснимую пустоту, возникающую от того, что его тело исчезает, что, двигаясь, растворяется и теряет реальность, жизнь, голос и издаваемые звуки, чтобы превратиться в немое изображение, которое мгновение мерцает на экране, чтобы затем исчезнуть в тишине... Маленький аппарат будет играть перед публикой с его тенью, а он сам должен довольствоваться игрой перед аппаратом."* Ту же ситуацию можно охарактеризовать следующим образом: впервые - и в этом достижение кино - человек оказывается в положении, когда он должен воздействовать всей своей живой личностью, но

* Luigi Pirandello: On tourne, cit. Léon Pierre-Quint: Signification du cinéma, in: L'art cinématographique II, t. c., p. 14-15.

без ее ауры. Ведь аура привязана к его здесь и сейчас. У нее нет изображения. Аура, окружающая на сцене фигуру Макбета, неотделима от ауры, которая для сопереживающей публики существует вокруг актера, его играющего. Особенность же съемки в кинопавильоне заключается в том, что на месте публики оказывается аппарат. Поэтому пропадает аура вокруг играющего - и одновременно с этим и вокруг того, кого он играет.

Не удивительно, что именно драматург, каким является Пиранделло, характеризует кино, невольно затрагивает основание кризиса, поражающего на наших глазах театр. Для полностью охваченного репродукцией, более того, порожденного - как кино - сию произведения искусства, действительно, не может быть более резкой противоположности, чем сцена. Любой детальный анализ подтверждает это. Компетентные наблюдатели уже давно заметили, что в кино "наибольший эффект достигается тогда, когда как можно меньше >играют<... Новейшую тенденцию" Арнхайм видит в 1932 году в том, чтобы "обращаться с актером как с режиссером, который подбирают по надобности... и используют в нужном месте."* С этим самым тесным обра-

* Rudolf Arnheim: Film als Kunst. Berlin, 1932, p. 176-177. - Некоторые детали, в которых кинорежиссер отдаляется от сценической практики и которые могут показаться несущественными, заслуживают в связи с этим повышенный интерес. Таков, например, опыт, когда актера заставляют играть без грима, как это, в частности, делал Дрейер в "Жанне д'Арк". Он потратил месяцы на то, чтобы разыскать каждого из сорока исполнителей для суда инквизиции. Поиски этих исполнителей подходили на поиски редкого реквизита. Дрейер затратил немало усилий на то, чтобы избежать сходства в возрасте, фигуре, чертах лица. (Ср.: Maurice Schultz: Le masquillage, in: L'art cinématographique VI.

зом связано другое обстоятельство. *Актёр, играющий на сцене, погружается в роль. Для киноактера это очень часто оказывается невозможным.* Его деятельность не является единым целым, она составлена из отдельных действий. Наряду со случайными обстоятельствами, такими как аренда павильона, занятость партнеров, декорации, сами элементарные потребности техники кино требуют, чтобы актерская игра распадалась на ряд монтируемых эпизодов. Речь идет в первую очередь об освещении, установка которого требует разбивки события, представляющего на экране единым быстрым процессом, на ряд отдельных съемочных

Paris, 1929, p. 65-66.) Если актер превращается в реквизит, то реквизит нередко функционирует, в свою очередь, как актер. Во всяком случае нет ничего удивительного в том, что кино оказывается способным предоставить реквизиту роль. Вместо того, чтобы выбирать какие попало примеры из бесконечной череды, ограничимся одним особенно доказательным примером. Идущие часы на сцене всегда будут только раздражать. Их роль - измерение времени - не может быть предоставлена им в театре. Астрономическое время вступило бы в противоречие со сценическим даже в натуралистической пьесе. В этом смысле особенно характерно для кино то, что оно в определенных условиях вполне может использовать часы для измерения хода времени. В этом яснее, чем в некоторых других чертах, проявляется, как в определенных условиях каждый предмет реквизита может брать на себя в кино решающую функцию. Отсюда остается всего один шаг до высказывания Пудовкина, что "игра... актера, связанная с вещью, построенная на ней, всегда была и будет одним из сильнейших приемов кинематографического оформления". (W.Pudowkin: Filmregie und Filmmanuskript. [Bücher der Praxis, Bd. 5] Berlin, 1928, p. 126).⁹ Так кино оказывается первым художественным средством, которое способно показать, как материя подыгрывает человеку. Поэтому оно может быть выдающимся инструментом материалистического изображения.

эпизодов, которые иногда могут растягиваться на часы павильонной работы. Не говоря уже о весьма ощутимых возможностях монтажа. Так, прыжок из окна может быть снят в павильоне, при этом актер в действительности прыгает с помоста, а следующее за этим бегство снимается на натуре и недели спустя. Впрочем, ничуть не трудно представить себе и более парадоксальные ситуации. Например, актер должен вздрогнуть после того, как в дверь постучат. Допустим, у него это не очень получается. В этом случае режиссер может прибегнуть к такой уловке: в то время, как актер находится в павильоне, за его спиной неожиданно раздается выстрел. Испуганного актера снимают на пленку и монтируют кадры в фильм. Ничто не показывает с большей очевидностью, что искусство рассталось с царством "прекрасной видимости",¹⁰ которое до сих пор считалось единственным местом процветания искусства.

X

Странное отчуждение актера перед кинокамерой, описанное Пиранделло, сродни странному чувству, испытываемому человеком при взгляде на свое отражение в зеркале. Только теперь это отражение может быть отделено от человека, оно стало переносным. И куда же его переносить? К публике.* Сознание этого не покидает актера ни

* Констатируемое изменение способа экспонирования репродукционной техникой проявляется и в политике. Современный кризис буржуазной демократии включает в себя и кризис условий, определяющих экспонирование носителей власти. Демократия экспонирует носителя власти непосредственно народ-

на миг. Киноактер, стоящий перед камерой, знает, что в конечном счете он имеет дело с публикой: публикой потребителей, образующих рынок. Этот рынок, на который он выносит не только свою рабочую силу, но и всего себя, с головы до ног и со всеми потрохами, оказывается для него в момент осуществления его профессиональной деятельности столь же недостижимым, как и для какого-нибудь изделия, изготавливаемого на фабрике. Не является ли это одной из причин нового страха, сковывающего, по Пиранделлю, актера перед кинокамерой? Кино отвечает на исчезновение ауры созданием искусственной "personality" за пределами съемочного павильона. Поддерживаемый кинопромышленным капиталом культ звезд консервирует это волшебство личности, уже давно заключающееся в одном только подпортившемся волшебстве ее товарного характера. До тех пор, пока тон в кино задает капитал, от современного кино в целом не стоит ожидать иных революци-

онных заслуг, кроме содействия революционной критике традиционных представлений об искусстве. Мы не оспариваем того, что современное кино в особых случаях может быть средством революционной критики общественных отношений, и даже господствующих имущественных отношений. Но это не находится в центре внимания настоящего исследования, так же как не является основной тенденцией западноевропейского кинопроизводства.

С техникой кино - так же как и с техникой спорта - связано то, что каждый зритель ощущает себя полупрофессионалом в оценке их достижений. Чтобы открыть для себя это обстоятельство, достаточно послушать разок, как группа мальчишек, развозящих на велосипедах газеты, обсуждает в свободную минуту результаты велогонок. Недаром газетные издательства проводят гонки для таких мальчишек. Участники относятся к ним с большим интересом. Ведь у победителя есть шансы стать профессиональным гонщиком. Точно так же и еженедельная кинохроника дает каждому шанс превратиться из прохожего в актера массовки. В определенном случае он может увидеть себя и в произведении киноискусства - можно вспомнить "Три песни о Ленине" Вертова или "Боринаж" Ивенса.¹¹ Любой из живущих в наше время может претендовать на участие в киносъемке. Это притязание станет более ясным, если взглянуть на историческую ситуацию современной литературы.

В течение многих веков положение в литературе было таково, что небольшому числу авторов противостояло превосходящее его в тысячи раз число читателей. К концу прошлого века это со-

онных заслуг, кроме содействия революционной критике традиционных представлений об искусстве. Мы не оспариваем того, что современное кино в особых случаях может быть средством революционной критики общественных отношений, и даже господствующих имущественных отношений. Но это не находится в центре внимания настоящего исследования, так же как не является основной тенденцией западноевропейского кинопроизводства.

С техникой кино - так же как и с техникой спорта - связано то, что каждый зритель ощущает себя полупрофессионалом в оценке их достижений. Чтобы открыть для себя это обстоятельство, достаточно послушать разок, как группа мальчишек, развозящих на велосипедах газеты, обсуждает в свободную минуту результаты велогонок. Недаром газетные издательства проводят гонки для таких мальчишек. Участники относятся к ним с большим интересом. Ведь у победителя есть шансы стать профессиональным гонщиком. Точно так же и еженедельная кинохроника дает каждому шанс превратиться из прохожего в актера массовки. В определенном случае он может увидеть себя и в произведении киноискусства - можно вспомнить "Три песни о Ленине" Вертова или "Боринаж" Ивенса.¹¹ Любой из живущих в наше время может претендовать на участие в киносъемке. Это притязание станет более ясным, если взглянуть на историческую ситуацию современной литературы.

В течение многих веков положение в литературе было таково, что небольшому числу авторов противостояло превосходящее его в тысячи раз число читателей. К концу прошлого века это со-

отношение начало меняться. Поступательное развитие прессы, которая начала предлагать читающей публике все новые политические, религиозные, научные, профессиональные, местные печатные издания, привело к тому, что все больше читателей - по началу от случая к случаю - стало переходить в разряд авторов. Началось с того, что ежедневные газеты открыли для них раздел "Письма читателей", а сейчас ситуация такова, что нет, пожалуй, ни одного вовлеченного в трудовой процесс европейца, у которого в принципе не было бы возможности опубликовать где-нибудь информацию о своем профессиональном опыте, жалобу или сообщение о каком-либо событии. Тем самым разделение на авторов и читателей начинает терять свое принципиальное значение. Оно оказывается функциональным, граница может пролегать в зависимости от ситуации так или иначе. Читатель в любой момент готов превратиться в автора. Как профессионал, которым ему в большей или меньшей мере пришлось стать в чрезвычайно специализированном трудовом процессе, - пусть даже это профессионализм, касающийся совсем маленькой технологической функции, - он получает доступ к авторскому сословию. В Советском Союзе сам труд получает слово. И его словесное воплощение составляет часть навыков, необходимых для работы. Возможность стать автором санкционируется не специальным, а политехническим образованием, становясь тем самым всеобщим достоянием.*

*Привилегированный характер соответствующей техники потерян. Олдос Хаксли пишет: "Технический прогресс... ведет к

Все это может быть перенесено на кино, где сдвиги, на которые в литературе потребовались века, произошли в течение десятилетия. Поскольку в практике кино - в особенности русского - эти сдвиги частично уже совершились. Часть играющих в русских фильмах людей не актеры в нашем смысле, а люди, которые представляют *самих себя*, причем в первую

вульгарности... техническая репродукция и ротационная машина сделали возможным неограниченное размножение сочинений и картин. Всеобщее школьное образование и относительно высокие заработки породили очень широкую публику, которая умеет читать и в состоянии приобретать чтиво и репродуцированные изображения. Чтобы снабжать их этим, была создана значительная индустрия. Однако художественный талант - явление чрезвычайно редкое; следовательно... везде и во все времена большая часть художественной продукции была невысокой ценности. Сегодня же процент отбросов в общем объеме художественной продукции выше, чем когда бы то ни было... Перед нами простая арифметическая пропорция. За прошедшее столетие население Европы увеличилось несколько больше, чем в два раза. В то же время печатная и художественная продукция возросла, насколько я могу судить, по крайней мере в 20 раз, а возможно и в 50 и даже 100 раз. Если x миллионов населения содержат n художественных талантов, то $2x$ миллионов населения будут очевидно содержать $2n$ художественных талантов. Ситуация может быть охарактеризована следующим образом. Если 100 лет назад публиковалась одна страница текста или рисунок, то сегодня публикуется двадцать, если не сто страниц. В то же время на месте одного таланта сегодня существуют два. Я допускаю, что благодаря всеобщему школьному образованию в наши дни может действовать большое число потенциальных талантов, которые в прежние времена не смогли бы реализовать свои способности. Итак, предположим, что сегодня на одного талантливого художника прошлого приходится три или даже четыре. Тем не менее не подлежит сомнению, что потребляемая печатная продукция многократно превосходит естественные возможности способных писателей и художников. В музыке ситуация та же. Экономический бум, граммофон и радио вызвали

очередь в трудовом процессе. В Западной Европе капиталистическая эксплуатация кино преграждает дорогу признанию законного права современного человека на тиражирование. В этих условиях кинопромышленность всецело заинтересована в том, чтобы дразнить желающие участия массы иллюзорными образами и сомнительными спекуляциями.

XI

Кино, в особенности звуковое, открывает такой взгляд на мир, который прежде был просто немыслим. Оно изображает событие, для которого нельзя найти точки зрения, с которой не были бы видны не принадлежащие к разыгрываемому действию как таковому кинокамера, осветительная аппаратура, команда ассистентов и т.д. (Разве только положение его глаза точно совпадает с положением объектива кинокамеры.) Это обстоятельство - больше чем любое другое - превращает сходство между тем, что происходит на съемочной площадке, и действием на театральной сцене в по-

к жизни обширную публику, чьи потребности в музыкальной продукции никак не соответствуют приросту населения и соответствующему нормальному увеличению талантливых музыкантов. Следовательно, получается, что во всех искусствах, как в абсолютном, так и в относительном измерении, производство халтуры больше, чем было прежде; и эта ситуация сохранится, пока люди будут продолжать потреблять несоразмерно большое количество чтива, картин и музыки." (Aldous Huxley: *Croisière d'hiver. Voyage en Amérique Centrale*. (1933) [Traduction de Jules Castier]. Paris, 1935, p. 273-275.).¹² Этот подход явно не прогрессивен.

верхностное и не имеющее значения. В театре, в принципе, есть точка, с которой иллюзия сценического действия не нарушается. По отношению к съемочной площадке такой точки нет. Природа киноиллюзии - это природа второй степени; она возникает в результате монтажа. Это значит: *на съемочной площадке кинотехника настолько глубоко вторгается в действительность, что ее чистый, освобожденный от чужеродного тела техники вид достигим как результат особой процедуры, а именно съемки с помощью специально установленной камеры и монтажа с другими съемками того же рода.* Свободный от техники вид реальности становится здесь наиболее искусственным, а непосредственный взгляд на действительность - голубым цветом в стране техники.

То же положение дел, которое выявляется при сопоставлении с театром, может быть рассмотрено еще более продуктивно при сравнении с живописью. Вопрос при этом следует сформулировать так: каково отношение между оператором и живописцем? Для ответа на него позволительно воспользоваться вспомогательной конструкцией, которая опирается на то понятие операторской работы, которое идет от хирургической операции. Хирург представляет один полнос сложившейся системы, на другом полюсе которой находится знахарь. Позиция знахаря, врачующего наложением руки, отличается от позиции хирурга, вторгающегося в больного. Знахарь сохраняет естественную дистанцию между собой и больным; точнее сказать: он лишь незначительно сокращает ее - наложением руки - и сильно увеличивает ее - своим авторитетом. Хирург действует обратным образом:

он сильно сокращает дистанцию до больного - вторгаясь в его нутро - и лишь незначительно ее увеличивает - с той осторожностью, с которой его рука движется среди его органов. Одним словом: в отличие от знахаря (который продолжает сидеть в терапевте) хирург в решающий момент отказывается от контакта с пациентом как личностью, вместо этого он осуществляет оперативное вмешательство. Знахарь и хирург относятся друг к другу как художник и оператор. Художник соблюдает в своей работе естественную дистанцию по отношению к реальности, оператор же, напротив, глубоко вторгается в ткань реальности.* Картины, получаемые ими, невероятно отличаются друг от друга. Картина художника целостна, картина оператора расчленена на множество фрагментов, которые затем объединяются по новому закону.

*Дерзания кинооператора и вправду сравнимы с дерзаниями оперирующего хирурга. Люк Дюртен приводит в списке специфических манипуляционных ухищрений техники те, "которые бывают необходимы в хирургии при определенных тяжелых операциях. Я выбираю в качестве примера случай из отоларингологии... я имею в виду метод так называемой эндоназальной перспективы; или я мог бы указать на акробатические номера, которые производят - ориентируясь по отраженному изображению во вводимом в гортань зеркале - при операциях на гортани; я мог бы упомянуть об ушной хирургии, напоминающей высокоточную работу часовщика. Насколько богатая шкала тончайшей мускульной акробатики требуется от человека, желающего привести в порядок или спасти человеческое тело, достаточно вспомнить операцию при катаракте, во время которой происходит своего рода спор между сталью и почти жидкими тканями, или столь значимые вторжения в мягкие ткани (лапаротомия)." (Luc Durtain: La technique et l'homme, in: Vendredi, 13 mars 1936, no. 19.)

Таким образом, киноверсия реальности для современного человека несравненно более значима, потому что она предоставляет свободный от технического вмешательства аспект действительности, который он вправе требовать от произведения искусства, и предоставляет его именно потому, что она глубочайшим образом проникнута техникой.

XII

Техническая воспроизводимость произведения искусства изменяет отношение масс к искусству. Из наиболее консервативного, например по отношению к Пикассо, оно превращается в самое прогрессивное, например по отношению к Чаплину. Для прогрессивного отношения характерно при этом тесное сплетение зрительского удовольствия, сопереживания с позицией экспертной оценки. Такое сплетение представляет собой важный социальный симптом. Чем сильнее утрата социального значения какого-либо искусства, тем больше - как это ясно на примере живописи - расходятся в публике критическая и гедонистическая установка. Привычное потребляется без всякой критики, действительно новое критикуется с отвращением. В кино критическая и гедонистическая установка совпадают. При этом решающим является следующее обстоятельство: в кино как нигде более реакция отдельного человека - сумма этих реакций составляет массовую реакцию публики - оказывается с самого начала обусловленной непосредственно предстоящим перерастанием в массовую реакцию. А проявление этой реакции оказывается одновре-

менно ее самоконтролем. И в этом случае сравнение с живописью оказывается полезным. Картина всегда несла в себе подчеркнутое требование рассмотрения одним или только несколькими зрителями. Одновременное созерцание картин массовой публикой, появляющееся в девятнадцатом веке, — ранний симптом кризиса живописи, вызванный отнюдь не только одной фотографией, а относительно независимо от нее претензией произведения искусства на массовое признание.

Дело как раз в том, что живопись не в состоянии предложить предмет одновременного коллективного восприятия, как это было с древних времен с архитектурой, как это когда-то было с эпосом, а в наше время происходит с кино. И хотя это обстоятельство в принципе не дает особых оснований для выводов относительно социальной роли живописи, однако в настоящий момент оно оказывается серьезным отягчающим обстоятельством, так как живопись в силу особых обстоятельств и в определенном смысле вопреки своей природе вынуждена к прямому взаимодействию с массами. В средневековых церквях и монастырях и при дворе монархов до конца восемнадцатого века коллективное восприятие живописи происходило не одновременно, а постепенно, оно было опосредовано иерархическими структурами. Когда ситуация меняется, выявляется особый конфликт, в который живопись оказывается вовлеченной из-за технической репродуцируемости картины. И хотя через галереи и салоны была предпринята попытка представить ее массам, однако при этом отсутствовал путь, следуя которому массы могли бы организовать и контролировать себя для такого воспри-

ятия.* Следовательно, та же публика, которая прогрессивным образом реагирует на гротескный фильм, с необходимостью превращается в реакцию перед картинами сюрреалистов.

XIII

Характерные черты кино заключаются не только в том, каким человек предстает перед кинокамерой, но и в том, каким представляет он себе с ее помощью окружающий мир. Взгляд на психологию актерского творчества открыл тестирующие возможности киноаппаратуры. Взгляд на психоанализ показывает ее с другой стороны. Кино действительно обогатило наш мир сознательного восприятия методами, которые могут быть проиллюстрированы методами теории Фрейда. Полвека назад оговорка в беседе оставалась скорее всего незамеченной. Возможность открыть с ее помощью глубинную перспективу в беседе, которая до того казалась одноплановой, была скорее исключением. После появления “Психопатологии обыденной жизни” положение изменилось. Эта работа выде-

* Этот анализ может показаться грубоватым; однако как показал великий теоретик Леонардо, грубоватый анализ может быть в определенной ситуации вполне уместным. Леонардо сравнивает живопись и музыку в следующих словах: “Живопись потому превосходит музыку, что не обречена умирать в тот же миг, как рождается, как это происходит с несчастной музыкой... Музыка, исчезающая едва родившись, уступает живописи, ставшей с применением лака вечной.” ([Leonardo da Vinci: Frammenti letterari e filosofici] cit. Fernand Baldensperger: Le raffermissement des techniques dans la littérature occidentale de 1840, in: *Revue de Littérature Comparée*, XVI, Paris, 1935, p. 79 [прим. 1].)

лила и сделала предметом анализа вещи, которые до того оставались незамеченными в общем потоке впечатлений. Кино вызвало во всем спектре оптического восприятия, а теперь и акустического, сходное углубление апперцепции. Не более как обратной стороной этого обстоятельства оказывается тот факт, что создаваемое кино изображение поддается более точному и гораздо более многоаспектному анализу, чем изображение на картине и представление на сцене. По сравнению с живописью это несравненно более точная характеристика ситуации, благодаря чему киноизображение поддается более детальному анализу. В сравнении со сценическим представлением углубление анализа обусловлено большей возможностью вычленения отдельных элементов. Это обстоятельство способствует - и в этом его главное значение - взаимному проникновению искусства и науки. И в самом деле, трудно сказать о действии, которое может быть точно - подобно мускулу на теле - вычленено из определенной ситуации, чем оно больше завораживает: артистическим блеском или же возможностью научной интерпретации. *Одна из наиболее революционных функций кино будет состоять в том, что оно позволит увидеть тождество художественного и научного использования фотографии, которые до того по большей части существовали раздельно.**

* Если попытаться найти нечто подобное этой ситуации, то в качестве поучительной аналогии предстает живопись Возрождения. И в этом случае мы имеем дело с искусством, бесподобный взлет и значение которого в немалой степени основаны на том, что оно вобрало в себя ряд новых наук или, по крайней мере, новые научные данные. Оно прибегало к помощи анатомии и

С одной стороны кино своими крупными планами, акцентированием скрытых деталей привычных нам реквизитов, исследованием банальных ситуаций под гениальным руководством объектива умножает понимание неизбежностей, управляющих нашим бытием, с другой стороны оно приводит к тому, что обеспечивает нам огромное и неожиданное свободное поле деятельности! Наши пивные и городские улицы, наши конторы и меблированные комнаты, наши вокзалы и фабрики, казалось, безнадежно замкнули нас в своем пространстве. Но тут пришло кино и взорвало этот каземат динамитом десятых долей секунд, и вот мы спокойно отправляемся в увлекательное путешествие по грудам его обломков. Под воздействием крупного плана раздвигается пространство, ускоренной съемки - время. И подобно тому как фотоувеличение не просто делает более ясным то, что "и так" можно разглядеть, а, напротив, вскрывает совершенно новые структуры организации материи, точно так же и ускоренная съемка показывает не только известные мотивы движения, но и открывает в этих знакомых движениях совершенно незнакомые, "производящие впечатление не замедления быстрых движений, а движений, свое-

геометрии, математики, метеорологии и оптики цвета. "Ничто не представляется нам столь чуждым, - пишет Валери, - как странное притязание Леонардо, для которого живопись была высшей целью и наивысшим проявлением познания, так что, по его убеждению, она требовала от художника энциклопедических познаний, и он сам не останавливался перед теоретическим анализом, поражающим нас, живущих сегодня, своей глубиной и точностью." (Paul Valéry: Pièces sur l'art, I. c., p. 191, "Autour de Corot".)

образно скользящих, парящих, неземных”.* В результате становится очевидным, что природа, открывающаяся камере - другая, чем та, что открывается глазу. Другая прежде всего потому, что место пространства, проработанного человеческим сознанием, занимает бессознательно освоенное пространство. И если вполне обычно, что в нашем сознании, пусть в самых грубых чертах, есть представление о человеческой походке, то сознанию определенно ничего не известно о позе, занимаемой людьми в какую-либо долю секунды его шага. Пусть нам в общем знакомо движение, которым мы берем зажигалку или ложку, но мы едва ли что-нибудь знаем о том, что, собственно, происходит при этом между рукой и металлом, не говоря уже о том, что действие может варьироваться в зависимости от нашего состояния. Сюда-то и вторгается камера со своими вспомогательными средствами, спусками и подъемами, способностью прерывать и изолировать, растягивать и сжимать действие, увеличивать и уменьшать изображение. Она открыла нам область визуально-бессознательного, подобно тому как психоанализ - область инстинктивно-бессознательного.

XIV

С древнейших времен одной из важнейших задач искусства было порождение потребности, для полного удовлетворения которой время еще не

* Rudolf Arnheim, l. c., p. 138.

пришло.* В истории каждой формы искусства есть критические моменты, когда она стремится к эффектам, которые без особых затруднений могут быть достигнуты лишь при изменении технического стандарта, т.е. в новой форме искусства. Возникающие подобным образом, в особенности в так называемые периоды декаданса, экстравагантные и неудобоваримые проявления искусства в действительности берут свое начало из его богатейшего исторического энергетического центра. Последним скопищем подобных варваризмов был дада-

*"Произведение искусства, - утверждает Андре Бретон, - обладает ценностью лишь постольку, поскольку в нем проблескивают ответы будущего." И в самом деле, становление каждой формы искусства находится на пересечении трех линий развития. Во-первых, на возникновение определенной формы искусства работает техника. Еще до появления кино существовали книжки фотографий, при быстром перелистывании которых можно было увидеть поединок боксеров или теннисистов; на ярмарках были автоматы, вращением ручки запускавшие движущееся изображение. - Во-вторых, уже существующие формы искусства на определенных стадиях своего развития напряженно работают над достижением эффектов, которые позднее без особого труда даются новым формам искусства. Прежде чем кино получило достаточное развитие, дадаисты пытались своими действиями произвести на публику воздействие, которое Чаплин затем достигал вполне естественным способом. - В-третьих, зачастую неприметные социальные процессы вызывают изменение восприятия, которое находит применение только в новых формах искусства. Прежде чем кино начало собирать свою публику, в кайзеровской панораме собиралась публика, чтобы рассматривать картины, которые уже перестали быть неподвижными. Зрители находились перед ширмой, в которой были укреплены стереоскопы, по одному на каждого. Перед стереоскопами автоматически появлялись картины, которые через некоторое время сменялись другими. Сходными средствами пользовался еще Эдисон, который представлял фильм (до появления экрана и проек-

изм. Лишь сейчас становится ясным его движущее начало: *дадаизм пытался достичь с помощью живописи (или литературы) эффекты, которые сегодня публика ищет в кино.*

Каждое принципиально новое, пионерское действие, рождающее потребность, заходит слишком далеко. Дадаизм делает это в той степени, что жертвует рыночными ценностями, которые свойственны кино в столь высокой мере, ради более значимых целеполаганий - которые он, разумеется, не осознает так, как это описано здесь. Возможности меркантильного использования своих произведений дадаисты придавали гораздо меньшее значение, чем исключению возможности использовать их как предмет благоговейного созерцания. Не в последнюю очередь они пытались достичь этого исключения за счет принципиального лишения материала искусства возвышенности. Их стихотворения - это "словесный салат", содержащий непристойные выражения и всякий словесный мусор, какой только можно вообразить. Не лучше и их картины, в которые они вставляли пуговиды и проездные билеты. Чего они достигали этими средствами, так это беспощадного уничтожения ауры творения, выжигая с помощью творческих методов на произведениях

тора) небольшому числу зрителей, смотревших в аппарат, в котором крутились кадры. - Между прочим, устройство кайзеровской панорамы особенно ясно выражает один диалектический момент развития. Незадолго до того как кино делает восприятие картин коллективным, перед стереоскопами этого быстро устаревшего учреждения взгляд одиночного зрителя на картину еще раз переживается с той же остротой, как некогда при взгляде жреца на изображение бога в святилище.

клеимо репродукции. Картина Арпа или стихотворение Аугуста Штрамма не дают, подобно картине Дерена¹³ или стихотворению Рильке, времени на то, чтобы собраться и прийти к какому-то мнению. В противоположность созерцательности, ставшей при вырождении буржуазии школой асоциального поведения, возникает развлечение как разновидность социального поведения. * Проявления дадаизма в искусстве и в самом деле были сильным развлечением, поскольку превращали произведение искусства в центр скандала. Оно должно было соответствовать прежде всего *одному* требованию: вызывать общественное раздражение.

Из мнящей оптической иллюзии или убедительного звукового образа произведение искусства превратилось у дадаистов в снаряд. Оно поражает зрителя. Оно приобрело тактильные свойства. Тем самым оно способствовало возникновению потребности в кино, развлекательная стихия которого в первую очередь также носит тактильный характер, а именно основывается на смене места действия и точки съемки, которые рывками обрушиваются на зрителя. Можно сравнить полотно экрана, на котором демонстрируется фильм, с полотном живописного изображения. Живописное полотно приглашает зрителя к созерцанию; перед ним зритель может предаться сменяющим друг друга ассоциациям.

* Теологический прообраз этой созерцательности - сознание бытия наедине с богом. Это сознание питало в великие времена буржуазии свободу, стряхнувшую церковную опеку. В период ее упадка то же сознание стало ответом на скрытую тенденцию исключить из области социального те силы, которые единственный человек приводит в движение в общении с богом.

Перед кинокадром это невозможно. Едва он охватил его взглядом, как тот уже изменился. Он не поддается фиксации. Дюамель,¹⁴ ненавидящий кино и ничего не понявший в его значении, но кое-что в его структуре, характеризует это обстоятельство так: "Я больше не могу думать о том, о чем хочу. Место моих мыслей заняли движущиеся образы."^{*} Действительно, цепь ассоциаций зрителя этих образов тут же прерывается их изменением. На этом основывается шоковое воздействие кино, которое, как и всякое шоковое воздействие, требует для преодоления еще более высокой степени присутствия духа.^{**} *В силу своей технической структуры кино высвободило физическое шоковое воздействие, которое дадаизм еще словно упаковывал в моральное, из этой обертки.*^{***}

^{*} Georges Duhamel: *Scènes de la vie future*. 2e éd., Paris, 1930, p. 52.

^{**} Кино - форма искусства, соответствующая возросшей угрозе жизни, с которой приходится сталкиваться живущим в наши дни людям. Потребность в шоковом воздействии - адаптационная реакция человека на подстерегающие его опасности. Кино отвечает глубинному изменению апперцепционных механизмов - изменениям, которые в масштабе частной жизни ощущает каждый прохожий в толпе большого города, а в масштабе историческом - каждый гражданин современного государства.

^{***} Как и в случае с дадаизмом, от кино можно получить важные комментарии также к кубизму и футуризму. Оба течения оказываются несовершенными попытками искусства ответить на преобразование действительности под воздействием аппаратуры. Эти школы попытались, в отличие от кино, сделать это не через использование аппаратуры для художественного представления реальности, а через своего рода сплавление изображаемой действительности с аппаратурой. При этом в кубизме основную роль играет предвосхищение конструкции оптической аппаратуры; в футуризме - предвосхищение эффектов этой аппаратуры, проявляющихся при быстром движении киноленты.

Массы - это матрица, из которой в настоящий момент всякое привычное отношение к произведению искусства выходит перерожденным. Количество перешло в качество: *очень значительное приращение массы участников привело к изменению способа участия*. Не следует смущаться тем, что первоначально это участие предстает в несколько дискредитированном образе. Однако было немало тех, кто страстно следовал именно этой внешней стороне предмета. Наиболее радикальным среди них был Дюамель. В чем он прежде всего упрескает кино, так это в форме участия, которое оно пробуждает в массах. Он называет кино "временепровождением для илотов, развлечением для необразованных, жалких, изнуренных трудом созданий, снедаемых заботами... зрелищем, не требующим никакой концентрации, не предполагающим никаких умственных способностей..., не зажигающим в сердцах никакого света и не пробуждающим никаких других надежд кроме смешной надежды однажды стать "звездой" в Лос Анджелесе."^{*} Как видно, это в сущности старая жалоба, что массы ищут развлечения, в то время как искусство требует от зрителя концентрации. Это общее место. Следует однако проверить, можно ли на него опираться в изучении кино. - Тут требуется более пристальный взгляд. Развлечение и концентрация составляют противоположность, позволяющую сформулировать следующее положение: тот, кто концентрируется на произведении искусства, погружается в него; он входит в это произведение,

^{*} Duhamel, I. c., p. 58.

подобно художнику-герою китайской легенды, созерцающему свое законченное произведение. В свою очередь развлекающиеся массы, напротив, погружают произведение искусства в себя. Наиболее очевидна в этом отношении архитектура. Она с давних времен представляла прототип произведения искусства, восприятие которого не требует концентрации и происходит в коллективных формах. Законы ее восприятия наиболее поучительны.

Архитектура сопровождает человечество с древнейших времен. Многие формы искусства возникли и ушли в небытие. Трагедия возникает у греков и исчезает вместе с ними, возрождаясь столетия спустя только в своих "правилах". Эпос, истоки которого находятся в юности народов, угасает в Европе с концом Ренессанса. Станковая живопись была порождением Средневековья, и ничто не гарантирует ей постоянного существования. Однако потребность человека в помещении непрестанна. Зодчество никогда не прерывалось. Его история продолжительнее любого другого искусства, и осознание его воздействия значимо для каждой попытки понять отношение масс к производству искусства. Архитектура воспринимается двояким образом: через использование и восприятие. Или, точнее говоря: тактильно и оптически. Для такого восприятия не существует понятия, если представлять его себе по образцу концентрированного, собранного восприятия, которое характерно, например, для туристов, рассматривающих знаменитые сооружения. Дело в том, что в тактильной области отсутствует эквивалент того, чем в области оптической является созерцание. Тактильное восприятие проходит не столько через внима-

ние, сколько через привычку. По отношению к архитектуре она в значительной степени определяет даже оптическое восприятие. Ведь и оно в своей основе осуществляется гораздо больше походя, а не как напряженное всматривание. Однако это выработанное архитектурой восприятие в определенных условиях приобретает каноническое значение. *Ибо задачи, которые ставят перед человеческим восприятием переломные исторические эпохи, вообще не могут быть решены на пути чистой оптики, то есть созерцания. С ними можно справиться постепенно, опираясь на тактильное восприятие, через привыкание.*

Привыкнуть может и несобранный. Более того: способность решения некоторых задач в расслабленном состоянии как раз и доказывает, что их решение стало привычкой. Развлекательное, расслабляющее искусство незаметно проверяет, какова способность решения новых задач восприятия. Поскольку единичный человек вообще-то испытывает искушение избегать подобных задач, искусство будет выхватывать сложнейшие и важнейшие из них там, где оно может мобилизовать массы. Сегодня оно делает это в кино. *Прямым инструментом тренировки рассеянного восприятия, становящегося все более заметным во всех областях искусства и являющегося симптомом глубокого преобразования восприятия, является кино.* Своим шоковым воздействием кино отвечает этой форме восприятия. Кино вытесняет культовое значение не только тем, что помещает публику в оценивающую позицию, но тем, что эта оценивающая позиция в кино не требует внимания. Публика оказывается экзаменатором, но рассеянным.

Послесловие

Все возрастающая пролетаризация современного человека и все возрастающая организация масс представляют собой две стороны одного и того же процесса. Фашизм пытается организовать возникающие пролетаризированные массы, не затрагивая имущественных отношений, к устранению которых они стремятся. Он видит свой шанс в том, чтобы дать массам возможность выразиться (но ни в коем случае не реализовать свои права).^{*} Массы обладают правом на изменение имущественных отношений; фашизм стремится дать им возможность самовыражения при сохранении этих отношений. Фашизм вполне последовательно приходит к эстетизации политической жизни. Насилию над массами, которые он в культе фюрера

^{*} При этом важен - в особенности в отношении еженедельной кинохроники, пропагандистское значение которой трудно переоценить, - один технический момент. *Массовая репродукция оказывается особо созвучной репродукции масс.* В больших праздничных шествиях, грандиозных съездах, массовых спортивных мероприятиях и военных действиях - во всем, на что направлен в наши дни киноаппарат, массы получают возможность взглянуть самим себе в лицо. Этот процесс, на значимости которого не требуется особо останавливаться, теснейшим образом связан с развитием записывающей и воспроизводящей техники. Вообще движения масс четче воспринимаются аппаратурой, чем глазом. Сотни тысяч людей лучше всего охватывать с высоты птичьего полета. И хотя эта точка зрения доступна глазу так же, как и объективу, все же картина, полученная глазом, не поддается, в отличие от снимка, увеличению. Это значит, что массовые действия, а также война представляют собой форму человеческой деятельности, особенно отвечающую возможностям аппаратуры.

распасться по земле, соответствует насилью над киноаппаратурой, которую он использует для создания культовых символов.

Все усилия по эстетизации политики достигают высшей степени в одной точке. И этой точкой является война. Война, и только война дает возможность направлять к единой цели массовые движения величайшего масштаба при сохранении существующих имущественных отношений. Так выглядит ситуация с точки зрения политики. С точки зрения техники ее можно охарактеризовать следующим образом: только война позволяет мобилизовать все технические средства современности при сохранении имущественных отношений. Само собой разумеется, что фашизм не пользуется в своем прославлении войны этими аргументами. Тем не менее стоит взглянуть на них. В манифесте Маринетти по поводу колониальной войны в Эфиопии говорится: "Двадцать семь лет противимся мы, футуристы, тому, что война признается антиэстетичной... Соответственно мы констатируем: ...война прекрасна, потому что обосновывает, благодаря противогазам, возбуждающим ужас мегафонам, огнеметам и легким танкам господство человека над порабощенной машиной. Война прекрасна, потому что начинает превращать в реальность металлизацию человеческого тела, бывшую до того предметом мечты. Война прекрасна, потому что делает более пышной цветущий луг вокруг огненных орхидей митральез. Война прекрасна, потому что соединяет в одну симфонию ружейную стрельбу, канонаду, временное затишье, аромат духов и запах мертвечины. Война прекрасна, потому что создает новую архитектуру, такую как

архитектура тяжелых танков, геометрических фигур авиационных эскадрилий, столбов дыма, поднимающихся над горящими деревнями, и многое другое... Поэты и художники футуризма, вспомните об этих принципах эстетики войны, чтобы они осветили... вашу борьбу за новую поэзию и новую пластику!"*

Преимущество этого манифеста - его ясность. Поставленные в нем вопросы вполне заслуживают диалектического рассмотрения. Тогда диалектика современной войны приобретает следующий вид: если естественное использование производительных сил сдерживается имущественными отношениями, то нарастание технических возможностей, темпа, энергетических мощностей вынуждает к их неестественному использованию. Они находят его в войне, которая своими разрушениями доказывает, что общество еще не созрело для того, чтобы превратить технику в свой инструмент, что техника еще недостаточно развита для того, чтобы справиться со стихийными силами общества. Империалистическая война в своих наиболее ужасающих чертах определяется несоответствием между огромными производительными силами и их неполным использованием в производственном процессе (иначе говоря, безработицей и недостатком рынков сбыта). *Империалистическая война - это мятеж техники, предъявляющей к "человеческому материалу" те требования, для реализации которых общество не дает естественного материала.* Вместо того, чтобы строить водные каналы, она

направляет людской поток в русла траншей, вместо того, чтобы использовать аэропланы для посевных работ, она осыпает города зажигательными бомбами, а в газовой войне она нашла новое средство уничтожения ауры.

"Fiat ars - pereat mundus", ¹⁵ - провозглашает фашизм и ожидает художественного удовлетворения преобразованных техникой чувств восприятия, как это открывает Маринетти, от войны. Это очевидное доведение принципа l'art pour l'art до его логического завершения. Человечество, которое некогда у Гомера было предметом увеселения для наблюдавших за ним богов, стало таковым для самого себя. Его самоотчуждение достигло той степени, которая позволяет переживать свое собственное уничтожение как эстетическое наслаждение высшего ранга. *Вот что означает эстетизация политики, которую проводит фашизм. Коммунизм отвечает на это политизацией искусства.*

* cit. La Stampa, Torino.