

от призраков оперы *к аллегориям барокко*



VERSUS

TOM 3 №1 2023

VERSUS

Издается с 2021 года, выходит 6 раз в год

ISSN 2782-3660, eISSN 2782-3679

Учредители — Илья Калинин, Данила Расков

Издатель — Фонд «Институт экономической
политики имени Е. Т. Гайдара»

Том 3 №1 2023

Главный редактор *Илья Калинин*

Шеф-редактор *Валерий Анашвили*

Заместители главного редактора *Данила Расков, Артем Смирнов*

Заведующий редакцией *Яков Охонько*

Ответственный секретарь *Анна Лаврик*

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Елена Гапова (Каламазу, США), *Артемий Магун* (Санкт-Петербург, Россия), *Кевин Платт* (Филадельфия, США), *Нина Савченкова* (Санкт-Петербург, Россия), *Ирина Сироткина* (Москва, Россия), *Михаил Соколов* (Санкт-Петербург, Россия), *Николай Ссорин-Чайков* (Санкт-Петербург, Россия), *Анна Темкина* (Санкт-Петербург, Россия), *Альмира Усманова* (Вильнюс, Литва), *Игорь Чубаров* (Тюмень, Россия), *Кети Чухров* (Москва, Россия)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Владимир Автономов (Москва, Россия), *Борис Гройс* (Нью-Йорк, США), *Сергей Дробышевский* (Москва, Россия), *Елена Здравомыслова* (Санкт-Петербург, Россия), *Виктор Мазин* (Санкт-Петербург, Россия), *Михаил Маяцкий* (Лозанна, Швейцария), *Виктор Мизиано* (Москва, Россия), *Юлия Синеокая* (Москва, Россия), *Игорь Смирнов* (Москва, Россия), *Александр Степанов* (Санкт-Петербург, Россия), *Сергей Ушакин* (Принстон, США), *Олег Хархордин* (Санкт-Петербург, Россия), *Михаил Ямпольский* (Нью-Йорк, США)

Выпускающий редактор *Елена Попова*; дизайн *Сергей Зиновьев*;
верстка *Анастасия Меерсон*; обложка *Владимир Вертинский*;
корректор *Ольга Черкасова*

Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77–81050 от 30.04.2021
Публикуемые материалы прошли процедуру рецензирования
и экспертного отбора
Тираж 500 экз.

E-mail редакции: versusjournal@gmail.com

ВКонтакте: vk.com/versusjournal

125993, Россия, Москва, Газетный пер., д. 3–5, стр. 1

© Фонд «Институт экономической политики
имени Е. Т. Гайдара», 2023

www.iep.ru



Содержание

ДРАМАТИЧЕСКАЯ СЦЕНА ОПЕРЫ

<i>Виктор Мазин. Некоторые сцены пересечения психоанализа и оперы</i>	6
<i>Славой Жижек, Младен Долар. Из любви к опере</i>	23
<i>Теодор Адорно. Музыкальная драма</i>	55

БАРОККО: АРХИТЕКТУРА ВЛАСТИ

<i>Александр Степанов. «Город Солнца» Людовика XIV</i>	75
<i>Данила Расков. Барокко и камерализм: к интеллектуальной истории экономической мысли</i>	100

БЕНЬЯМИН. DAS PASSAGEN-WERK IN PROGRESS

<i>Вальтер Беньямин. Конволют Е: Османизация, бои на баррикадах</i>	123
---	-----

VERSUS

Published since 2021, frequency — six issues per year

ISSN 2782-3660, eISSN 2782-3679

Vol. 3 #1 2023

Establishers — Ilya Kalinin, Danila Raskov

Editor-in-chief *Ilya Kalinin*

Managing editor *Valery Anashvili*

Deputy editors-in-chief *Danila Raskov, Artem Smirnov*

Head of editorial staff *Yakov Okhonko*

Executive secretary *Anna Lavrik*

EDITORIAL COUNCIL

Igor Chubarov (Tyumen, Russia), *Keti Chukhrov* (Moscow, Russia),
Elena Gapova (Kalamazoo, USA), *Artemy Magun* (St. Petersburg, Russia),
Almira Ousmanova (Vilnius, Lithuania), *Kevin Platt* (Philadelphia, USA),
Nina Savchenkova (St. Petersburg, Russia), *Irina Sirotkina* (Moscow,
Russia), *Mikhail Sokolov* (St. Petersburg, Russia), *Nikolai Ssorin-Chaikov*
(St. Petersburg, Russia), *Anna Temkina* (St. Petersburg, Russia)

EDITORIAL BOARD

Vladimir Avtonomov (Moscow, Russia), *Sergey Drobyshevsky* (Moscow,
Russia), *Boris Groys* (New York, USA), *Mikhail Iampolski* (New York, USA),
Oleg Kharkhordin (St. Petersburg, Russia), *Victor Mazin* (St. Petersburg,
Russia), *Michail Maiatsky* (Lausanne, Switzerland), *Viktor Misiano*
(Moscow, Russia), *Serguei Oushakine* (Princeton, USA), *Julia Sineokaya*
(Moscow, Russia), *Igor Smirnov* (Moscow, Russia), *Alexander Stepanov*
(St. Petersburg, Russia), *Elena Zdravomyslova* (St. Petersburg, Russia)

Executive editor *Elena Popova*, design *Sergey Zinoviev*,
layout *Anastasia Meyerson*, cover *Vladimir Vertinskiy*,
proofreader *Olga Cherkasova*

E-mail: versusjournal@gmail.com

VK: vk.com/versusjournal

Certificate of registration ПИИ № ФС77–81050 от 30.04.2021

All published materials passed review and expert selection procedure

© Gaidar Institute Press, 2023 (www.iep.ru)

Print run 500 copies

Contents

DRAMATIC STAGE OF OPERA

<i>Victor Mazin. Some Scenes of Intersection Between Psychoanalysis and Opera</i>	6
<i>Slavoj Žižek, Mladen Dolar. For the Love of Opera</i>	23
<i>Theodor Adorno. Music Drama</i>	55

BAROQUE: THE ARCHITECTURE OF POWER

<i>Alexander Stepanov. Louis XIV's <i>The City of the Sun</i></i>	75
<i>Danila Raskov. Baroque and Cameralism: Towards an Intellectual History of Economic Thinking</i>	100

WALTER BENJAMIN. DAS PASSAGEN-WERK IN PROGRESS

<i>Walter Benjamin. Convolute E: Haussmannization, Barricade Fighting</i>	123
---	-----

Некоторые сцены
пересечения
психоанализа и оперы

Виктор Мазин

Виктор Мазин. Факультет свободных искусств и наук
СПбГУ, Санкт-Петербург, Россия, dreamcatwork@gmail.com.

В статье теоретизируются интеллектуальные пересечения психоанализа и оперы. В первую очередь анализу подвергаются амбивалентные отношения Зигмунда Фрейда с музыкой вообще и с оперой в частности. Принципиальной причиной сознательного отказа Фрейда от влияния музыки становится невозможность концептуализации наслаждения. Одним из первых сводить вместе музыкологический и психоаналитический дискурсы стал Макс Граф, который был не только другом Густава Малера и Арнольда Шёнберга, но и входил в самый первый психоаналитический круг друзей, собиравшийся у Фрейда дома. Статья Макса Графа, в которой он предложил подробный анализ «Летучего голландца» Рихарда Вагнера, стала первой психоаналитической публикацией, посвященной оперному искусству. Сыном Макса Графа был Герберт Граф, известный в истории психоанализа как Маленький Ганс. Именно его фигура определенно находится на пересечении психоанализа и оперного искусства. Герберт Граф защитил диссертацию по творчеству Рихарда Вагнера и впоследствии стал выдающимся режиссером-постановщиком опер. В своей диссертации Герберт Граф использует психоаналитические идеи Фрейда для построения своей теории оперной постановки. Именно в этом тексте на первый план выходят понятия, объединяющие бессознательную и оперную сцены, а именно: фантазии, желания, идентификации. Представленная выше проблематика служит для контекстуализации и картографирования пространства встречи оперы и психоанализа, фантазма и его воплощения, описанию которого посвящена книга Славоя Жижека и Младена Долара «Вторая смерть оперы», фрагмент которой публикуется в этом номере журнала.

Ключевые слова: *опера; психоанализ; фантазм; наслаждение; влечение смерти; Рихард Вагнер.*

1. Долар, Жижек, Фрейд и опера

СЛАВОЙ ЖИЖЕК и Младен Долар — основоположники Люблянской школы психоанализа. Две хорошо известные особенности этой школы — это, во-первых, сведение психоанализа Фрейда и Лакана с немецкой классической философией Гегеля и Канта, а во-вторых, постоянное обращение к искусству, главным образом к кинематографу, но не только. В книге «Вторая смерть оперы» Долар и Жижек поворачиваются к творчеству Моцарта и Вагнера. Опера — это искусство, призывающее не только и не столько взгляд, сколько голос. Голосу была посвящена книга Младена Долара «Голос и ничего больше», выход в свет которой стал настоящей сенсацией¹.

Младен Долар и Славой Жижек любят оперу, ценят ее и пишут о ней книгу. Долар — о Моцарте, Жижек — о Вагнере. Зигмунд Фрейд, который любил повторять, что среди искусств он отдает предпочтение литературе, скульптуре и живописи, и который в течение всей своей жизни считал себя человеком, далеким от мира музыки, оперу ценил. Причем опера оказывает на него свое воздействие не только наяву, но и во сне. В «Толковании сновидений» Фрейд анализирует свое сновидение о графе Туне, в котором он оказывается в зале ожидания на вокзале и наблюдает, как некий граф Тун пытается взять купе по протекции; Фрейд тоже хочет получить купе и уже готов учинить скандал, но вместо этого вдруг начинает что-то напевать, а именно арию из «Свадьбы Фигаро»:

Если захочет барин попрыгать,
я подыграю гитарой ему.

Ария Моцарта спасает от скандала. Между тем Фрейд комментирует свое пение: «Посторонний человек, наверное, не узнал бы мотива»². Он уверен, что, будучи человеком, не обладающим музыкальным слухом, он не сумеет напеть мелодию так, чтобы другой человек ее узнал. Возможно, человек бы и не узнал, но напевать арию можно не только человеку.

В одном из писем Мари Бонапарт Фрейд поздравляет ее с выходом книги о собаках и пишет о своей любви к этим существам, в частности о привязанности к своему чау-чау

1. См.: Долар М. Голос и ничего больше. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2018.

2. Фрейд З. Толкование сновидений. М.: Фирма СТД, 2004. С. 223. Фрейд напевает каватину, с которой Фигаро обращается к своему господину, Графу.

по имени Йофи. В этом письме Фрейд пишет: «Когда я глажу Йофи, я ловлю себя на том, что напеваю мелодию, в которой, будучи совершенно немзыкальным человеком, я распознаю арию из „Дон Жуана“

Узы дружбы
Связали нас обоих...»³

Вопреки своим сознательным представлениям о самом себе, Фрейд напевает что-то себе под нос, более того, еще и распознает, что именно. В отношениях с собакой он себя не контролирует. Зачем себя сдерживать с настоящим другом, ведь это не рафинированный культурный человек, с которым стоит держать ухо востро.

Что именно напевает Фрейд собаке? Арию из оперы. Как будто собака способна понять только этот язык. Слово, не сказанное, а спетое, и собаке понятно.

Питер Гай в своей книге «Фрейд» замечает, что его герой, по сути дела, *похвывается* тем, что он глух к музыке, притом что можно утверждать: «он наслаждался оперой, а точнее несколькими операми»⁴. Со ссылкой на воспоминания дочерей Фрейда Гай называет пять особенно ценимых психоаналитиком опер: три Моцарта — «Дон Жуан», «Свадьба Фигаро», «Волшебная флейта», одну Бизе — «Кармен» и одну Вагнера — «Нюрнбергские мейстерзингеры».

По поводу оперы Вагнера Фрейд пишет 12 декабря 1897 года своему другу Флиссу:

Недавно «Мейстерзингеры» доставили мне удивительное наслаждение <...> как ни в какой другой опере, настоящие мысли согласованы здесь с музыкой так, что впоследствии смысл приклеивается к чувству тона⁵.

Отметим два момента. Во-первых, опера Вагнера доставила Фрейду удивительное, странное, особенное наслаждение, *merkwürdigen Genuß*. Во-вторых, именно в этой опере действительные мысли, настоящие идеи, *wirkliche Gedanken*, положены на музыку, *in Musik gesetzt*, с ней согласованы: «смысл приклеивается к чувству тона».

3. Letters of Sigmund Freud/E. L. Freud (ed.). N.Y.: Basic Books, 1960. P. 434.

4. Gay P. Freud. A Life of Our Time. N.Y.; L.: W.W. Norton & Co., 1988. P. 168.

5. Freud S. Briefe an Wilhelm Fließ, 1887–1904. Fr.a.M.: S. Fischer Verlag, 1986. S. 312.

Сопряжены ли между собой эти два момента? Вероятно. Наслаждение сопряжено с мелодией влечений⁶ и не связано со словом. Оно захватывает по ту сторону символической матрицы, и именно этого захвата Фрейд пытается избежать, но, возможно, с «Мейстерзингерами» это ему не удастся. Впрочем, возможно, ему и не пришлось с этим странным наслаждением справляться, поскольку слова, будучи согласованными с музыкой, смягчали в опере ее воздействие. Музыка и поэзия шли рука об руку.

По свидетельству Эрнеста Джонса, в переписке Фрейд упоминал три оперы — «Дон Жуан», «Кармен» и «Волшебную флейту». Причем «Волшебная флейта» ему не понравилась. Джонс цитирует Фрейда:

Некоторые арии просто чудесны, но вся опера тянется довольно скучно, без каких-либо по-настоящему индивидуальных мелодий. Действие очень глупо, либретто абсолютно ненормальное и вся вещь просто несравнима с «Дон Жуаном»⁷.

В «Волшебной флейте» Фрейду недостает ни мелодий, ни содержания. Его любимая опера — «Кармен». Именно ее он всегда готов слушать. Фрейд подробно описывает посещение оперного театра Квирино в Риме, где давали «Кармен», в письме от 24 сентября 1907 года, адресованном семье. Именно эту оперу Фрейд и жаждал увидеть. Вечера в Риме, как он пишет, были тоскливыми, и ему пришлось долго ждать, когда, наконец, состоится та оперная постановка, которая точно доставит ему удовольствие. Для начала он в деталях описывает обстановку в театре, место, стоимость билета, затем публику, после нее музыкантов, настраивающих свои инструменты и издающих «самые ужасающие звуки», не обделяет Фрейд вниманием дирижера и декорации. После этого он упоминает два момента, которые повергли его в шок. Первый: он принял за Кармен Микаэлу, которая «слегка напоминала одну из тех английских леди, что отправляют за границу пугать людей»⁸. Второй шок: долгожданное появление девушек с табачной фабрики, «у каждой сигарета в зубах, но все настолько исключительно уродливы, будто их нашли где-то в больнице, приюте или местной конто-

6. «Мелодия влечений» — словосочетание, которое Фрейд использует в статье «Об истории психоаналитического движения» (1914).

7. Джонс Э. Жизнь и творения Зигмунда Фрейда. М.: Гуманитарий, 1997. С. 107.

8. Letters of Sigmund Freud. P. 265.

ре»⁹. За двумя поразившими его ситуациями — обе связаны с девушками и ожиданиями Фрейда — он подчеркивает, что курить можно было везде без каких бы то ни было ограничений. Наконец, в рассказе появляется Кармен, упоминается ее мощный голос, после чего опять описывается, скорее, визуальная сторона оперы. О музыке Фрейд все же говорит, что прекрасные мелодии удались, хотя исполнение было жестковатым. Он бы ушел после второго действия, если бы не его любимый музыкальный эпизод гадания Кармен на картах («музыка, которую я так люблю!»¹⁰). В полночь, после того как закончилось третье действие, Фрейд отправился в гостиницу писать письмо.

Это был далеко не первый раз, когда он слушал «Кармен». На два с лишним десятка лет раньше, 29 августа 1883 года, молодой Фрейд пишет из Вены своей невесте Марте, что во время исполнения «Кармен» ему пришла в голову следующая мысль: толпа дает волю своим аппетитам, в то время как «мы» вынуждены себя сдерживать, дабы не утратить свою целостность, чтобы сохранить способность наслаждаться, *Genußfähigkeit*: «Мы сохраняем себя, не зная, для чего именно. И эта привычка подавлять естественные влечения наделяет нас рафинированным характером»¹¹.

В той или иной форме идея подавления, или, совсем иначе, идея овладения собой, занимает принципиальное место в проекте Фрейда. Достаточно вспомнить тексты о Моисее Микеланджело и человеке Моисее. Силы разума призваны справляться с аффектом, слова должны связать аффект. Слова обладают терапевтическим эффектом. В этом отношении целостность, *Integrität*, о которой молодой Фрейд пишет Марте, и способность наслаждаться, *Genußfähigkeit*, плохо согласуются. В будущей психоаналитической традиции наслаждение будет, скорее, предписывать распад синтеза собственного я, утрату связности того, что Фрейд будет на-

9. Ibid. P. 266.

10. Ibidem.

11. Freud S. Brautbriefe, 1882–1886. Fr.a.M.: Fischer, 1988. S. 42. Интересно, что эта мысль, противопоставляющая необразованную толпу и просвещенных, проявляется в «Кармен». Интересно и то, что «параллельно» Фрейду восторги по поводу оперы Бизе высказывает Ницше, противопоставляющий искусство Бизе Вагнеру: «каждый раз, когда я слушал «Кармен», я казался себе более философом, лучшим философом, чем кажусь себе в другое время: ставшим таким долготерпеливым, таким счастливым, таким индусом, таким оседлым...» И далее: «Я зарываюсь моими ушами еще и под эту музыку, я слышу ее причину. Мне чудится, что я переживаю ее возникновение». Ницше Ф. Казус Вагнер // Генеалогия морали. Казус Вагнер. М.: АСТ, 2022. С. 208, 209.

зывать «цельным я»¹², *zusammenhängenden Ich*. В «Критике способности суждения» Кант пишет, что музыку

...скорее можно назвать наслаждением, чем культурой, *mehr Genuß als Kultur* (возбуждаемая ею попутно игра мыслей есть лишь воздействие некоей как бы механической ассоциации), и по суждению разума она имеет меньшую ценность, чем любой другой вид изящного искусства¹³.

Кант исключает музыку из культуры, она — по ту сторону символического, она несет в себе наслаждение. Она несет угрозу связному я. В ней можно себя потерять. В статье «Моисей Микеланджело» Фрейд признается в любви к литературе и пластическим искусствам, которые позволяют ему понять, почему они производят на него впечатление. Однако не всякое искусство предоставляет ему такую возможность:

Там, где мне это не удастся, например в музыке, я почти не способен испытывать наслаждение. Рационалистическая или, может быть, аналитическая склонность во мне противится тому, чтобы я был захвачен художественным произведением и не сознавал, почему я захвачен и что меня захватило¹⁴.

Фрейд не хочет связываться с музыкой, она увлекает, уносит, захватывает, но при этом то, что именно производит аффект, остается за кадром. Рационализм, аналитичность как будто протестуют против музыки, бунтуют против ее непереводаемости на язык разума.

На деле переживания Фрейда легко можно вписать в ту страстную полемику, которая велась на полях музыкальной критики в XVIII и особенно XIX веках вокруг вопроса: присутствует ли дух, *Geist*, в чисто инструментальной музыке? И если он в ней есть, что тогда доминирует в такой музыке, дух или чувство? Гегель, например, считал инструментальную музыку бессмысленной¹⁵.

12. Фрейд З. Я и оно. М.: Меттэм, 1990. С. 16.

13. Кант И. Критика способности суждения // Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.: Чоро, 1994. С. 169.

14. Фрейд З. Моисей Микеланджело // Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С. 218.

15. «Музыка заключает в себе наибольшие возможности освободиться не только от любого реального текста, но и вообще от выражения какого-либо определенного содержания, находя удовлетворение в замкнутом, ограни-

Два понятия, наслаждение и удовольствие, будут в теории Фрейда расходиться, особенно после 1920 года, после «По ту сторону принципа удовольствия». Наслаждение, теорию которого будет развивать не столько Фрейд, сколько Лакан, в психоаналитической теории, во-первых, связано с утратой, а во-вторых, с избыточностью. Наслаждение связано с навязчивым повторением и влечением смерти, оно, как будет повторять Лакан, — путь смерти.

«Кармен» содержит в себе тему, без которой психоанализ немислим, так же как немислим без нее человеческий субъект, — тему любви и смерти. Тот самый эпизод из третьего действия, который был столь ценен Фрейдом: *L'amour... et pour tous les deux la mort*. Так поет Кармен. И слова эти резонируют с *Liebestod* «Тристана и Изольды»¹⁶.

2. Макс Граф, Герберт Граф и Рихард Вагнер

С музыкой, а точнее с теорией музыки, в первую очередь с оперой Вагнера, Фрейд знаком во многом благодаря своему другу, Макс Графу. Макс Граф — выдающийся венский музыковед, в доме которого постоянно бывали Рихард Штраус, Густав Малер, Арнольд Шёнберг, Антон Веберн. В то же время Граф входит в самый первый психоаналитический круг друзей, собирающихся дома у Фрейда по средам. На одном из заседаний Макс Граф выступил с докладом о «Летучем голландце» Вагнера. На Фрейда это выступление произвело большое впечатление, и он взял статью для публикации в своем психоаналитическом альманахе. Сын Макса Графа, Герберт Граф, назовет эту статью первым в истории искусства применением психоаналитического метода к творческому процессу.

Герберта Графа, известного в истории психоанализа под именем Маленького Ганса, можно считать человеком, соединившим психоанализ с оперой, в первую очередь с оперой

ченном чисто музыкальной сферой звуков течения сочетаний, изменений, противоположностей и опосредований. Но в таком случае музыка остается пустой, лишенной смысла и не может считаться собственно искусством, поскольку в ней отсутствует основной момент всякого искусства — духовное содержание и выражение». Гегель Г. В. Ф. Эстетика // Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М.: Искусство, 1971. С. 289.

16. В «Тристане и Изольде», как пишет Жижек, «последняя истина содержится не в музыкальном послании страстного самостирания в любви-свершении, а в самом драматическом действии на сцене, которое переворачивает страстное погружение в музыкальную фактуру». Žižek S., Dolan M. *Opera's Second Death*. N. Y.; L.: Routledge, 2002. P. 123.

Вагнера. Диссертация Герберта Графа, которую он защитил в 1925 году, называется «Рихард Вагнер как режиссер».

В предисловии к диссертации Герберт Граф пишет, что при всем изобилии литературы, посвященной Вагнеру, практически ничего не написано о нем как о режиссере, и это притом, что именно он положил начало современным представлениям об оперной режиссуре, именно он «основал постановку, *la mise en scene*, современной оперы»¹⁷. Слово «современный», *modern*, оказывается в диссертации принципиальным, притом что «современная музыка изобреталась как пересочинение древней»¹⁸, как возрождение древнегреческой трагедии. Вагнер отмечает новый виток современности. То, что для Ницше в эссе «Казус Вагнера» предстает как нечто отрицательное, для Герберта Графа — метка нового этапа развития оперного искусства.

Герберт Граф не столько говорит о тотальности, единении искусств, *Gesamtkunstwerk*¹⁹, сколько о единой атмосфере, общем настроении, *Stimmung*, которое возникает в единстве прочтения оперы как в образном, так и в звуковом ряду. Дирижер и постановщик должны действовать сообща притом, что именно музыка становится источником постановки. Вот как начинается текст диссертации Герберта Графа:

Корни искусства театра, как и других искусств, лежат в духовности человека. То, чему служат игрушки и сказки для детей, то, чем являются легенды для народов, то, чем является сновидение — как учит нас Зигмунд Фрейд, — для каждого человека, тем театр является для всех нас — осуществлением желания²⁰.

17. *Graf H.* Richard Wagner metteur en scène. Étude pour une histoire du développement de la mise en scene à l'opéra. P.: Cahiers de l'Unébévue, 2011. P. 73.

18. *Лаку-Лабарт Ф.* Musica ficta (фигуры Вагнера). СПб.: Аксиома, 1999. С. 13. И далее: «Речь шла о том, чтобы обречь музыку на подражание. А именно на основе античных свидетельств касательно искусства пения, а также принципов унаследованной от Аристотеля и стоиков метафизической лингвистики сделать так, чтобы музыка, поступая, дабы преумножить ее мощь, на службу речи (подражая стиху), сама передавала или выражала, то есть имитировала, аффекты и страсти, даже идеи...» — Там же. Подражание, мимесис связаны с фигурой повторения, которая либо выступает как всегда уже обреченное на провал повторение неповторимого, либо как то, что содержит новизну неповторимости повторения в духе Кьеркегора — Лакана.

19. Фридрих Киттлер видит в *Gesamtkunstwerk* Вагнера «мономаниакальное предвкушение современных медиатехнологий». *Kittler F.* Gramophone, Film, Typewriter. Stanford: Stanford University Press, 1999. P. 23.

20. *Ibid.* P. 79.

Принципиальная мысль диссертации Герберта Графа заключается в том, что опера — отражение души человека, и в ней мы встречаемся с исполнением желания. Вагнер, в свою очередь, тоже говорит, что искусство есть удовлетворение желания в изображенном произведении. Иными словами, произведение искусства — фантазия.

Так происходит встреча оперы и психоанализа. Так Вагнер встречается с Фрейдом. Кроме того, диссертация оказывается местом встречи Фрейда с Ницше²¹, Фрейда и оперы. Младен Долар и Славой Жижек отмечают это историческое пересечение:

Сама историческая связь между оперой и психоанализом наводит на размышления; момент рождения психоанализа (начало XX века) также обычно воспринимается как момент смерти оперы — как будто после психоанализа опера, по крайней мере в ее традиционной форме, была больше не возможна. Неудивительно, что отголоски учения Фрейда присутствуют у большинства претендентов на звание последней оперы (скажем, «Лулу» Берга)²².

Историческая встреча психоанализа и оперы в этом пассаже выглядит не просто как пересечение, а как передача эстафеты: одно умирает, другое приходит ему на смену. Что именно передается в этой эстафете? Исполнение желания, того самого желания, которое вписано в фантазию.

Фантазия — одно из самых важных понятий психоанализа. Можно сказать, психоанализ стал формироваться в тот момент, когда в 1897 году Фрейду пришла в голову мысль о том, что в душевной жизни человека фантазия имеет основополагающее значение, и в бессознательном невозможно отличить факты практической реальности и вымысел реальности психической.

Желание заключено в фантазии, и опера призвана поставить ее на сцене. Герберт Граф сближает оперную мизансцену и фантазматическую сцену, он говорит, что в опере мы имеем дело с логикой развития фантазии. Младен Долар пишет о фантазии:

21. Эту мысль высказывает Франсуа Даше: *Dachet F. Hommage sonore et musical à l'Homme invisible // Graf H. Richard Wagner metteur en scène*. P. 13.

22. *Žižek S., Dolan M.* Op. cit. P. VII.

...когда мы входим в оперу, нам приходится иметь дело с чем-то слишком глупым и нелепым для философии, но с тем, что на повестку дня поставил психоанализ: логикой фантазии. И, возможно, неслучайно падение оперы совпадает с появлением психоанализа²³.

Теория оперной постановки — теория фантазии, ведь поэтическое воображение несет в себе истину мира, несет ему истину. С этим соглашается и Вагнер. Полет фантазии задает горизонт меры явлений природы, и только искусство способно вернуть его квинтэссенцию миру.

Когда речь идет о фантазии, подразумевается, в первую очередь, бессознательная сцена, которую Фрейд называет *другой сценой*. И сцена эта предстает нашему взору. Впрочем, основанием фантазии для Фрейда служит не видимое пространство, а акустическое. Иначе говоря, фантазия предстает не взору, а слуху, она собирается не по образам, а по звукам. В письме Флиссу от 2 мая 1897 года Фрейд пишет о структуре истерии, при которой все возвращается к воспроизведению сцен. Об этих сценах можно узнать прямо или через фантазии. Фрейд пишет: «Фантазии проистекают от *задним числом* понятого *услышанного* (*nachträglich verstandenem Gehörten*)»²⁴. Эти фантазии, пишет Фрейд далее, представляют собой «защитное сооружение, сублимацию фактов»²⁵. К этому письму он прилагает рукопись [L], в первом разделе которой, «Архитектура истерии», еще раз указывает на два такта, на зазор между ними и на обратное движение времени в конструкции фантазии: сначала нечто услышано, затем задним числом реализовано, применено, использовано²⁶.

Лакан говорит: субъект рождается в предуготовленную ему символическую купель. Одно из прочтений этой формулы: фантазм, который задает образ себя и реальности, всегда уже структурирован, то есть прописан акустическими объектами. Фрейд тоже говорит: фантазия — это в первую очередь сценарий. Психоаналитическую точку зрения поддерживает Уильям Берроуз, который подчеркивает: то, что

23. Žižek S., Dolar M. Op. cit. P. 4.

24. Freud S. Briefe an Wilhelm Fließ. S. 253. О времени фантазии и голосе см. также: Долар М. Указ. соч. С. 287–294.

25. Freud S. Briefe an Wilhelm Fließ.

26. Ibidem. В письме от 16 мая он еще раз говорит о «звуковом» происхождении фантазий при истерии, добавляя к этому и звуковые галлюцинации при параноии (Ibid. S. 259).

мы видим, в значительной степени определяется тем, что мы слышим. Интересно, что первый искаженный до неузнаваемости сон, который в возрасте четырех с небольшим лет увидел Маленький Ганс — он же будущий прославленный постановщик опер Герберт Граф, — относился к чисто слуховому типу. Он не увидел сон, а услышал. Во сне он подумал. Сон мыслит. Мысль выстраивает сцену.

В своей диссертации о Вагнере Герберт Граф пишет об оперной постановке, отталкиваясь от музыки. Образы зависят от звука. Иногда они сводятся вместе. Таковы слова Тристана «Как, я слышу свет!». Он слышит невидимое, то, что непредставимо; и для Славоя Жижека слышать взгляд и видеть голос — тот перекресток способов восприятия, который указывает на рождение современности²⁷.

Вагнер стремится повернуть оперу к естественному началу, притом что по своему происхождению она, по его словам, — бастард. Как это сделать? Прервать диктатуру композитора в отношении поэта. Образец искусства для Вагнера — древнегреческая драма²⁸. Афины времен Перикла — вот идеал, в котором звуки, слова и жесты содействуют, действуют сообща, объединены в античной драме. Музыка не должна быть замкнута на себе; чисто инструментальная музыка, то есть, как сказал бы Вагнер, *абсолютная музыка*, ограничена в своих возможностях. Абсолют — философская абстракция, которая у Гегеля и Шеллинга, равно как и абсолютная музыка для Вагнера, безразлична в социальном отношении, она замкнута на себе и тем самым бессмысленна; она есть не что иное, как призрачное видение эстетической фантазии. В «Опере и драме» (1851) Вагнер критикует музыку, в которой нет слов, и ту, в которой слова подчинены музыке²⁹. Искусство для искусства ему не по душе, искусство должно быть социально активным, должно оказывать воздействие на общество, подталкивать к социальным и политическим реформам. И без героя здесь не обойтись.

Герой рассказывает миф, и древнегреческая трагедия, для Вагнера, творит на сцене миф. Миф же — это поэма общего мировоззрения. Так, и для Вагнера, и для Фрейда это

27. Ср.: Žižek S., Dolar M. Op. cit. P. 129.

28. Филипп Лаку-Лабарт, перечитывая интерпретации музыки Вагнера Стефаном Малларме, пишет: «Музыка у Вагнера подчинена драме, она служит только тому, чтобы обозначить или проиллюстрировать персонаж. Ради самой себя она не существует». Лаку-Лабарт Ф. Указ. соч. С. 107.

29. Мы говорим только об этом труде Вагнера и не рассматриваем эволюцию его взглядов.

миф об Эдипе с его бессознательным фатумом³⁰. Так, и для Вагнера, и для Лакана это миф об Антигоне³¹.

Миф, а вслед за ним и фантазия, задают видение порядка вещей, прописывают оперную сцену. Фантазия, по мысли Вагнера, — то, что соединяет язык звуков и слов, то, что сводит миф и современность. Фантазия, более того, — всемогущая посредница «между чувством и рассудком»³². Вот пассаж из «Оперы и драмы», в котором собираются основные элементы оперы — звуки, слова, аффекты, миф:

Язык звуков есть начало и конец языка слов, как чувство — начало и конец рассудка, миф — начало и конец истории, лирика — начало и конец поэзии. Посредницей между началом и центром, как и между центром и конечной точкой, является фантазия³³.

На сцене — действие. На сцене — разыгрывающие его герои. Герберт Граф уделяет особенное внимание в своей диссертации

30. Эдипу Вагнер посвящает немало страниц, подчеркивая бессознательный характер того, что свершается в этом мифе. Любовь Эдипа и Иокасты — поступок, идущий «вразрез с общественным сознанием, доказывает большую и непреодолимую силу бессознательной индивидуальной человеческой природы» (Вагнер Р. Опера и драма. М.: РИПОЛ классик, 2022. С. 213). Вагнер подчеркивает фундаментальность этого мифа. В частности, он пишет: «Нам должно только верно понять миф Эдипа в отношении его внутренней сущности, и мы получим в нем понятную картину всей истории человечества от начала общества до неизбежного падения государства. Необходимость этого падения в мифе предчувствуется, а история должна ее воспроизвести». Там же. С. 224.

31. Вагнер рассматривает конфликт Антигоны и Креонта в социально-экономически-политических терминах. Антигона и Креонт пребывают на разных социальных полюсах, если не сказать, что Креонт находится в центре, а Антигона своей любовью подрывает основы социального порядка. Вот один из ключевых пассажей анализа: Креонт «дал убедительнейшее доказательство своего дружественного государству образа мыслей. Он ударил по лицу человечество и воскликнул: „Да здравствует государство!“ Нашлось в этом государстве лишь одно одиноко грустящее сердце, в котором еще осталась человечность, — сердце милой девушки, из глубины которого вырос в роскошной красоте цветок любви. Антигона ничего не понимала в политике, она любила». Там же. С. 221. У Антигоны нет выбора, она следует в своем «познании бессознательного» требованию любви. Такова трактовка Вагнера. В конечном счете «любовное проклятие Антигоны уничтожило государство!». Там же. С. 222. Креонт и государство — произвол, Антигона следует свободе индивидуальной необходимости. Вот заключительный пассаж, посвященный Антигоне: «сделать бессознательное человеческой природы сознательным в обществе, и в этом сознании иметь в виду только общую необходимость свободного самоопределения личности для всех членов общества — это значит уничтожить государство, ибо государство при помощи общества идет к отрицанию свободного самоопределения личности; оно живет ее смертью». Там же. С. 226–227.

32. Там же. С. 269–270.

33. Там же. С. 259.

ции идентификации с героем. Герои играют, разыгрывают роли. Герберт Граф останавливается на этом словосочетании, «играть роль». Первым делом он добавляет, что «примитивные чувства, конституирующие основу театральной игры, имеют сексуальную природу»³⁴.

Играть роль — значит играть сексуальную роль. Играть сексуальную роль — значит производить впечатление на противоположный пол. Так считает Герберт Граф, и он продолжает: «Согласно учению профессора Фрейда, у примитивных сексуальных чувств есть два пути, один здоровый, другой — путь болезни»³⁵. Путь болезни — путь вытеснения, невроза. Путь здоровья — пусть сублимации, путь транспозиции примитивных сексуальных желаний. Можно подумать, что Герберт Граф находится под сильным влиянием Фрейда. И это так. Однако не только. Не в меньшей мере на него влияет Вагнер.

Театр, для Герберта Графа, никогда не должен уклоняться от своих бессознательных оснований, не должен уходить от любви, от сексуальности, от того, что лежит в основании бытия. Слова и музыка должны сойтись в идеальном браке. Опера — живой организм, тело которого, для Вагнера, включает женскую и мужскую стороны. Музыка — это женщина, а поэт — мужчина. Более того, подчеркивая естественность музыки, Вагнер пользуется словосочетанием «музыкальный организм», и организм этот «по природе» — женский³⁶. Это организм — рождающий, а производительная сила, призванная его оплодотворить, — поэт. Претензии музыки не только рожать, но и оплодотворять Вагнер считает безумием. Фантазия заключает сексуальное желание, которое «есть творческий момент рассудка»³⁷. Творение — любовь, в которой «оплодотворяющее семя есть поэтическая идея, доставляющая любящей женщине-музыке материал для рождения»³⁸.

Природа женщины — любовь, и любить — долг женщины. Настоящая музыка — это любящая женщина, притом что

34. Graf H. Op. cit. P. 79.

35. Ibidem.

36. «Всякий же музыкальный организм, по натуре своей — женский, он организм рождающий, а не производящий, производительная сила лежит вне его, и без оплодотворения этой силой он не может родиться. В этом вся тайна бесплодия современной музыки». Вагнер Р. Указ. соч. С. 128. И далее: «Музыка родит, поэт оплодотворяет. А вершины безумия музыка достигла тогда, когда зачата не только рожать, но и оплодотворять. Музыка — женщина. Природа женщины — любовь». Там же. С. 130.

37. Там же. С. 270.

38. Там же.

она, как говорит Вагнер, «никогда не выходит из круга бессознательного»³⁹. Поэзия и музыка сводятся воедино, влечения жизни и смерти диалектически сходятся вместе, любовь и смерть сплетаются в неразлучном танце. Тристан и Изольда достигают предельной сублимации, кульминации *Liebestod*.

3. Лакан, де Сад и две смерти

Книга Долара и Жижека называется «Вторая смерть оперы». Вторая смерть, или падение, оперы подразумевает, что в своей традиционной форме опера к началу XX века перестала существовать. Последней оперой Младен Долар предлагает считать «Лулу» (1929–1935) Альбана Берга. Вагнер, в свою очередь, пишет, что история оперы

...заканчивается Россини. Она окончилась, когда бессознательный зародыш ее существования развился до самой явной, сознательной полноты; когда музыкант был признан единственным фактором этого художественного произведения — фактором с неограниченной властью, и вкус театральной публики сделался единственной его руководящей нитью⁴⁰.

Происхождение оперы связано с жизнью при дворе и абсолютной монархией, а абсолютная монархия — с абсолютной мелодией. Опера и государство следуют у Вагнера рука об руку⁴¹: опера «не имеет никакого исторического, то есть естественного происхождения... она явилась не из народа, а по художественному произволу»⁴².

Да и сам Вагнер — еще одна смерть оперы. Филипп Лаку-Лабарт говорит в этой связи о завершении философии Гегелем. Вопрос в том, как «продолжать то, что уже завершено», как продолжать философствовать после «гегелевского закрытия» философии, как продолжать писать оперы после «вагнеровского закрытия оперы»⁴³?

39. Вагнер Р. Указ. соч. С. 135.

40. Там же. С. 53. И дальше: «Несомненно одно — с Россини умерла опера» — С. 54.

41. Там же.

42. Там же. С. 15.

43. Лаку-Лабарт Ф. Указ. соч. С. 168.

Опера переживает смерть. Она продолжает жить после смерти. Вновь и вновь.

Что значит «вторая» смерть; и какая смерть — «первая»? Лакан обращается к понятию первой и второй смерти в своем VII семинаре, посвященном психоанализу, этике и эстетике. Представление о двух смертях он извлекает из «Жюльетты» де Сада. В этом романе, в частности, говорится о «второй жизни», о жизни после смерти. Первая смерть — смерть физическая, смерть тела. Вторая смерть — смерть символическая. Пространство между двумя смертями позволяет Лакану концептуализировать красоту как этико-эстетическую категорию. Именно красота обнаруживает связь человека со смертью. Такова эстетическая программа. И древнегреческая трагедия разворачивается в пространстве между двумя смертями, *entre-deux-morts*. А опера?

Библиография

- Вагнер Р. Опера и драма. М.: РИПОЛ классик, 2022.
- Гегель Г. В. Ф. Эстетика // Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М.: Искусство, 1971.
- Джонс Э. Жизнь и творения Зигмунда Фрейда. М.: Гуманитарий, 1997.
- Долар М. Голос и ничего больше. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2018.
- Кант И. Критика способности суждения // Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.: Чоро, 1994.
- Лаку-Лабарт Ф. *Musica ficta* (фигуры Вагнера). СПб.: Аксиома, 1999.
- Ницше Ф. Казус Вагнер // Генеалогия морали. Казус Вагнер. М.: АСТ, 2022.
- Фрейд З. Моисей Микеланджело // Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995.
- Фрейд З. Толкование сновидений. М.: Фирма СТД, 2004.
- Фрейд З. Я и оно. М.: Меттэм, 1990.
- Dachet F. Hommage sonore et musical à l'Homme invisible // Graf H. Richard Wagner metteur en scène. Étude pour une histoire du développement de la mise en scène à l'opéra. P.: Cahiers de l'Unebvue, 2011. P. 7–61.
- Freud S. Brautbriefe, 1882–1886. Fr.a.M.: Fischer, 1988.
- Freud S. Briefe an Wilhelm Fließ, 1887–1904. Fr.a.M.: S. Fischer Verlag, 1986.
- Gay P. Freud. A Live of Our Time. N.Y.; L.: W.W. Norton & Co., 1988.
- Graf H. Richard Wagner metteur en scène. Étude pour une histoire du développement de la mise en scène à l'opéra. P.: Cahiers de l'Unebvue, 2011.
- Kittler F. Gramophone, Film, Typewriter. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- Letters of Sigmund Freud / E.L. Freud (ed.). N.Y.: Basic Books, 1960.
- Žižek S., Dolar M. Opera's Second Death. N.Y.; L.: Routledge, 2002.

Some Scenes of Intersection Between Psychoanalysis and Opera

Victor Mazin. Faculty of Liberal Arts and Sciences (Smolny College), St. Petersburg, Russia, dreamcatwork@gmail.com.

The article theorizes the intellectual intersections of psychoanalysis and opera. First, it analyses Sigmund Freud's ambivalent relationship to music in general and to opera in particular. The principal reason for Freud's conscious rejection

of music's influence becomes the impossibility of conceptualizing pleasure. One of the first to bring together musicological and psychoanalytic discourses was Max Graf, who was not only a friend of Gustav Mahler and Arnold Schoenberg but also a member of the very first psychoanalytic circle of friends that gathered at Freud's home. Max Graf's article, in which he offered a detailed analysis of Richard Wagner's *The Flying Dutchman*, was the first psychoanalytic publication devoted to the art of opera. Max Graf's son Herbert Graf is known in the history of psychoanalysis as Little Hans. Herbert's Graf dissertation was devoted to the works of Richard Wagner and he subsequently became a prominent opera director. In his dissertation, Herbert Graf used Freud's psychoanalytic ideas to build his theory of opera staging where the concepts that unite the unconscious and operatic scenes, namely fantasy, desire, and identification, come to the fore. These subjects allow us to contextualize and map the space of the encounter between opera and psychoanalysis, fantasy and its embodiment.

Keywords: *psychoanalysis; phantasm; pleasure; death drive; Richard Wagner.*

DOI: 10.58186/2782-3660-2023-3-1-6-22

References

- Dachet F. Hommage sonore et musical à l'Homme invisible. *Richard Wagner metteur en scène. Étude pour une histoire du développement de la mise en scene à l'opéra* (H. Graf), Paris, Cahiers de l'Unebévvue, 2011, pp. 7–61.
- Dolar M. *Golos i nichego bol'she* [A Voice and Nothing More], Saint Petersburg, Ivan Limbakh Publishing House, 2018.
- Freud S. *Brautbriefe, 1882–1886*, Frankfurt am Main, Fischer, 1988.
- Freud S. *Briefe an Wilhelm Fließ, 1887–1904*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1986.
- Freud S. Moisei Mikelandzhelo [Der Moses des Michelangelo]. *Khudozhnik i fantazirovanie* [Der Dichter und das Phantasieren], Moscow, Respublika, 1995.
- Freud S. *Tolkovanie snovidenii* [Die Traumdeutung], Moscow, Firma STD, 2004.
- Freud S. *Ya i ono* [Das Ich und das Es], Moscow, Mettehm, 1990.
- Gay P. *Freud. A Live of Our Time*, New York; London, W. W. Norton & Co., 1988.
- Graf H. *Richard Wagner metteur en scène. Étude pour une histoire du développement de la mise en scene à l'opéra*, Paris, Cahiers de l'Unebévvue, 2011.
- Hegel G. W. F. *Ehstetika* [Vorlesungen über die Ästhetik]. *Sobranie sochinenii: V 4 t.* [Collected Works: in 4 vols], vol. 3, Moscow, Iskustvo, 1971.
- Jones E. *Zhizn' i tvoreniya Zigmunda Freida* [Sigmund Freud: Life and Work], Moscow, Gumanitarii, 1997.
- Kant I. *Kritika sposobnosti suzhdeniya* [Kritik der Urteilskraft]. *Sobranie sochinenii: V 8 t.* [Collected Works: in 8 vols], vol. 5, Moscow, Choro, 1994.
- Kittler F. *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford, Stanford University Press, 1999.
- Lacoue-Labarthe Ph. *Musica ficta (figury Vagnera)* [Musica ficta: figures de Wagner], Saint Petersburg, Aksioma, 1999.
- Letters of Sigmund Freud* (ed. E. L. Freud), New York, Basic Books, 1960.
- Nietzsche F. *Kazus Vagner* [Der Fall Wagner]. *Genealogiya morali. Kazus Vagner* [Zur Genealogie der Moral. Der Fall Wagner], Moscow, AST, 2022.
- Wagner R. *Opera i drama* [Oper und drama], Moscow, RIPOL klassik, 2022.
- Žižek S., Dolar M. *Opera's Second Death*, New York; London, Routledge, 2002.

Из любви к опере

Славой Жижек, Младен Долар

Перевод с английского Ярослава Микитенко по изданию: Žižek S.,
Dolar M. Opera's second death. New York, London: Routledge, 2002.

Славой Жижек. Лондонский университет, Великобритания; Люблянский университет (ULJ), Словения, bih@bbk.ac.uk.

Младен Долар. Люблянский университет, (ULJ) Словения; Академия Яна ван Эйка, Маастрихт, Нидерланды, mladendo-lar@yahoo.com.

Опираясь на идеи Зигмунда Фрейда и Жака Лакана, Младен Долар и Славой Жижек, основоположники Люблянской школы психоанализа, обращаются в своей работе к опере: Младен Долар — к Моцарту, Славой Жижек — к Вагнеру. Ее название отсылает к двум смертям, символической и реальной, о которых Лакан говорит в связи с этикой и эстетикой в своем VII семинаре. Смерть вместе любовью образуют центр как оперного, так и психоаналитического нарратива. В последнее время психоаналитический подход к опере заслуженно пользуется дурной славой. Обычно его продуктом является деконструктивистское прочтение либретто или, что еще хуже, довольно примитивное фрейдистское развенчание его (патриархальных, антисемитских и/или антифеминистских) предубеждений. Однако авторы утверждают, что опера заслуживает лучшего. Сама историческая связь между оперой и психоанализом наводит на размышления; момент рождения психоанализа (начало XX века) также обычно воспринимается как момент смерти оперы — как будто после психоанализа опера, по крайней мере в ее традиционной форме, более не была возможна. Неудивительно, что отголоски фрейдизма присутствуют у большинства претендентов на звание последней оперы.

Ключевые слова: *опера; психоанализ; смерть; Жак Лакан; Вольфганг Амадей Моцарт; Рихард Вагнер.*

В ПОСЛЕДНЕЕ время психоаналитический подход к опере заслуженно пользуется дурной славой. Обычно нам предлагают деконструктивистское прочтение либретто или, что, возможно, еще хуже, — довольно примитивное фрейдистское развенчание его (патриархальных, антисемитских и/или антифеминистских) предубеждений. Авторы этого текста утверждают, что опера заслуживает лучшего. Сама историческая связь между оперой и психоанализом наводит на размышления, ведь момент рождения психоанализа (начало XX века) также обычно воспринимается как момент смерти оперы — как будто после психоанализа опера, по крайней мере в ее традиционной форме, более не была возможна. Неудивительно, что отголоски фрейдизма присутствуют у большинства претендентов на звание последней оперы (скажем, «Лулу» Берга).

Однако осознание этой исторической связи не равнозначно историцистской контекстуализации, пронизывающей сегодняшние *cultural studies*. В знаменитом отрывке из введения к рукописи «Очерк критики политической экономики» Маркс замечает, как легко объяснить поэзию Гомера исходя из ее уникального исторического контекста — гораздо сложнее объяснить ее универсальную привлекательность, то есть почему она продолжает доставлять нам художественное удовольствие спустя долгое время после того, как ее исторический контекст исчез. Если мы сводим великое произведение искусства или науки к его историческому контексту, мы упускаем из виду его универсальное измерение. Что касается Фрейда, то легко описать его корни в Вене конца XIX века — гораздо сложнее продемонстрировать, как эта очень специфическая ситуация позволила ему сформулировать универсальные теоретические идеи. Подобная историзация особенно проблематична в случае Вагнера. Легко показать, каким образом «Парсифаль» вырос из имперского, антимодернистского антисемитизма, перечислить все до боли безвкусные детали идеологических увлечений Вагнера в последние годы его жизни (его одержимость чистотой крови и вегетарианством, Гобино и Хьюстоном Чемберленом и так далее). Однако, чтобы понять истинное величие «Парсифаля», следует полностью абстрагироваться от этих конкретных обстоятельств; только так можно понять, как и почему «Парсифаль» и сегодня обладает такой силой. Таким образом, как это ни парадоксально, контекст *затушевывает* истинное достижение Вагнера.

Основная идея этой работы — упражнения в лакановском прочтении — состоит в том, что Моцарт и Вагнер являются двумя ключевыми фигурами в истории оперы и что каждый из них следует на разных уровнях одной и той же траектории: от произведения, которое, так сказать, постулирует основную матрицу этого композитора («Похищение из сераля» Моцарта, «Летучий голландец» Вагнера) через ряд вариаций, которые достигают своего апогея в произведении, выражающем предельное отчаяние («Так поступают все»¹, «Тристан и Изольда»), до разворота в сторону неоднозначного сказочного блаженства в последнем произведении («Волшебная флейта», «Парсифаль»). У обоих композиторов элементарной составляющей их вселенной является жест *мольбы* (мольба к господину у Моцарта, на которую господин отвечает милостью; желание смерти вагнеровского героя, исполняющееся в конце оперы); каждая из двух частей настоящей работы посвящена произведению, которое знаменует низшую точку отчаяния («Так поступают все», «Тристан и Изольда»). Первая часть (написанная Младенем Долларом), таким образом, завершается подробным анализом того, почему финал «Так поступают все» столь неоднозначен — не только с точки зрения нарратива/повествования, но и в чисто музыкальном плане: ему недостает четкого разрешения и примирения, в отличие от других его опер, в то время как вторая часть (написанная Славоем Жижекком) сосредоточена на внимательном прочтении того, что, возможно, является величайшим музыкально-драматическим достижением Вагнера, третьего акта «Тристана», в котором Тристан обретает долгожданный покой в смерти.

Почему же тогда все это написано из любви к опере? Скажем прямо: потому что с самого начала опера была мертва, это — мертворожденное дитя музыкального искусства. Одна из стандартных претензий к опере сегодня заключается в том, что она устарела, больше не является по-настоящему живой, и, кроме того (еще один аспект того же самого упрека), что она больше не является полностью автономным искусством, поскольку ей всегда приходится паразитировать на других искусствах (чистая музыка, театр). Вместо того чтобы отрицать обвинение, следует подорвать его с помощью радикализации: опера *никогда* не соответствовала своему времени. С самого начала своего существова-

1. Также опера известна под названием «Так поступают все женщины». — Прим. ред.

ния она воспринималась как нечто устаревшее, как ретро-активное разрешение определенного внутреннего кризиса в музыке и как нечистое искусство. Выражаясь по-гегельянски, опера устарела в самой своей концепции. Как же можно ее не любить?

Один из музыкантов Венского филармонического оркестра рассказывает о странном случае, произошедшем где-то в начале 1950-х годов, когда оркестр репетировал под управлением посредственного дирижера. Вдруг, необъяснимым образом, оркестр начал играть намного лучше; удивленный, музыкант огляделся и заметил, что Вильгельм Фуртвенглер (образцовый дирижер XX века) вошел в зал через боковой вход — когда оркестранты заметили его присутствие, они спонтанно вложили в свою игру гораздо больше усилий, чтобы не разочаровать его. Оба автора питают нескромную надежду, что подобный эффект будет замечен и в настоящей работе: что любовь к ее предмету оставила хотя бы некоторые следы в ее написании.

Коль, музыка, ты — пища для любви

Младен Долар

Философы не очень часто ходили в оперу. Оперный гламур — великолепие придворных зрелищ, пышность национальных мифов, сентиментальные мелодрамы — казался весьма далеким от их деятельности, и, с их точки зрения, опера, возможно, выглядела довольно жалко. Знаменитое изречение Сэмюэла Джонсона о том, что опера — это «экзотическое и иррациональное развлечение», задавало общий тон, наряду с утверждением Шеллинга о том, что опера была самой низшей карикатурой на высшую форму искусства — греческий театр². В течение трех столетий опера стремилась

2. Пренебрежительные суждения об опере составили целый жанр, особенно в XVIII в.: «Опере можно позволить быть экстравагантно пышной в своем оформлении, поскольку ее единственная цель — улаживать чувства и подерживать вялое внимание публики» (Джозеф Аддисон); «Всякий раз, когда я иду в оперу, я оставляю свой разум и рассудок за дверью вместе с моими полугинеями» (лорд Честертон); «На трагедию идут, чтобы быть взволнованным, на оперу — либо из-за отсутствия какого-либо другого интереса, либо для облегчения пищеварения» (Вольтер). Все эти и многие другие цитаты см.: Watson D. The Wordsworth Dictionary of Musical Quotations. Edinburgh: Wordsworth, 1994. P. 319–324.

очаровать, увлечь воображаемым, околдовать фантазиями. Задача философии, скорее, заключалась в расколдовывании — деконструкции — этого очарования и гламура. Как ни парадоксально, но опера и современная философия совпадают хронологически, охватывая период с XVII по XX век.

Если опера чужда философам, то Руссо, Кьеркегор и Ницше — исключения, подтверждающие правило. Руссо, человек с двумя душами в одной груди, даже сам написал оперу: его «Деревенский колдун» время от времени исполняется и сегодня. Кьеркегор позволил себе полностью поддаться очарованию оперы, так что для него она стала парадигмой эстетического чувственного обаяния — но лишь для того, чтобы преодолеть его, возвысившись до этического и религиозного. А Ницше в течение какого-то времени действительно видел в операх Вагнера воплощение своего философского проекта, но лишь для того, чтобы еще более эффектно отвергнуть эту ошибку (опираясь на другой тип оперы, «Кармен» Бизе).

В любом случае опера — причудливый предмет философского исследования. Возможно, что ее очарование связано с ее необычной темпоральностью. Опера представляет собой исторически закрытый, законченный корпус. Как музыкальный жанр, она имеет свое начало, взлет и падение, поэтому можно определить ее границы и обсудить как самодостаточную сущность. Представление о том, что у оперы есть четкое начало и конец, может быть неочевидным, поскольку идея объединения повествования с музыкой, полагаю, стара как мир. И конца ей, похоже, не предвидится, потому что за последние несколько десятилетий опера пережила нечто вроде ренессанса. Почти все отцы-основатели современной музыки в какой-то момент поддались непреодолимой притягательности оперы и решили увенчать свою карьеру оперным произведением. Можно вспомнить Штокхаузена, Берио, Лигети, Пендерецкого и даже Кейджа и Мессиана, не говоря уже о более ранних попытках Хенце, Циммермана, Кагеля, Ноно и многих других. Раньше или позже они не смогли устоять перед неодолимым искушением попробовать свои силы в этом наивысшем музыкальном жанре.

Тем не менее я разделяю мнение многих о том, что с оперой покончено. Несколько дат претендуют на то, чтобы служить датой ее смерти, и если грандиозный мелодраматический финал жанра должен быть под стать его великолепному восхождению, то, несомненно, первое место

занимает 26 апреля 1926 года. Это премьера «Турандот» Пуччини, когда знаменитый жест Тосканини, который прервал исполнение в той точке, где смерть Пуччини прервала работу над оперой, и покинул оркестр в слезах, — приостановил также величественную традицию оперы и озаменовал ее кончину. Более интимное погребение произошло несколькими годами ранее: «Ожидание» Шёнберга, написанное в 1909 году, было по странному совпадению впервые исполнено в июне 1924 года как своего рода реквием по Кафке³. Безусловно, есть и другие подходящие кандидаты на «последнюю из опер»: «Дафна» Рихарда Штрауса (1938) предлагает прекрасный симметричный уход со сцены, ее сюжет повторяет сюжет самой первой оперы, «Дафны» Пери (1597–1598), — убедительное завершение для жанра, столь одержимого проблемой убедительного завершения⁴. «Лулу» Берга, которая впервые прозвучала в незавершенном виде после смерти Берга в 1937 году, а в завершенном только в 1979 году, является еще одним серьезным претендентом, поскольку в ней дива, истинная богиня оперы, умирает самой эффектной смертью. На протяжении долгой жизни оперного жанра могло показаться, что эффектная смерть была главным делом оперной дивы и что пережив ее столько раз в стольких произведениях, она обрела иммунитет к смерти. Но кончина Лулу была смертью самой смерти; после нее ни одна дива больше не испускала свой последний вздох под рыдания публики. Лулу — анти-Турандот. Но, возможно, лучше не спорить о достоинствах того или иного кандидата и сохранять экуменическую позицию; важно поместить последующие события в другую плоскость, в контекст, определяемый осознанием того, что великая традиция оперы — наряду с ее предпосылками, социальными и культурными условиями, которые формировали основы жанра в течение трех столе-

3. Кафка умер 3 июня 1924 г. в санатории под Веной. Премьера «Ожидания» состоялась через несколько дней, 6 июня, в Новом немецком театре в Праге, городе Кафки. Это чистое совпадение в высшей степени наполнено смыслом.

4. «Дафна» была также первой немецкой оперой, написанной Генрихом Шютцем в 1627 г. «Каприччио» (1942), последняя опера Штрауса, является еще одним, но слишком уж очевидным кандидатом. В том, что она обсуждает соотношение слов и музыки в опере и возможность счастливого союза между ними, она выглядит как сознательная и надуманная попытка создать последнюю оперу, возобновляя дискуссию, сопровождавшую рождение оперы. Возможно, в этом и заключается проблема всего оперного наследия Штрауса — стремясь к синтезу, он слишком старался стать последним оперным композитором.

тий и делали оперу гармоничным целым, несмотря на мириады отдельных проявлений, — безвозвратно ушла.

Однако, если бы опера просто скончалась, ей можно было бы отвести почетное место в культурной археологии и, таким образом, достойно похоронить. Поразительно, что грандиозная оперная институция упрямо, как зомби, существует и после своей кончины; она не только продолжает жить, но и неуклонно растет. В настоящее время опера стала больше и сложнее, чем когда-либо при ее жизни. Чем больше опера умирает, тем больше она процветает: строятся новые оперные театры, а спектакли становятся все более дорогостоящими и навороченными, их сопровождают роскошные телевизионные трансляции, видео-, CD- и DVD-индустрия, так что масштабы и технологический прогресс всего этого затмевают всё, что было прежде. Гламурная система оперных звезд сопоставима с системой звезд в мире кино, поп-музыки или спорта. Гламур оперы поддерживает постоянно меняющиеся новые элиты. Как и во времена Людовика XIV, сливки общества собираются в Ла Скала или Метрополитен, но средства массовой информации делают этот гламур доступным для всех и передают его прямо в наши гостиные. Тем не менее основной репертуар современного оперного театра очень ограничен и включает в себя около 50 опер от Глюка до Пуччини. Произведения, созданные до и после этого, а также менее известные произведения и композиторы классической эпохи по-прежнему остаются диковинкой, даже если за последние годы это отношение значительно изменилось⁵. Опера остается огромным реликтом, колоссальным анахронизмом, настойчивым возрождением утраченного прошлого, отражением потерянной ауры, подлинным творением постмодерна *par excellence*.

Секрет этого посмертного успеха и растущей популярности вполне возможно кроется в том, что можно назвать удвоенной или опосредованной фантазией. На протяжении трех столетий опера была привилегированным местом для воплощения фантазии о мифическом сообществе, и благодаря силе этой репрезентации «воображаемое сообщество»

5. В ходе исследования 252 оперных компаний и фестивалей по всему миру, проведенного в 1988–1989 гг., был составлен список 100 наиболее часто ставящихся опер. Только две оперы, написанные до Глюка, попали в этот список: «Коронация Поппеи» Монтеверди и «Юлий Цезарь» Генделя. Четыре оперы Моцарта попали в первую десятку, включая «Свадьбу Фигаро» под номером один. См.: *Lindenberg H. Opera in History*. Stanford: Stanford University Press, 1998. P. 43–44.

(используя термин Бенедикта Андерсона) перетекало в «реальное» сообщество: сначала в качестве поддерживающей фантазии абсолютной монархии, затем как основополагающий миф национального государства: придворная опера превратилась в «государственную оперу»⁶. Мифическое общество оказалось способным предложить крупницу фантазии, необходимую для конституирования реального общества — не просто в качестве его заменителя или мифического отражения, но в качестве его движущей силы. Действие опер всегда происходило в далекие, легендарные времена и в далеких мифических местах (если, в виде исключения, они касались настоящего, то оно должно было пройти процесс тонкой двойной мифизации, в которой, например, оперная жизнь испанских рабочих табачной промышленности оказывается более удаленной от повседневной жизни, чем интриги олимпийских богов). Конечно, сегодня никто не верит в подобную мифологическую основу общества, но тем не менее верит в те времена, когда люди все еще в нее верили; верит в героический золотой век становления буржуазного строя, когда мифы все еще имели свою силу и влияние, — век, представленный на пике своего великолепия оперой. Сейчас на карту поставлена не столько наша собственная очарованность, сколько очарованность наших предков, которые, предположительно, относились к опере с той предельной серьезностью, которой она заслуживает, которые были ею интерпеллированы в качестве субъектов и, полагаясь на нее, сформировали сообщество. Таким образом, мы попадаем в ловушку именно этой опосредованной и делегированной — и, следовательно, еще более настойчивой — очарованности. Очевидно, что если бы оперу измеряли реалистичными стандартами (что бы под этим ни подразумевалось), то она выглядела бы совершенно абсурдно, но чем более абсурдной она кажется, тем больше это доказывает ее подлинность⁷. В то время как антропологам, что-

6. Отчасти секрет огромного успеха Вагнера и Верди в XIX в. заключается в том, что они смогли обеспечить мифологическую поддержку именно тем двум народам, которые не смогли сформироваться как национальные государства. Опера заняла место отсутствующего государства и оказалась чрезвычайно полезной для его создания. Означающее великодушно протянуло руку помощи: имя Верди можно прочитать как сокращение от *Vittorio Emanuele Re d'Italia* (Виктор Эммануил, король Италии).

7. Культ подлинности получил гигантское подтверждение несколько лет назад в мегаломаниакальной телевизионной трансляции оперы Пуччини «Тоска», которая была исполнена в тех самых местах и в то самое время, о которых говорится в сюжете, и транслировалась в прямом эфире на десятки

бы обнаружить остатки древних социальных ритуалов, приходится отправляться в девственные леса Южной Америки и на острова Тихого океана, нам достаточно сходить в оперу. Именно там представляются и воспроизводятся, как в самой высокой, так и в самой тривиальной форме, наши собственные странные обряды, мифическая основа нашего общества, его утраченные, но все еще настаивающие на себе истоки. (Что касается тривиальности, то достаточно вспомнить Трех теноров: сколько бы вы ни были склонны ненавидеть это безвкусное явление, оно тем не менее созвучно определенной части оперной истории, которая процветала с помощью китчевой помпезности и показухи.) Чем менее заметными и чем более мифическими они становятся, тем сильнее они на себе настаивают, тем помпезнее и экстравагантнее их навязчивое повторение. В тот момент, когда мы попадаем в оперу, мы начинаем действовать как будто сами стали аборигенами⁸. Таким образом, опера ретроактивно воссоздает мифическое прошлое, в которое никто не верит, но которое все же является крайне необходимым и благоговейно воссоздается.

Поэтому в опере нам приходится иметь дело с чем-то слишком глупым и нелепым для философии, но при этом с тем, что психоанализ поставил на повестку дня: логикой фантазии. И, возможно, неслучайно падение оперы совпадает с появлением психоанализа.

Моцарт будет рассматриваться здесь в качестве парадигматической фигуры: парадигматической, потому что он представляет собой вершину и кульминацию первых двухсот лет оперы, ее первую великую эпоху — эпоху, которая в значительной степени была предана забвению в современном стандартном репертуаре (несмотря на некоторые

стран (последний акт с казнью ранним утром на вершине у замка Сант-Анджело состоялся в пять часов утра). В этой абсурдной затее одна концепция подлинности (предполагаемая подлинность высокой культуры) была напрямую связана с другой, совершенно иной концепцией — культом подлинности, продвигаемым телевидением в качестве собственной идеологической основы, слоганом CNN: «Смотрите новости, в тот момент, когда они происходят». Недавняя пышная постановка «Турандот», осуществленная в Запретном городе в Пекине и также транслировавшаяся в прямом эфире, является еще одним убедительным подтверждением моей точки зрения для скептиков.

8. «Оперный театр — это учреждение, отличающееся от других психушек только тем, что его обитатели избежали официального освидетельствования», цит. по: *Watson D. Op. cit.* P. 322. Эрнест Ньюман, автор этой цитаты, написал несколько лучших книг о классическом оперном репертуаре, поэтому он хорошо знал, о чем говорил.

исключения). Наступила массовая амнезия, когда Верди — увы! — крупно выиграл у Монтеверди⁹. Моцарт ставит конечную точку в этой традиции, объединяя ее предпосылки и расширяя ее последствия. Делая это, он в то же время и в рамках того же жеста открывает вторую великую эпоху оперной традиции, увенчанную славой и связанную с ее величайшим блеском. Он стоит в точке пересечения двух миров, двух (социальных, исторических, философских и музыкальных) эпох и представляет, возможно, самую возвышенную площадку для фантазий и их смены.

Я не заказываю сны

Славой Жижек

В сопроводительном тексте к одной из записей «Так поступают все» Моцарта сотрудничество Моцарта и да Понте провозглашается «таким же незабываемым, как сотрудничество Верди и Бойто, Гилберта и Салливана, Штрауса и Гофман-сталия или Вагнера с самим собой»¹⁰. Удивительно, что можно поставить кровосмесительные отношения Вагнера в один ряд с другими, «нормальными», отношениями, подразумевая, что Вагнеру повезло встретить подходящего либреттиста, то есть *самого себя* — формулировка, которая идеально соответствует беззастенчиво эгоцентричному прочтению Вагнером предыдущей истории оперы и музыки в целом. Черты, которые он подчеркивает как наиболее прогрессивные у композиторов-предшественников (скажем, великолепный финал второго акта «Свадьбы Фигаро» Моцарта), он ухитряется расценить как направленные вперед, к нему самому, его собственному пониманию и практике «музыкальной драмы». Однако что, если Вагнер был прав? Что, если его творчество действительно знаменует собой уникальное достижение, поворотную точку, которая позволяет нам задним числом интерпретировать двусмысленности и разрывы у композиторов, ему предшествующих, а также воспринимать все последующее как нарушение уникального вагнеровского равновесия? Борхес однажды заметил, гово-

9. Как бы высоко ни оценивали Монтеверди эксперты, ни одна его опера никогда не ставилась в Метрополитен.

10. *Ledbetter S. Notes to Charles Mackerras // Mozart W.A. Così fan tutte. Telarc, CD-80399.*

ря о Кафке, что некоторые писатели обладают способностью *создавать своих собственных предшественников* — такова логика ретроактивной реструктуризации прошлого через вмешательство новой *point-de-capiton*¹¹: подлинно творческий акт не только перестраивает поле будущих возможностей, но и реструктурирует прошлое, заново означая прежние случайные следы так, что они отсылают к настоящему. Главная задача настоящего эссе как раз и заключается в том, чтобы поддержать эту позицию Вагнера. Говоря наивно и прямо: что, если «Тристан» и «Парсифаль» попросту и фактически являются (по крайней мере с определенной точки зрения) двумя величайшими произведениями искусства в истории человечества?¹²

По аналогии с эссе Долара о Моцарте, это эссе следовало бы начать с «Летучего голландца», который играет в вагнеровском творчестве ту же структурную роль, что и «Похищение из сераля» у Моцарта. Иными словами, хотя оперы Моцарта представляют собой ряд вариаций на один и тот же основной мотив (жест милосердия господина, воссоединяющий влюбленную пару), «Похищение из сераля» с его исключительно наивным утверждением всепобеждающей силы любви явно выделяется как — ни в коем случае не лучшее и именно поэтому — непосредственное воплощение этого основного мотива (уникален своей наивностью в отсут-

11. Точка пристежки (*фр.*) — термин Лакана. — *Прим. ред.*

12. Здесь напрашивается параллель с Хичкоком, еще одним великим вагнерианцем, с его двумя абсолютными шедеврами, «Головокружение» и «Психоз». Отголоски «Тристана» в «Головокружении» — стандартная тема исследований фильма Хичкока; возникает соблазн прочитать великую хичкоковскую триаду «Головокружение», «На север через северо-запад» и «Психоз» как режиссерскую версию триады «Тристан», «Нюрнбергские мейстерзингеры» и «Парсифаль». В обоих случаях слабым звеном является среднее («Мейстерзингеры» и «На север через северо-запад»), комическая легкая интермедия, в которой заключена история эдипальной нормализации, подчинения отцовскому закону, что приводит к счастливому концу для «нормальной» пары. Наконец, подобно «Парсифалю», «Психоз» заканчивается совершенно безумным *Spaltung* (расщепление): замыкание (вновь) установлено, навязчивое внешнее отменено и герой полностью захвачен вечной материнской женственностью, которая, перефразируя Гёте, влечет героя к себе, в свою бездну (в последнем кадре «Головокружения» Скотти смотрит в эту бездну, тогда как в конце «Психоза» Норман полностью поглощен ею). Дальнейший, более детальный, анализ должен был бы также выявить смещения между этими двумя рядами — подобно тому, как история Парсифаля распалась для Вагнера на части, когда ему стало ясно, что Кундри-соблазнительница и Кундри-искупительница — одна и та же женщина, история «Головокружения» распадается на части, когда становится ясно, что возвышенная Мадлен и вульгарная Джуди — тоже одна женщина.

ствие более поздней и знаменитой моцартовской иронии финал второго акта с его торжествующим квартетом *Es lebe die Liebe!*¹³). После «Так поступают все» с ее невеселым паскалевским выводом о том, что любовь механически порождается следованием внешнему ритуалу, Моцарт стремится восстановить чистую наивность силы любви в «Волшебной флейте», этот возврат к истокам уже фальшив, запятнан искусственностью, подобно родителям, которые, рассказывая детям сказки, притворяются, что действительно в них верят.

Аналогично обстоит дело и с Вагнером: что касается чистоты «Летучего голландца», то возникает даже соблазн утверждать, что «Тангейзер» и «Лоэнгрин», хотя они и были (при жизни Вагнера) его самыми популярными операми, не представляют его стиль¹⁴, потому что в них нет настоящего вагнеровского героя. Тангейзер слишком зауряден, он просто разрывается между чистой духовной любовью (к Елизавете) и избытком земных эротических наслаждений (предлагаемых Венерой), не в силах отказаться от земных удовольствий и в то же время желая избавиться от них. Лоэнгрин, напротив, слишком «оторван от земли», божественное создание (художник), жаждущий жить как простой смертный с верной женщиной, которая бы ему полностью доверяла. Ни один из них не находится в положении настоящего вагнеровского героя, которому уготована участь немертвого (*undead*) существования в вечных страданиях (ближе всего к этому стоит длинный рассказ героя о паломничестве в Рим в конце «Тангейзера», первый полноценный пример вагнеровского героя, которому страдания не дают умереть). И не слишком ли «Мейстерзингеры» обыденны в своем принятии социальной реальности, а Парсифаль слишком «неземной» в своем отказе от сексуальной любви, так что триада «Тристан», «Мейстерзингеры» и «Парсифаль» повторяет с большей силой триаду «Летучий голландец», «Тангейзер» и «Лоэнгрин»?¹⁵

13. «Да здравствует любовь!» (нем.).

14. См.: Tanner M. Wagner. L.: Flamingo, 1997.

15. Если воспринимать «Парсифаля» как завершение творчества Вагнера, как его версию «Волшебной флейты», то, конечно, можно заметить, сколько более ранних опер указывают на него — не только сама «Волшебная флейта», но и, что удивительно, забытый шедевр Йозефа Гайдна «Армида» 1784 г. (в саду с цветочными девами в горном замке, резиденции вражеского короля Идрено, героя Ринальдо соблазняет Армида, и он вынужден сопротивляться искушению; Армида впадает в ярость, когда он не поддается ее чарам, — сад имеет такой же фантастический статус, как замок Клингзора в «Парсифале», — когда Ринальдо ударяет мечом по мирту посреди леса, лес чудесным

Однако, поскольку я уже предпринимал попытку такого прочтения¹⁶, я предпочел бы совершить здесь аналогичный шаг в противоположном направлении: прочитать «Тристана» Вагнера как произведение нулевого уровня, как совершенную, окончательную формулировку определенного философско-музыкального видения, а затем прочитать последующие произведения (как самого Вагнера, так и других композиторов) как вариации на эту тему, как вехи на пути распада уникального синтеза «Тристана», кульминацией которого является *Liebestod*, к которой, как к своему окончательному разрешению, стремится вся опера.

Влечение смерти¹⁷ и вагнеровское возвышенное

Мы поем по разным причинам. В «Евгении Онегине» Пушкин представляет сцену, когда женщины поют, собирая ягоды, с язвительным пояснением, что пить им приказала хозяйка, чтобы они не могли есть эти ягоды.

Так почему же поет Изольда? Первое, что следует отметить, это перформативное, саморефлективное измерение последней песни Изольды. Когда Ромео находит Джульетту мертвой в финале балета Прокофьева «Ромео и Джульетта», его танец передает отчаянные попытки оживить ее. Однако здесь действие происходит на двух уровнях, не только на уровне того, что передает танец, но и на уровне само-

образом исчезает). Армида интересна своим зловещим финалом, которым Гайдн решил заменить надуманный счастливый финал более ранней оперы 1775 г., написанной Антонио Тоцци на ту же тему. Дело не только в том, что финал трагический, а не счастливый, но и в том, что он открытый, что он сохраняет напряжение неразрешенным: под звуки военной музыки четко переданы смешанные чувства Ринальдо (имея намерение присоединиться к христианам в их решающей битве, он все же заявляет, что, выполнив свой долг, вернется к Армиде), в то время как Армида поглощена мстью. Возникает сильное искушение прочесть непоследовательность, отсутствие четкого разрешения и бесконечные повторяющиеся колебания оперы Гайдна в качестве знака, указывающего направление к «Парсифалю»; только вагнеровское радикальное решение полностью отвергнуть женские ухаживания разрешает напряжение между любовью и зовом долга.

16. См. главу 5 книги: Žižek S. Tarrying with the Negative. Durham: Duke University Press, 1993. Эта книга включает части другого моего вагнеровского эссе: «Сексуальных отношений нет», которое впервые появилось в: Salecl R., Žižek S. Gaze and Voice as Love Objects. Durham: Duke University Press, 1996. Vol. 1.

17. Мы используем именно такой вариант перевода фрейдовского понятия *Todestrieb*, а не более традиционный, но неточный — «влечение к смерти». Об этом см.: Мазин В. Примечания к переводу *Todestrieb* // Лаканалия. 2015. № 19. С. 20–21.

го танца. Тот факт, что танцующий Ромео волочит за собой труп Джульетты, болтающийся, как дохлый кальмар, вытянутый из воды, можно истолковать как его отчаянную попытку вернуть это инертное тело в состояние самого танца, вернуть ему способность магически преодолевать гравитацию и свободно парить в воздухе. Таким образом, его танец — это в некотором смысле рефлексивный танец, направленный на саму (не)способность его мертвой партнерши танцевать. Обозначенное содержание (плач Ромео по умершей Джульетте) поддерживается самореференцией к форме. И это подобно пению Изольды: в возвышенный момент *Liebestod* на карту поставлено пение Изольды как таковое. Здесь пение не только отражает ее внутреннее состояние, ее стремление соединиться с Тристаном в смерти — она умирает от пения, погружаясь в него; другими словами, кульминационное отождествление с голосом и есть ее способ умереть.

Из чего же состоит *Liebestod*? Ответ, кажется, ясен: это вагнеровское эклектичное сочетание буддийской нирваны (опосредованной через Шопенгауэра) и метафизического эротизма. Структурирующей оппозицией является оппозиция дня и ночи: дневная вселенная символических обязательств и почестей *versus* ее ночная отмена в *hochste Lust*, эротическом самозабвении. Неудивительно, что это погружение в ночь, дарующую забвение, ассоциируется с Ирландией: как сообщает Генрих Болл в своем замечательном «Ирландском дневнике» (1957), в ирландских пабах были маленькие кабинки, отгороженные кожаным занавесом, с ремнями, с помощью которых пьяница мог прикрепить себя к сиденью и погрузиться в «ночь мира», оторвавшись от повседневности семьи, чести, профессии и обязательств и плывя в темноте, пока у него не заканчивались деньги и он не был вынужден, весьма неохотно, вернуться домой. Итак, вроде бы все ясно: эротизированное влечение смерти, приостановка символического порядка, — но здесь, однако, возникает первое осложнение. Да, «Тристан» — это история смертельной страсти, которая находит свое разрешение в экстатическом самозабвении, но сам *способ* этого самозабвения максимально далек от страстного нарушения всех правил — погружение в ночь представлено как холодная, декламационная, отстраненная процедура. Неудивительно, что, возможно, лучшая постановка «Тристана» за последние десятилетия, осуществленная Хайнером Мюллером, неофициальным наследником Брехта, подчеркнула именно этот аспект почти механически исполняемого ритуала.

Здесь может помочь взгляд на других вагнеровских героев. Начиная с парадигматического примера, Летучего голландца, они одержимы безусловной страстью найти в смерти окончательный покой и искупление. Их беда в том, что когда-то в прошлом они совершили какое-то ужасное злодеяние, и цена, которую они должны заплатить, — не смерть, а обреченность на жизнь в вечных страданиях, на беспомощные скитания, на неспособность выполнить свою символическую функцию. Это дает нам ключ к типичной вагнеровской песни — жалобе (*Klage*) героя, демонстрирующей его ужас от необходимости существовать в качестве немертвого чудовища, жаждущего покоя в смерти. Вспомните великолепный начальный монолог Голландца, плач умирающего Тристана и две великолепные жалобы страдающего Амфортаса. Хотя у Вотана и нет великолепной жалобы, прощальный привет Брунгильды — *Ruhe, ruhe, du Gott!* («Отдохни, отдохни, бог!») — указывает то же направление: когда золото возвращается в Рейн, Вотан наконец-то получает возможность спокойно умереть.

Таким образом, решение Вагнером фрейдовской оппозиции Эроса и Танатоса, заключается в тождестве этих двух полюсов: кульминация любви — в смерти, ее истинный объект — смерть, а тоска по любимому — это тоска по смерти. Преследует ли вагнеровского героя то, что Фрейд называл влечением смерти (*Todestrieb*)? Именно отсылка к Вагнеру позволяет нам увидеть, что фрейдовское влечение смерти не имеет ничего общего с тягой к самоуничтожению, к возвращению к неорганическому отсутствию какого-либо жизненного напряжения. Влечение смерти не присутствует в стремлении вагнеровских героев обрести покой в смерти; напротив, *оно прямо противоположно умиранию* — это название для немертвого состояния вечной жизни как таковой, для ужасной участи быть пойманным в бесконечный, повторяющийся цикл блуждания в чувстве вины и боли. Окончательный уход из жизни вагнеровского героя (смерть Голландца, Вотана, Тристана, Амфортаса), таким образом, является моментом их *освобождения* из тисков влечения смерти. Тристан в третьем акте впадает в отчаяние не из-за страха смерти, а потому что без Изольды он не может умереть и обречен на вечную тоску — он с нетерпением ожидает ее прихода, чтобы иметь возможность умереть. Его страшит не перспектива умереть без Изольды (стандартная жалоба влюбленного), а перспектива бесконечной жизни без нее. Парадокс фрейдовского влечения смерти заключается

в том, что Фрейд назвал так совершенно противоположное тому, что, казалось бы, должен означать этот термин — то, как в психоанализе появляется *бессмертие*, жуткий избыток жизни, немертвое стремление, которое сохраняется за пределами (биологического) цикла жизни и смерти, порождения и тления¹⁸. Главный урок психоанализа заключается в том, что человеческая жизнь никогда не бывает «просто жизнью»: люди не просто живы, они одержимы странным желанием наслаждаться жизнью в избытке, страстно привязаны к избытку, который нарушает обычный ход вещей.

Такое стремление испытать жизнь во всей ее чрезмерной полноте — вот о чем оперы Вагнера. Этот избыток вписывает себя в человеческое тело в виде раны, которая делает субъекта немертвым, лишая его способности умереть (помимо раны Тристана и Амфортаса, есть, разумеется, и *та самая* рана, из «Сельского врача» Кафки); когда эта рана исцелена, герой может спокойно умереть. С другой стороны, как справедливо подчеркивает Лир¹⁹, фигура уравновешенной идеальной жизни, избавленной от тревожных избытков (скажем, аристотелевское созерцание), также является неявной заменой смерти. Проницательность Вагнера заключалась в том, чтобы объединить эти два противоположных аспекта одного и того же парадокса: *избавление от раны, ее исцеление в конечном счете то же самое, что и полное и прямое отождествление с ней*. Разве такое прозрение не касается самой сути христианства? Разве не Христос исцелил рану человечества, полностью приняв ее на себя? Именно здесь проявляется оригинальность Вагнера: он придал фигуре Христа жуткий поворот. Христос был невинным, принявшим на себя рану (высшее страдание); Парсифаль (вагнеровский Христос) не исцеляет рану Амфортаса, принимая ее на себя; в отличие от Христа он приносит искупление, полностью сохраняя свою чистоту, сопротивляясь искушению избытка жизни (искушению, которое принесло опустошение в Царство Грааля, когда отец Амфортаса, Титурель, поддался ему, чрезмерно наслаждаясь Граалем), а не принимая на себя бремя греха. По этой причине Парсифалю не нужно умирать, он может напрямую навязать себя в качестве

18. Более подробное изложение понятия влечения смерти см. в главе 5 книги: Жижек С. Щекотливый субъект. М.: Дело, 2014. Žižek S. The Ticklish Subject. L.: Verso Books, 1999.

19. Lear J. Happiness, Death, and the Remainder of Life. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

нового правителя — Гутман прав, утверждая, что «храмовые сцены „Парсифаля“ в некотором смысле являются черными мессами, извращающими символы Евхаристии и посвящающими их зловещему богу»²⁰.

В истории оперы этот избыток жизни замечен в двух основных версиях, итальянской и немецкой, Россини и Вагнера — так что, возможно, хотя они и являются противоположностями, хорошо известная личная симпатия Вагнера к Россини, а также их встреча в Париже свидетельствуют о более глубоком родстве. В отличие от вселенной Вагнера вселенная Россини является явно предромантической — вселенная, в которой злые персонажи чувствуют необходимость заявить жертвам о своем зле. Даже Пизарро в великом противостоянии во втором акте бетховенского «Фиделио» сообщает Флорестану, кто он такой, прежде чем приступить к убийству, — он хочет, чтобы Флорестан *знал*, кто его убьет. Более мрачный оттенок такого самопредъявления можно увидеть в «Опасных связях» де Лакло, где Вальмон хочет соблазнить мадам де Турвель не в безрасудный момент страсти, а при полном ее осознании — он хочет, чтобы она увидела себя униженной и не способной сопротивляться: «Пусть она верит в добродетель, но пусть пожертвует ею ради меня. Пусть грех ужасает ее, будучи не в силах сдержать, и пусть, все время находясь во власти страха, она забывает, преодолевает его только в моих объятиях»²¹. План Вальмона состоит в том, что «она должна почувствовать, хорошо почувствовать и цену, и масштаб каждой жертвы, которую она мне принесет. Я не намерен привести ее к цели настолько быстро, что раскаяние за нею не угонится. Я хочу, чтобы добродетель ее умирала медленной смертью, а сама она не спускала глаз с этого жалостного зрелища»²². Только на следующее утро осознание своего поступка настигает ее. Ситуация здесь антитрагическая: в трагедии субъект совершает роковой поступок, не подозревая о его последствиях, которые настигают его лишь впоследствии; здесь же, однако, никакой временной промежуток не открывает пространства для трагического переживания, поскольку сам поступок совпадает с полным

20. Gutman R. Richard Wagner. N.Y.: Harcourt Brace Jovanovich, 1990.

21. Лакло Ш. де. Опасные связи. М.; Л.: Наука, 1965. С. 23. Близкое лакановское прочтение «Связей», на которое я здесь опираюсь, см. в главе 6 книги: Зупанчич А. Этика реального. СПб.: Скифия-принт, 2019.

22. Лакло Ш. де. Указ. соч. С. 117.

осознанием его последствий. Это позиция садиста, переносящего на Другого субъективное расщепление в чистом виде. По аналогии двое мужчин в «Так поступают все» Моцарта хотят, чтобы их невесты увидели себя униженными. Дело не только в том, чтобы проверить их верность, но и в том, чтобы смутить их, заставив публично признать свою неверность (вспомните финал, когда после заключения брачного контракта с двумя албанцами двое мужчин возвращаются в подобающих им платьях и сообщают невестам, что они сами и были этими албанцами). Загадочное желание — не женское (оно устойчивое или мимолетное?), а мужское: какой бес перверсии побуждает двух молодых джентльменов подвергнуть женщин такому жестокому испытанию? Что толкает их на то, чтобы разрушить гармоничную идиллию их любовных отношений? Очевидно, что они хотят вернуть своих невест, но только после того, как столкнутся с тщетностью их женских желаний. Таким образом, их позиция строго соответствует позиции садистского перверта: их цель — переложить на Другого (жертву) разделение желающего субъекта; то есть несчастные невесты должны принять на себя боль от обнаружения того, что их желание отвратительно.

У типичного злодея позднего романтизма (скажем, Скарпия в «Тоске» Пуччини) мы получаем совершенно иную констелляцию, различимую не только в крайне непристойном финале первого акта, но и на протяжении всего второго акта: Скарпия не только хочет сексуально овладеть Тоской, но и хочет стать свидетелем ее боли и ее бессильной ярости, вызванной его действиями: «Как ты меня ненавидишь! ...Вот как я желаю тебя!» Скарпия хочет вызвать в своем объекте ненависть, проистекающую из ярости от бессилия. Он хочет не ее любви, а, скорее, того, чтобы она отдалась ему в акте полного унижения, из любви к Марио, а не к нему. Его ненависть — это ненависть к женскому объекту: истинный партнер Скарпия — мужчина, которого желает/любит женщина, поэтому его высший триумф — когда Марио видит, как Тоска отдается Скарпия из любви к нему, и гневно проклинает/отвергает ее за это. В этом разница между Скарпия и Вальмоном: Вальмон хочет, чтобы женщина ненавидела себя, отдаваясь ему, а Скарпия хочет, чтобы она ненавидела его, соблазнителя²³.

23. Braunstein N.A. Le desir de Scarpia//Analytica. P.: Navarin, 1986. Vol. 46. P. 91–92.

Россини принадлежит к той же сфере выставления себя напоказ — правда, с особым оттенком. Его великие мужские портреты, три в «Севильском цирюльнике» (каватина Фигаро, ария Базилио «Клевета» и ария Бартоло) плюс портрет Дона Маньиfico в «Золушке», изображают издевательские жалобы на себя самого, когда человек воображает себя в желаемом положении, осыпаясь требованиями об услуге или услугах; субъект принимает на себя роли тех, кто к нему обращается, а затем симулирует свою реакцию. Рассмотрим арию Дона Маньиfico, отчима Золушки. Когда его дочь выйдет замуж за принца, люди будут обращаться к нему за услугами при дворе, предлагая ему взятки, а он будет в ярости от всего этого. Кульминационный момент архетипической арии Россини — уникальный момент счастья, полного утверждения избытка жизни; возвышенное у Россини возникает, когда субъект перегружен просьбами, не имея больше возможности с ними справиться. В кульминационный момент своей каватины Фигаро восклицает: «Какая толпа/людей, бомбардирующих меня своими требованиями/— пощадите, один за другим/uno alla volta, per carità!»²⁴, отсылая тем самым к кантовскому опыту возвышенного, в котором субъект подвергается бомбардировке избытком данных, которые он не в состоянии осмыслить. Базовая экономика здесь навязчива; объект желания — это требование Другого. Этот избыток является подходящим контрапунктом к вагнеровскому возвышенному, к *hochste Lust* погружения в пустоту, которым завершается «Тристан». Конечно, в этом тотальном самовыставлении напоказ есть что-то предромантическое, допсихологическое и карикатурное, поэтому с появлением романтической психологии Россини оказался прав, прекратив сочинять и заняв удовлетворенную позицию *bon vivant* — это был единственный правильный этический поступок (его долгое молчание сопоставимо с молчанием Сибелиуса, а в литературе — с Рембо и Хэмметтом). Такое противопоставление возвышенного у Россини и у Вагнера идеально соответствует кантовскому противопоставлению математического и динамического возвышенного. Как мы только что видели, возвышенное у Россини является математическим, воплощая неспособность субъекта постичь само количество требований, которые его переполняют, в то время как вагнеровское возвы-

24. «Мой бог! О, что за крики! Что за смятение!/Все поднялися, просто беда!/Все я исполню, только терпенье,/и не все разом вы, господа!» (Стербини Ч. Севильский цирюльник (либретто)// Либретто опер. URL: <http://libretto-oper.ru/rossini/sevilskii-ciryulnik>).

шенное является динамическим, воплощая непреодолимую силу одного требования, безусловного требования любви²⁵.

Принудительный выбор

Ссылка на такой избыток жизни позволяет нам объяснить одно из предполагаемых противоречий в сюжете «Кольца нибелунга»: своим падением боги должны расплатиться за то, что нарушили космическое равновесие (присвоив золото, которое должно было остаться на дне Рейна); однако, если золото (кольцо) в конце концов возвращается в Рейн, почему боги все же погибают? Единственный способ ответить на эту загадку — ввести различие между *двумя* смертями: биологически необходимой кончиной и так называемой второй смертью — тем фактом, что субъект умер в мире, с урегулированными счетами и без символического долга, преследующего его или ее память. Вагнер сам изменил текст «Кольца» в отношении этого важнейшего момента: в первой версии в финальной сцене «Золота Рейна» Эрда прорицает, что боги погибнут, если золото не будет возвращено в Рейн; в окончательной версии они погибнут в любом случае. Речь идет лишь о том, что перед смертью золото должно быть возвращено в Рейн, чтобы они умерли должным образом и избежали «безвозвратной темной гибели». Неоплаченный долг, первородный грех нарушения природного равновесия — вот что *мешает* Вотану умереть; он может умереть и обрести покой только после того, как рассчитается со своим долгом²⁶.

То, с чем мы сталкиваемся в этом жутком пространстве между двумя смертями, — это трепетание жизненной суб-

25. Такой «итальянский» избыток принимает у Верди другую форму, скажем, в двух дуэтах отца и дочери, Риголетто и Джильды, из «Риголетто»: в обоих, особенно во втором (*Vendetta!*), само выпевание слов как будто попадает в бешеный стремительный оркестровый ритм, явно избыточный по отношению к функции выражения того, что происходит между героями.

26. Статус самоубийства в христианстве делает непосредственно ощутимым это немертвое измерение, — убивая себя, человек совершает смертный грех, отказываясь от божественного дара жизни, поэтому его больше нельзя похоронить в освященной земле и с соблюдением соответствующих ритуалов — биологическая смерть больше не может сопровождаться/удваиваться символической, и именно в этом пространстве между двумя смертями бродит нежить (*undead*), преследуя живых. Таким образом, самоубийство обрекает человека на вечную жизнь: на немертвое существование (или, скорее, настояние) тех, кому не дано найти покой в смерти. Убив себя, я обретаю бессмертие — не бессмертие вечной жизни в исторической памяти, а непристойное бессмертие немертвого тела. (Здесь я опираюсь на книгу: Зупанчич А. Указ. соч.)

станции, которая никогда не может сгнуться, подобно ране Амфортаса в «Парсифале». Достаточно вспомнить Лени Рифеншталь, которая в своем бесконечном поиске высшей жизненной субстанции обратила внимание сначала на нацистов, затем на африканское племя, тела мужчин которого демонстрировали подлинную мужскую красоту и жизненную силу, и, наконец, на глубоководных животных — как будто только здесь, в чарующем мире примитивных форм жизни, она наконец встретила свою истинную цель и призвание. Эта подводная жизнь кажется несокрушимой, как и сама Лени: когда мы следим за сообщениями о том, что в возрасте почти 100 лет она все еще активно ныряет, чтобы снять документальный фильм о глубоководной жизни, мы боимся, что она никогда не умрет. Наша бессознательная фантазия определенно заключается в том, что она бессмертна. Очень важно рассматривать понятие влечения смерти на фоне этой второй смерти как волю к уничтожению неразрушимого ритмического пульсирования жизни по ту сторону смерти (Голландца, Кундри и Амфортаса), а не как волю к отрицанию непосредственного биологического жизненного цикла. После того как Парсифалу удастся уничтожить в себе, казалось бы, патологическое сексуальное влечение, это открывает ему глаза на невинное очарование непосредственного естественного жизненного цикла (волшебство Страстной пятницы).

Итак, вернемся к Вотану. Он хочет избавиться от чувства вины, чтобы умереть должным образом, в мире, и таким образом избежать участи немертвого чудовища, который, не найдя покоя даже в смерти, преследует простых смертных — именно это имеет в виду Брунгильда, когда в самом конце «Гибели богов», вернув кольцо рейнским русалкам, она говорит: *Ruhe, ruhe, du Gott!* («Отдохни, отдохни, бог!»). Следовательно, влечение смерти хочет уничтожить определенное измерение жизни; однако эта жизнь — не простая биологическая жизнь, а та самая немертвая жизнь вечной тоски между двумя смертями.

Такое понятие второй смерти позволяет нам правильно осмыслить утверждение Вагнера о том, что Вотан поднимается на трагическую высоту, желая собственной гибели: «Это все, чему мы должны научиться из истории человечества: „Желать неизбежного и самому осуществлять его“»²⁷. Его высказывание следует воспринимать буквально, во всей

27. Цит. по: Cord W.O. An Introduction to Richard Wagner's "Der Ring des Nibelungen". Athens: Ohio University Press, 1983. P. 125.

его парадоксальности — если что-то уже само по себе неизбежно, зачем же тогда активно желать этого и работать над его наступлением, спросите вы? Этот парадокс, центральный для символического порядка, является обратной стороной парадокса запрета чего-то невозможного (например, инцеста), который можно распознать даже в знаменитом высказывании Витгенштейна «О чем невозможно говорить, о том следует молчать» — если в любом случае невозможно ничего сказать об этом, зачем добавлять лишний запрет? Страх, что человек все же скажет что-то по этому поводу, строго гомологичен страху, что то, что необходимо, не произойдет без нашей активной помощи. Окончательным доказательством того, что мы имеем дело не с бесплодными логическими играми, является экзистенциальная проблема предопределения, протестантская идеологическая отсылка, которая поддерживала необычайный взрыв активности в раннем капитализме. То есть, вопреки распространенному мнению, что если все решено заранее, то зачем вообще что-то делать, само осознание того, что их судьба уже predetermined, побуждало людей к бешеной активности. То же самое можно сказать и о сталинизме: самая интенсивная мобилизация производительных усилий советского общества поддерживалась осознанием того, что они просто реализуют неумолимую историческую необходимость.

На другом уровне Брехт проницательно выражает это затруднительное положение в своих так называемых учебных пьесах, например в пьесе «Тот, кто говорит „да“» (*Ja-sager*), в которой мальчика просят добровольно согласиться с тем, что в любом случае станет его судьбой (быть сброшенным в долину). Как объясняет ему учитель, принято спрашивать жертву, согласна ли она со своей судьбой, но также принято, чтобы жертва говорила «да». Все эти примеры далеко не исключительны: членство в любом социуме предполагает парадоксальную точку, в которой субъекту приказывают свободно, в результате выбора, принять то, что в любом случае было бы ему навязано (мы все должны любить свою страну, своих родителей и т. д.)²⁸. Однако мы считаем, что все эти парадоксы могут происходить только в пространстве символизации. Разрыв, из-за которого требование свободно принять неизбежное не является бессмысленной тав-

28. Что касается такого понятия принудительного выбора, который формирует основу нашей социальной принадлежности, см. также главу 5 книги: Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М.: Художественный журнал, 1999.

тологией, может быть только разрывом, который навсегда отделяет событие в непосредственности его сырой реальности от его записи в символической сети — свободно принять навязанное положение вещей просто означает интегрировать это положение вещей в свою символическую вселенную. Именно в этом точном смысле жест добровольного принятия собственной смерти сигнализирует о готовности примириться со своей смертью и на символическом уровне, отказаться от миража символического бессмертия.

Этот парадокс желания (свободного выбора) того, что необходимо, притворства (поддержания видимости), что свободный выбор существует, хотя на самом деле его нет, тесно связан с разделением закона на Идеал-Я (публичный, писанный закон) и Сверх-Я (непристойный, неписанный, тайный закон). Поскольку на уровне Идеала-Я субъект хочет иметь видимость свободного выбора, предписание Сверх-Я должно быть передано между строк. Сверх-Я формулирует парадоксальное предписание о том, что именно субъект, его адресат, должен выбрать свободно; как таковое, это предписание должно оставаться невидимым для глаз, чтобы власть оставалась действующей. Короче говоря, субъект фактически хочет получить приказ под видом свободы, свободного выбора: он хочет подчиниться, сохраняя видимость свободы и тем самым сохраняя лицо. Если приказ отдается напрямую, минуя видимость свободного выбора, публичное унижение ранит субъекта и может побудить его к бунту; если в дискурсе господина нет четко различимого распоряжения, отсутствие приказа воспринимается как удушающее и порождает потребность в новом господине, способном отдать четкое предписание. Теперь мы видим, как понятие свободного выбора того, что в любом случае является неизбежным, строго созависимо понятию пустого символического жеста, который должен быть отвергнут. Одно является оборотной стороной другого; то есть пустой жест предлагает возможность выбрать невозможное, то, что неизбежно не произойдет (в случае Брехта экспедиция с больным мальчиком поворачивает назад, вместо того чтобы избавиться от него, бросив в долину). Другой показательный случай такого пустого жеста можно найти в романе Джона Ирвинга «Молитва об Оуэне Мини». После того как маленький мальчик Оуэн случайно убивает мать Джона — своего лучшего друга, рассказчика, он, конечно, ужасно расстроен, поэтому, чтобы показать, как он сожалеет, он по одной передает Джону в подарок полную коллекцию цветных фотографий звезд бейсбола,

свое самое ценное достояние; однако Дэн, деликатный отчим Джона, говорит ему, что правильнее было бы вернуть подарок. Перед нами символический обмен в чистом виде, жест, сделанный для того, чтобы быть отвергнутым; суть, магия символического обмена заключается в том, что, хотя в конце мы оказываемся там же, где были в начале, общий результат операции не равен нулю, а является явным выигрышем для обеих сторон, пактом солидарности. И не является ли нечто подобное частью наших повседневных нравов? Когда, после ожесточенной борьбы с моей ближайшей подругой за повышение по службе, я побеждаю, правильным с моей стороны будет отказаться от повышения, чтобы оно досталось ей, а правильным для нее будет отклонить мое предложение, сохранив тем самым нашу дружбу²⁹. Короче говоря, представление Вагнера о свободном принятии неизбежного отнюдь не является пустой романтической гиперболой, оно указывает на характерную особенность, конституирующую символический порядок.

Впрочем, жест Вотана, желающего своей гибели, чтобы избавиться от своей вины, как и Тристан и Изольда, принимающие свое исчезновение в бездне небытия в качестве кульминационного воплощения своей любви, — эти два образцовых случая вагнеровского влечения к смерти, должны быть дополнены третьим — Брунгильдой, этой «страдающей, самоотверженной женщиной», которая «становится наконец истинным, осознанным искупителем»³⁰. Она также желает своего уничтожения, но не в качестве отчаянно-

29. Разумеется, проблема заключается в следующем: что, если другой, которому делается предложение, которое должно быть отвергнуто, на самом деле принимает его? Что, если мальчик в «Тот, кто говорит „да“» Брехта сказал бы «нет» и отказался быть брошенным в долину? Что, если, потерпев поражение в конкурсе, я приму предложение своей подруги получить повышение вместо нее? Подобная ситуация катастрофична, потому что она приводит к распаду видимости (свободы), которая относится к социальному порядку, однако, поскольку на этом уровне вещи являются тем, чем они кажутся, этот распад видимости равен распаду самой социальной субстанции, разрушению социальной связи. Прежние коммунистические общества представляют собой крайний случай такой принудительной свободы выбора, — в них субъектов непрерывно бомбардировали просьбами свободно выразить свое отношение к власти, но все прекрасно понимали, что эта свобода строго ограничена свободой сказать «да» самому коммунистическому режиму. Именно по этой причине коммунистические общества были чрезвычайно чувствительны к статусу видимости; правящая партия хотела любой ценой сохранить видимость широкой народной поддержки режима.

30. Цит. по: Cooke D. I Saw the World End. Oxford: Oxford University Press, 1979. P. 16–17.

го средства искупить свою вину — она желает этого в качестве акта любви, призванного искупить любимого мужчину, или, как выразился сам Вагнер в письме к Листу: «Любовь нежной женщины сделала меня счастливым; она осмелилась броситься в море страданий и мук, чтобы иметь возможность сказать мне: „Я люблю тебя!“». Никто, кто не знает всей ее нежности, не может судить о том, сколько ей пришлось выстрадать. Нас не пощадили ни в чем, но в результате я искуплен, а она счастлива, потому что осознает это»³¹. И снова мы должны спуститься с мифических высот в повседневную буржуазную реальность: женщина осознает, что посредством своих страданий, которые остаются невидимыми для посторонних глаз, своего отречения ради любимого мужчины или отречения от него (эти два понятия всегда диалектически взаимосвязаны, поскольку в фантастической логике западной идеологии любви именно ради своего мужчины женщина должна отречься от него), она делает возможным искупление мужчины, его публичный социальный триумф — как Травиата, которая бросает своего любовника и тем самым обеспечивает его реинтеграцию в социальный порядок, как молодая жена из романа Эдит Уортон «Эпоха невинности», которая знает о тайной прелюбодейской страсти своего мужа, но притворяется незнающей, чтобы спасти их брак. Возможных примеров здесь бесчисленное множество, и возникает соблазн утверждать, что подобно Эвридике — которая приносит себя в жертву тем, что намеренно провоцирует Орфея обратить на нее свой взор и отправить ее обратно в Аид, и таким образом освобождает его творчество и дает ему свободу для продолжения его поэтической миссии — Эльза, в свою очередь, также намеренно задает роковой вопрос и тем самым освобождает Лозенгрина, истинное желание которого, конечно же, состоит в том, чтобы остаться одиноким художником, сублимирующим свои страдания в творчество. Мы видим здесь связь между влечением смерти и творческой сублимацией, которая задает координаты для жеста женского самопожертвования, этого постоянного объекта мечтаний Вагнера: отказываясь от своего партнера, женщина фактически искупает его вину, заставляя его встать на путь творческой сублимации и переработать сырой материал неудавшегося реального сексу-

31. Цит. по: *Donington R. Wagner's "Ring" and Its Symbols*. L.: Faber and Faber, 1990. P. 265.

ального контакта в миф об абсолютной любви³². Поэтому следует воспринимать «Тристана» Вагнера так, как Гёте объяснял своего «Вертера»: написав книгу, молодой Гёте символически отыграл свое увлечение и довел его до логического завершения (самоубийства); таким образом он избавился от невыносимого напряжения и смог вернуться к своему повседневному существованию. Произведение искусства выступает здесь в качестве фантазматического дополнения; воплощение в нем полностью завершенных сексуальных отношений оказывает поддержку компромиссу в нашей реальной социальной жизни — в «Тристане» Вагнер воздвиг памятник Матильде Везендонк и своей бессмертной любви к ней с тем, чтобы быть в состоянии преодолеть свое увлечение и вернуться к нормальной буржуазной жизни³³.

Отклонение

«Тристан» — это не просто опера: Майкл Таннер был прав, когда сказал, что если мы хотим понять смысл «Тристана», то должны подходить к нему не просто как к произведению искусства, а как к онтологическому высказыванию об эсхатологических событиях, о смысле жизни³⁴. Проблема здесь заключается не в стандартном постмодернистском вопросе о том, кто в нашу циничную постидеологическую эпоху еще может всерьез воспринимать большие метафизические решения, такие как *Liebestod* Вагнера, а, скорее, в противоположном, то есть в сегодняшнем неоднозначном отношении к вере (или к твердым убеждениям как таковым). Достаточно привести два совершенно разных примера. Не является ли глубоко симптоматичным то, что по крайней мере в некоторых европейских странах священники и правые поли-

32. Теперь мы можем увидеть решающее различие между «Кольцом» и «Парсифалем»: в «Кольце» знание еще не доступно «полному дураку» Зигфриду — он должен умереть, чтобы Брунгильда, женщина, могла стать знающей (*dass wissend wild ein Weib*), тогда как в «Парсифале» сам герой, полный дурак, становится знающим (*des reinsten Wissens Macht, dem zagen Toren gab*). Таким образом, в своей киноверсии «Парсифаля» Зиберберг имел все основания превратить Парсифаля в женщину после его обращения, — в тот момент, когда он получает доступ к знаниям, Парсифаль фактически занимает женскую позицию Брунгильды.

33. Напротив, Вагнер написал «Парсифаля», этот гимн радикальному отказу от полового влечения, чтобы иметь возможность продолжить свой роман с Юдит Готье, реальной моделью для Кундри.

34. Tanner M. Op. cit.

тики-популисты являются одними из самых популярных гостей теледебатов за круглым столом? Такими занимательными их делает то, что они очень наивно придерживаются твердых положений; легкой мишенью их делает то, что они осмеливаются публично и твердо придерживаться своих убеждений. Второй пример: почему болельщики настаивают на том, чтобы смотреть футбольный матч в прямом эфире, даже если это происходит перед телевизором? Почему это никогда не то же самое, что смотреть его позже? Единственный честный ответ — чтобы помочь своему клубу, чтобы магически повлиять на игру (вот почему, даже если они находятся только перед экраном телевизора, они вопят и кричат в поддержку своей команды). И разве это не подтверждается противоположным опытом: тридцать лет назад, когда общественность все еще была в восторге от операций по пересадке сердца, планы их прямой телевизионной трансляции были отвергнуты по этическим соображениям — почему? Потому что операция может закончиться неудачей, и пациент может умереть — как если бы публика могла каким-то образом быть частично ответственной за это³⁵. Логика, действующая здесь, — это, конечно, логика фетишистского отрицания: «я очень хорошо знаю, но тем не менее», которая действует повсюду в нашей повседневной жизни³⁶. Когда мы наблюдаем за фокусником в цирке или в ночном клубе, мы прекрасно знаем, что там нет настоящей магии, что он просто демонстрирует расчетливую ловкость рук, но тем не менее мы глубоко разочарованы, если нам удастся проникнуть за эту ловкость и понять, как это было сделано, — мы хотим, чтобы она была совершенной³⁷. А разве не то же самое происходит со *страстными кинолюбителями*, посвятившими себя искусству находить небольшие несоответствия или ошибки, разрушающие иллюзию? Выявление таких ляпов приносит неизмеримое удовольствие, особенно когда они встречаются в великой классике. Вспомним самый известный случай у Хичкока: в фильме «На север через

35. Это похоже на пытки в снафф-фильмах: еще более невыносимо, чем смотреть их, было бы смотреть прямую трансляцию того, как кого-то пытаются, — как будто наша пассивная позиция, наша неспособность вмешаться, делает нас каким-то образом сопричастными ужасу происходящего.

36. См.: *Mannoni O. "Je sais bien, mais quand meme..." // Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène. P.: Editions du Seuil, 1969.*

37. Большинство приведенных здесь примеров и их теоретическим обоснованием я обязан лекции Роберта Пфаллера «Воображение для Другого», прочитанной 29 ноября 2000 г. в Институте исследований культуры в Эссене.

северо-запад» ребенок в ресторане закрывает уши руками за несколько секунд до того, как Эва-Мари Сейнт стреляет в Кэри Гранта — очевидно, из предыдущих (и, по-видимому, бесконечных) повторов одного и того же дубля, он знал, что будет выстрел, поэтому заранее заткнул уши. Магия таких открытий заключается в том, что они не только не препятствуют нашему удовольствию и не расстраивают приостановку нашего неверия, но к тому же укрепляют наше отношение с господином в переносе (точно так же знание о каких-то рядовых слабостях публичного человека, — что он, в конце концов, такой же человек, как и все мы, — только укрепляет наше восхищение им, то есть его *экстраординарным* статусом). Однако существуют две противоположные версии логики «я очень хорошо знаю, но тем не менее» в плане различия между доверием (croyance) и верой (foi):

— *Я не доверяю этому (то есть я прекрасно знаю, что это неправда), но тем не менее я в это верю!* Не это ли краткая формула иудаизма, в котором вопрос стоит не о доверии Богу, а о вере в Него, о символическом участии/обязательстве? Именно благодаря этой особенности иудаизм ближе всего подходит к парадоксу атеистической религии: важны не ваши сокровенные убеждения в существовании Бога или его благодати, а сам факт соблюдения договора с Ним, соблюдения своего слова и следования божественным заповедям. Самым ярким примером здесь является известный отрывок из дневников Анны Франк, в котором она наивно и патетично утверждает свою веру в доброту человечества: «Став свидетелем зверских преступлений нацистов, я не верю, что люди по сути своей добры, я хорошо знаю, какими злыми они могут быть, но тем не менее я верю в доброту человечества». И не является ли это также самой элементарной стратегией авторитетного лица, желающего оказать давление на слабого человека: «Я знаю, ты колеблешься, ты не справляешься с задачей, ты сам не веришь, что сможешь это сделать, но я в тебя верю!»

— *Я не верю в это, но тем не менее я этому доверяю!* Согласно Лакану, именно так относились древние евреи к языческим богам и духам: они не верили в них (их вера была прибережена для их ревнивого Бога), но тем не менее они боялись этих других божеств, потому что их существование и злые силы считались вполне реальными.

И не попала ли вагнеровская метафизика в такое же затруднительное положение? Ключевая особенность знаменитой формулы Вагнера о взаимоотношениях искусства

и религии («Там, где религия становится искусственной, искусство получает привилегию искупить ядро религии»³⁸) заключается в том, что она переворачивает стандартное гегелевское представление о снятии (*Aufhebung*) искусства в религии как высшей форме выражения идеи. По Вагнеру, искусство сохраняет ядро подлинного религиозного опыта, который окостенел в безжизненных институциональных ритуалах. Проблема этого решения, конечно, заключается в том, что оно приостанавливает религиозную веру как таковую, превращая религиозный опыт в эстетическое зрелище, которое соблазняет нас, не обязывая серьезно вовлекаться в него. Короче говоря, вопрос «Насколько серьезно мы должны относиться к решению Вагнера сегодня?» должен быть перевернут: относился ли сам Вагнер к нему серьезно?³⁹ Не функционирует ли оно в режиме фетишистского отклонения?

Возможно, тупик, к которому приводит вагнеровская эстетизация религии, наиболее кратко выражается в следующей дилемме: если искусство — это речь, которая «не знает, что говорит», означает ли это, что оно говорит то, чего не знает? И верно ли обратное? Если я не говорю того, что знаю, означает ли это, что я знаю то, чего не говорю?

38. Wagner R. Prose Works. L.: K. Paul, 1972. Vol. 6. P. 211.

39. Вспомним интересную деталь из фильма Вачовски «Матрица»: когда Киану Ривзу приходится выбирать между красной и синей таблеткой, он выбирает между истиной и удовольствием, между травматическим пробуждением к реальности и сохранением в иллюзии, регулируемой Матрицей. Ривз выбирает истину, в отличие от самого отвратительного персонажа фильма, агента-информатора Матрицы среди повстанцев, который в памятной сцене со Смитом, агентом Матрицы, ковыряет вилкой сочный красный кусок стейка и говорит: «Я знаю, что это всего лишь виртуальная иллюзия, но мне плевать, поскольку на вкус он настоящий». Короче говоря, он следует принципу удовольствия, который говорит ему, что предпочтительнее оставаться в пределах иллюзии, даже если знаешь, что это всего лишь иллюзия. Однако выбор Матрицы не так прост. Что именно предлагает Ривз человечеству в конце фильма? Не прямое пробуждение в пустыню реальности, но свободное плавание между множеством виртуальных вселенных — вместо того чтобы быть просто поработанным Матрицей, можно освободить себя, научившись изменять ее правила, — можно изменить правила физической вселенной и таким образом научиться свободно летать и нарушать другие физические законы. Короче говоря, выбор стоит не между горькой истиной и приятной иллюзией, а между двумя видами иллюзии; предатель привязан к иллюзии нашей так называемой реальности, над которой доминирует и которой манипулирует Матрица, тогда как Ривз предлагает человечеству восприятие Вселенной как игровой площадки, на которой мы можем играть во множество игр, свободно переходя от одной к другой, изменяя правила, которые фиксируют наше восприятие реальности.

Библиография

- Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М.: Художественный журнал, 1999.
- Жижек С. Щекотливый субъект. М.: Дело, 2014.
- Зупанчић А. Этика реального. СПб.: Скифия-принт, 2019.
- Лакло Ш. де. Опасные связи. М.; Л.: Наука, 1965.
- Стербини Ч. Севильский цирюльник: либретто. URL: <http://libretto-oper.ru/ros-sini/sevilskii-ciryulnik>.
- Braunstein N.A. Le desir de Scarpia // *Analytica*. Vol. 46. P.: Navarin, 1986.
- Cooke D. I Saw the World End. Oxford: Oxford University Press, 1979.
- Cord W.O. An Introduction to Richard Wagner's "Der Ring des Nibelungen". Athens: Ohio University Press, 1983.
- Donington R. Wagner's "Ring" and Its Symbols. L.: Faber and Faber, 1990.
- Gutman R. Richard Wagner. N.Y.: Harcourt Brace Jovanovich, 1990.
- Lear J. Happiness, Death, and the Remainder of Life. Cambridge: Harvard University Press, 2000.
- Ledbetter S. Notes to Charles Mackerras // Mozart W.A. *Così fan tutte*. Telarc, CD-80399.
- Lindenberger H. Opera in History. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- Mannoni O. "Je sais bien, mais quand même..." // *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*. P.: Editions du Seuil, 1969.
- Salecl R., Žižek S. Gaze and Voice as Love Objects. Vol. 1. Durham: Duke University Press, 1996.
- Tanner M. Wagner. L.: Flamingo, 1997.
- Wagner R. Prose Works. L.: K. Paul, 1972. Vol. 6.
- Watson D. The Wordsworth Dictionary of Musical Quotations. Edinburgh: Wordsworth, 1994.
- Žižek S. Tarrying with the Negative. Durham: Duke University Press, 1993.
- Zupančič A. Ethics of the Real. L.: Verso Books, 2000.

For the Love of Opera

Slavoj Žižek. University of London (UCL), United Kingdom; University of Ljubljana (ULJ), Slovenia, bih@bbk.ac.uk.

Mladen Dolar. University of Ljubljana (ULJ), Slovenia; Jan Van Eyck Academie (JVE), Maastricht, mladendolar@yahoo.com.

Drawing on the ideas of Sigmund Freud and Jacques Lacan, Mladen Dolar and Slavoj Žižek, founders of the Ljubljana school of psychoanalysis, turn in their work to opera, with Mladen Dolar focusing on Mozart and Slavoj Žižek on Wagner. The title of their work refers to the two deaths, symbolic and real, of which Lacan speaks in connection with ethics and aesthetics in his *Seminar VII*. Death, along with love, forms the center of both the operatic and the psychoanalytic narrative. Recently, the psychoanalytic approach to opera has become notorious. Typically, its product is a deconstructionist reading of the libretto or, even worse, a rather primitive Freudian debunking of its (patriarchal, anti-Semitic, and/or anti-feminist) prejudices. However, the authors argue that opera deserves better. The historical relationship between opera and psychoanalysis is suggestive. The moment of the birth of psychoanalysis (early twentieth century) is also often perceived as the moment of the death of opera—as if after psychoanalysis, opera, at least in its traditional form, was no longer possible. Not surprisingly, echoes of Freudianism are present in most contenders for the title of the last opera.

Keywords: *opera; psychoanalysis; death; Jacques Lacan; Wolfgang Amadeus Mozart; Richard Wagner.*

DOI: 10.58186/2782-3660-2023-3-1-23-54

References

- Braunstein N.A. Le desir de Scarpia. *Analytica*, vol. 46, Paris, Navarin, 1986.
- Cooke D. *I Saw the World End*, Oxford, Oxford University Press, 1979.
- Cord W.O. *An Introduction to Richard Wagner's "Der Ring des Nibelungen"*, Athens, Ohio University Press, 1983.
- Donington R. *Wagner's "Ring" and Its Symbols*, London, Faber and Faber, 1990.
- Gutman R. *Richard Wagner*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1990.
- Laclos Ch. de. *Opasnye svyazi* [Les liaisons dangereuses], Moscow; Leningrad, Nauka, 1965.
- Lear J. *Happiness, Death, and the Remainder of Life*, Cambridge, Harvard University Press, 2000.
- Ledbetter S. *Notes to: Charles Mackerras. Così fan tutte*, CD, TELARC, 80399.
- Lindenberger H. *Opera in History*, Stanford, Stanford University Press, 1998.
- Mannoni O. "Je sais bien, mais quand meme...". *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Editions du Seuil, 1969.
- Salecl R., Žižek S. *Gaze and Voice as Love Objects*, vol. 1, Durham, Duke University Press, 1996.
- Sterbini C. Sevil'skii tsiryul'nik (libretto) [Il Barbiere di Siviglia (libretto)]. *Libretto oper* (Opera librettos). URL: <http://libretto-oper.ru/rossini/sevilskii-tsiryulnik>.
- Tanner M. *Wagner*, London, Flamingo, 1997.
- Wagner R. *Prose Works*, vol. 6, London, K. Paul, 1972.
- Watson D. *The Wordsworth Dictionary of Musical Quotations*, Edinburgh, Wordsworth, 1994.
- Žižek S. *Tarrying with the Negative*, Durham, Duke University Press, 1993.
- Žižek S. *Shchekotlivyy sub'ekt* [The Ticklish Subject], Moscow, Delo Publishers of RANEP, 2014.
- Žižek S. *Vozvyshennyi ob'ekt ideologii* [The Sublime Object of Ideology], Moscow, Khudozhestvennyi zhurnal, 1999.
- Zupančič A. *Etika real'nogo* [Ethics of the Real], Saint-Petersburg, Skifia-Print, 2019.

Музыкальная драма

Теодор Адорно

Перевод с немецкого под редакцией *Анны Лаврик, Ильи Калинина и Артема Смирнова* по изданию:
Theodor W. Adorno. Musikdrama//Versuch über Wagner.
Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1952. S. 121–144.

Теодор Адорно (1903–1969). Немецкий философ, социолог, композитор, специалист в области философии музыки.

В настоящем фрагменте из работы Теодора Адорно «Опыт о Вагнере» (1952) автор анализирует разработанную Рихардом Вагнером эстетическую концепцию *Gesamtkunstwerk*, или «единого произведения искусства». Обращаясь как к теоретическим работам Вагнера, так и к его операм, Адорно вскрывает противоречия этой концепции, подчеркивая ее фундаментальное отличие от гегелевского определения искусства. Рассматривая связь между эволюцией оперы, автономией художника и развитием культурной индустрии, он показывает, что, несмотря на отрицание Вагнером разделения труда и его стремление к идеальному единству, в произведениях Вагнера *Gesamtkunstwerk* не только не устраняет это разделение труда, но еще больше усиливает его. Согласно Адорно, музыкальная драма Вагнера глубоко противоречива (музыка оказывается заперта в рамках действия, что приводит к усилению субъективного выражения и избытку сюжета над музыкой), причем эти противоречия как на уровне замысла, так и на уровне практической реализации произведения осознавал и сам Вагнер.

Ключевые слова: *Рихард Вагнер; опера; музыкальная драма; Gesamtkunstwerk.*

Эстетический репертуар Вагнера не исчерпывается прославлением фантасмагорического мира. И фантасмагория, и ритм ее распада должны быть выражены в грандиозном эпическом произведении искусства. Возникающая в результате всеобъемлющая структура образует *Gesamtkunstwerk* — или, как предпочитал называть это Вагнер, «драму будущего», — в которой соединились поэзия, музыка и театр. Хотя его намерением было стереть границы, разделяющие разные виды искусства во имя всепроникающей бесконечности, и даже вопреки тому, что опыт синестезии является одним из оснований романтизма, *Gesamtkunstwerk* на самом деле не имеет отношения к теориям романтизма, сформировавшимся пятьюдесятью годами ранее. Ибо в поисках эстетической взаимозаменяемости и стремлении к такой безупречности мастерства, которая была бы способна скрыть все швы в конечном произведении и даже стереть разницу между ним и самой природой, *Gesamtkunstwerk* предполагает такое же радикальное отчуждение от всего естественного, которое его попытка утвердить себя в качестве единой «второй природы» стремится скрыть. Удивительно, что сам Вагнер осознал, что фантасмагория содержит в себе элемент сокрытия, в ходе обсуждения единой природы *Gesamtkunstwerk*. И более того, это осознание пришло именно в тот момент, когда он попытался определить «намерение поэта», которое дает жизнь произведению:

Этим выражением является такое, которое в каждом из своих моментов заключает в себе поэтическое намерение, но и в каждом из них скрывает его от чувства, то есть осуществляет его. Даже для словесно-звукового языка такое сокрытие было бы невозможно, если бы к нему нельзя было прибавить второй, дополняющий орган языка звуков, который способен восстановить равновесие цельного выражения всюду, где словесно-звуковой язык, как явный укрыватель поэтического намерения, по необходимости должен опуститься так низко, что может только ради неразрывной связи этого намерения с настроением обыденной жизни покрывать его слишком прозрачным покрывалом¹.

Соккрытие процесса поэтического творчества ради достижения его цели, то есть его замысла, а также основополагаю-

1. Вагнер Р. Опера и драма // Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 478.

щая связь с «обыденной жизнью»², о которой «Опера и драма» не устает напоминать, таким образом, включены самим Вагнером в конфигурацию, определяющую фантасмагорию. Из чего следует, что «второй орган речи» — это не что иное, как оркестр, средство вагнеровской фантасмагории. Высвобождение колорита, достигнутое оркестром, усиливает элемент иллюзии, перенося акцент с сущности, музыкального события как такового, на явление, музыку. Новшества, такие как создание оркестрового колорита, могут быть достигнуты только в ущерб артикуляции во времени и в угоду ослепительному настоящему. В конечном счете именно это иллюзорное настоящее извлекает наибольшую выгоду из подрыва конструктивных элементов в композиции Вагнера. С «сокрытием поэтического намерения» через музыку *Gesamtkunstwerk* стремится к идеалу абсолютного явления, которым фантасмагория так дразняще размахивает перед ним:

...законченной, цельной художественной формой мы назовем такую, в которой самая обширная связь явлений человеческой жизни может быть выражена чувству так понятно, что это содержание в каждом из своих моментов овладеет чувством и вполне удовлетворит его. Следовательно, содержание всегда должно быть налицо в форме, и эта форма должна выражать содержание в полном его объеме. То, чего нет налицо, постигает лишь мысль, чувство же воспринимает только наглядное³.

Как бы правдоподобно ни звучала такая сентиментальная эстетика «чистого чувства», которую буржуазия XIX века считала самоочевидной задолго до того, как Герман Коген дал ей имя, на самом деле она имеет мало общего с музыкой. Музыка может воплотиться в настоящем только благодаря самым интенсивным усилиям памяти и предчувствия. Эти усилия являются задачей подлинного тематического произведения. И Вагнеру, прибегавшему к использованию внемузыкальной мнемоники в форме мотивов, наполненных аллегорическим значением, этого усилия удалось избежать. Глубочайшая слабость этой эстетики, — как ее теории, так и практики, — заключается в том, что мозаика подобных вещей элементов, которые не могут быть полностью актуализированы, оказывается слишком мощной, чтобы быть погло-

2. Вагнер Р. Указ. соч. С. 473.

3. Там же. С. 480–481.

щенной эстетическим целым. В результате их вместо этого отвергают и изгоняют прочь. Постоянный процесс актуализации — это то, чего должна достичь музыка, работая над поэзией в ущерб музыкальному времени. Цель этого процесса — растворить и оживить неподатливую вещную природу поэзии, а вместе с ней и отражение товарного мира в искусстве, и таким образом превратить его в сияющее проявление чистой субъективной актуальности.

Наука обнажила перед нами организм речи; но то, что она показала нам, было мертвым организмом, который была способна оживить лишь высшая поэтическая потребность, залечив раны, которыми анатомический скальпель изрезал тело речи, и вернув ему дыхание, которое могло бы воскресить в нем жизнь своим живым движением. Это дыхание, однако, и есть — музыка⁴.

Музыка призвана сделать не что иное, как отменить историческую тенденцию языка, основанную на знаковости, и заменить ее выразительностью. Впервые Вагнер помещает несинхронность развития эстетических средств, более того, саму иррациональность, в рационально спланированный, пусть пока и чисто эстетический контекст. Как было отмечено в недавней работе об эстетике кино,

адаптация к порядку буржуазной рациональности и, в конечном счете, к эпохе развитой промышленности, которая была произведена глазом, когда он привык воспринимать реальность как реальность объектов и, следовательно, в основном товаров, не была произведена одновременно и ухом. По сравнению со зрением, слух «архаичен» и отстал от технологий. Можно было бы сказать, что реагировать бескорыстным ухом, а не проворным, оценивающим взглядом, каким-то образом противоречит передовой индустриальной эпохе <...> Глаз — это всегда орган усилия, работы, концентрации; он воспринимает что-то конкретное. Совершенно недвусмысленно. Ухо, напротив, не сконцентрировано и пассивно. В отличие от глаза, его не нужно открывать. По сравнению с глазом в нем есть что-то сонное и инертное. Но на эту дре-

4. *Wagner R.* Gesammelte Schriften und Dichtungen. Bd. IV. Leipzig: Fritzsche, 1888. S. 127.

моту наложено табу, которое общество накладывает на любую лень. Музыка всегда была уловкой, способной перехитрить это табу⁵.

В наши дни дремота подвергается психотехническому контролю, но Вагнер, следуя порыву и даже отчаянной потребности своего собственного таланта, был первым, кто обнаружил, к чему это может привести. Но этого справедливо опасался уже Ницше. Бессознательное, о котором Вагнер узнал от Шопенгауэра, стало для него идеологией: задача музыки — растопить отчужденные и овеществленные отношения людей и заставить их звучать так, как будто они все еще человеческие отношения. Эта технологическая враждебность к сознанию лежит в самой основе музыкальной драмы. Она смешивает искусства, чтобы в итоге получить опьяняющий напиток. Язык Вагнера — этот синтез идеализма и возжелания — формулирует это в метафоре сексуального контакта:

Семя, которое необходимо отдать, которое сгущается только в сильнейшем любовном возбуждении из благороднейших сил, вырастает лишь из потребности отдать его, затратить на оплодотворение, такое оплодотворяющее семя есть поэтическая идея, доставляющая любящей женщине-музыке материал для рождения⁶.

В своей практике Вагнер с энтузиазмом придерживался этой метафоры. Кульминацией музыкальных драм являются не только экстатические пассажи, такие как последняя песня Изольды, сцена Зигфрида и Брунгильды в конце «Зигфрида» или плач Брунгильды в «Сумерках богов», но и благодаря беспорядочности элементов сама форма музыкальной драмы является постоянным приглашением к опьянению, как форма «океанической регрессии»⁷. «Сумерки богов», бесконечно увлекающие слушателя в великое плавание, словно наводняют музыкой весь мир, и хотя на самом деле им не удается пе-

5. Адорно не указывает источник этого отрывка, который является самоцитированием, см.: Adorno T., Eisler H. *Komposition für den Film*. Munich: Rogner und Bernhard, 1969. S. 41, 43.

6. Вагнер Р. Указ. соч. С. 423.

7. Вероятно, Адорно имеет в виду «океаническое чувство», — предложенное Роменом Ролланом понятие, — которое Зигмунд Фрейд обсуждает в «Будущем одной иллюзии» (1927) и «Недовольстве культурой» (1929), связывая его с регрессом к первичному нарциссизму и ощущением единства с окружающим его миром. — Прим. ред.

реплавить массу материала в лирику, они компенсируют это тем, что их твердые, неподатливые очертания оказываются поглощены волнами. У позднего Вагнера размываются не только границы между различными видами искусств, но даже и между произведениями. Его увлечение аллегориями проявляется не в последнюю очередь в том, что все что угодно может означать все что угодно еще. Формы и символы смешиваются, пока Закс не становится Марком, Грааль — кладом Нибелунгов, а Нибелунги — Вибелунгами. Основная идея музыкальной драмы раскрывается не столько в музыке, сколько в некоем мысленном полете, в отбрасывании всего однозначного и отрицании всего, что имеет индивидуальный отпечаток.

Эта основная идея заключается в тотальности: «Кольцо» стремится без лишних слов запечатлеть мировой процесс во всей полноте. Нетерпение Вагнера ко всему обособленному, ограниченному и просто существующему для себя, по отношению ко всему тому, что питает его фантазмагорический музыкальный процесс, — это протест против обуржуазивания искусства, которое устраивает метафора угрюмого самосохранения. Методы, с помощью которых Вагнер стирает все разделительные линии, и монументальный масштаб как тем, которые он выбирает, так и самих произведений, неотделимы от его стремления творить в «большом стиле», стремления, уже присущего искусному жесту дирижера. Вагнеровская тотальность — враг жанрового искусства. Как и в случае с Бодлером, его прочтение высокого буржуазного капитализма обнаружило антибуржуазное, героическое послание в разрушении бидермейера. Вагнер ненавидел жертвы, которых последний значительный социальный стиль потребовал от искусства, чтобы обеспечить его выживание в эпоху индивидуализма. Он достаточно глубоко проник в законы движения общества, чтобы осознать бессилие принципа отбора, обязанного своим существованием упрямому отказу от самих этих «законов». Он восстает против ложного чувства безопасности и, не видя возможности для чего-то иного, отправляется на поиски опасной жизни. Подобно Ницше и впоследствии модерну (*Art Nouveau*), который он во многом предвосхищает, он хотел бы в одиночку вызвать к жизни эстетическую тотальность, произнеся магическое заклинание, выказывая при этом вызывающее безразличие к отсутствию социальных условий, необходимых для ее выживания. Вполне возможно, что наряду с концепцией технического произведения искусства, произведения Вагнера ознакомили собой рождение «воли к стилю» [*Stilwille*].

Он протестует против ограниченности объективного духа, социальный и эстетический предмет которого сузился до частного индивида. Однако его собственная отправная точка, которая сама по себе является чисто эстетической, зависит от навыков слушания этого индивида, от того, что он способен восполнить самостоятельно, и от того, что он готов преодолеть ради целого. По этой причине вагнеровская тотальность, *Gesamtkunstwerk*, обречена на провал. Вагнер прибегает к избыточному смешению различных элементов не в последнюю очередь ради того, чтобы это замаскировать. Чем больше музыкальная драма терпит провал как стиль, тем больше она стремится к стилизации. Целое больше не достигает единства, потому что его выразительные элементы созданы так, чтобы гармонизировать друг с другом в соответствии с заранее выработанной схемой, — возможно, весьма условного характера. Вместо этого различные искусства, которые теперь отчуждены друг от друга и не могут быть примирены никаким смыслом, оказываются связаны воедино произволом отдельного художника. Формальные предпосылки внутренней логики заменяются бесшовным внешним принципом, согласно которому разрозненные процедуры объединяются таким образом, чтобы в совокупности выглядеть обязательными. Единство стиля узурпируется чертами частного индивидуума и, более того, праздного зевачи, каким себе его представляет Вагнер. Стиль становится суммой всех стимулов, регистрируемых совокупностью его чувств. Вся полнота чувственного познания, находящаяся в его распоряжении, предлагает себя как самодостаточная тотальность смысла, как полнота жизни: отсюда фиктивный характер вагнеровского стиля. Ибо в случайном опыте индивидуального буржуазного существования отдельные органы чувств не воспринимают тотальность, мир как единый в себе и целостный по своей сути. И такое единство чувственного восприятия, к которому обращается разочарованное сознание Вагнера, едва ли когда-либо существовало. Напротив, чувства, каждое из которых развивается по-своему, в конечном итоге расходятся еще дальше вследствие растущего овеществления реальности, а также разделения труда, которое не только отделяет людей друг от друга, но и расщепляет самого человека. Таким образом, музыкальная драма не способна наделить отдельные искусства значимыми функциями. Она является формой ложного тождества. Музыка, сцена и слова соединяются только посредством того, что автор — на чудовищность позиции которого намекает термин «поэт-композитор» — относится к ним так, будто их объединяет общая цель. Но достигает он этого только путем совершения

над ними насилия, тем самым извращая целое, что приводит к тавтологии, к постоянной сверхдетерминации. Музыка повторяет то, что уже было сказано словами, и чем больше она выдвигается на первый план, тем более избыточной она становится по отношению к смыслу, который она должна выражать. Но это влияет на саму музыкальную целостность. Именно попытка подогнать искусства друг к другу нарушает единство композиционной ткани. Вагнер придумал стилистический прием *Sprechgesang*, призванный служить гарантом этого единства: с помощью квазиестественной интонации музыка и язык должны объединиться без какого-либо насилия друг над другом. Таким образом, певческий голос, важная фигура музыкального процесса, к которому в оперном театре всегда приковано внимание, оказывается силой оторван от собственно музыкального содержания. За исключением немногих пассажей, в которых можно признать господство музыкальной формы, певческий голос отделен от жизни и логики музыки: пропевание мотива противоречило бы требованию естественного интонирования и отклонялось бы от нормального произношения. В музыке Вагнера самые необходимые элементы — пение и оркестр — неизбежно расходятся. Пение, самое непосредственное из этих двух элементов, перестает быть включенной в основную тематическую ткань, разве только в том абстрактном и необязательном смысле, состоящем в том что певческий голос следует за оркестровыми гармониями. Чтобы добиться синтеза всех искусств, необходимо отложить в сторону внутреннюю согласованность самого важного элемента — музыки.

Псевдоадаптация музыки к языку неумолимо прогрессировала с момента появления *stile rappresentativo*, которому музыка во многом обязана своим освобождением. Но она проявляет свою негативную сторону в тот момент, когда начинает паразитировать на языке и рабски следует за кривой языкового потока. В то же время музыка становится комментарием к сцене, поскольку автор занимает определенную позицию и нарушает тот самый идеал имманентной формы, во имя которого изначально и была задумана музыкальная драма. Это объясняет прерывистый, тягучий эффект, столь характерный для кино. Слова, произносимые в то время, когда часть внимания прикована к музыке, постоянно переусердствуют; театральность Вагнера неотделима от *terminus ad quem* поэзии, которой всегда приходится впадать в крайности, чтобы не отставать от музыки. Музыка, однако, через свою дополнительную интерпретативную функцию лишается своей силы, благодаря которой она, как язык, лишенный

смысла, как чистый звук, контрастирует с человеческим языком жестов и только через такой контраст становится полностью человеческой. И наконец, сцена вынуждена идти в ногу с тем, что происходит в оркестре. Неуклюжесть певцов — а часто оперный театр напоминает музей давно забытых жестов — вызвана их приспособлением к музыкальному потоку. Они резонируют с музыкой, но фальшивят; они становятся карикатурами, ведь жесты каждого из них эффективно имитируют жесты дирижера. Чем ближе, чем неосмотрительнее расходящиеся искусства сближаются и чем больше музыкальная драма приближается к их принципиальному взаимному безразличию, тем больше они мешают друг другу. Старая опера, которую Вагнер обвинял в отсутствии эстетического единства из-за неспособности интегрировать различные искусства, превосходила его оперу по крайней мере в одном отношении: она стремилась к единству, достигаемому не за счет ассимиляции одного искусства с другим, но единству в соблюдении законов, управляющих каждой отдельной сферой. Моцартовское единство было единством конфигурации, а не тождества. У Вагнера, однако, радикальная интеграция, которая намеренно подчеркивается, уже является не более чем прикрытием происходящего распада. Космос того, что может быть воспринято, который в его работе должен представлять собой сущность, — потому что единственное, чему может доверять изолированный индивид, — это общность всего, что может быть постигнуто с помощью его чувственного восприятия, — такого космоса не существует. То, что удерживает его воедино, есть лишь случайность существования каждого индивида. Как случайность, узурпаторски приписывающая себе необходимость, *Gesamtkunstwerk* должен потерпеть неудачу с точки зрения философии истории. Ведь в развитом буржуазном обществе каждый орган чувств воспринимает, как бы некий иной мир, если не сказать, какое-то другое время, и поэтому стиль музыкальной драмы не может довериться ни одному из них, но должен трансформировать один в другой, чтобы достичь хоть какой-то гармонии, которой им не хватает. Пока сами органы подотчетны сознанию, этого невозможно достичь. Чтобы это произошло, им придется сопротивляться любому авторитету, который проводит различие между ними, и осуществлять регрессию к архаичной неразличимости. В *Gesamtkunstwerk* опьянение неизбежно как *principium stilisationis*: произведению искусства достаточно одного мгновения самосозерцания, чтобы разрушить видимость его идеального единства.

Однако пафос стилизации *Gesamtkunstwerk* направлен не только против примиряющей жанровой музыки бидермайера, но и против художественных форм индустриальной эпохи самого Вагнера, в которую эти жанровые элементы превращаются в предметы потребления. Неудовлетворенному эстету, бегущему от банальности образов, боги, герои и драматическое действие в масштабе всей вселенной обещают спасение. Более ранний романтизм не нуждался в этом, поскольку ему не приходилось сталкиваться с постоянной угрозой комодификации, которая в конечном счете завладевает даже героическими моделями самого Вагнера. В своих попытках достичь тотальности чувств он начинает с категорического призыва к освобождению слуха, который, по его словам, «не ребенок»⁸. Делая это, он выступает против отношения, которое «низвело бы чувство слуха до уровня раболепного носильщика тюков с товарами»⁹. Однако идея тотальности, которая вдохновляет музыкальную драму, не может мириться с простой антитезой «обычной жизни». Ей известно, что существуют веские причины, чтобы ассимилировать подобное существование, в то время как художник стремится вырваться из повседневной действительности по причинам, не менее убедительным. Иными словами, увязание в банальном столь же тотально, как и попытки бегства от него. В «Тристане» этот мир банальности, безусловно, не ограничивается миром «дня», которое «действию» с радостью бы обменяло на царство ночи. Кульминацией действия является решение умереть. Смерть вернет конечных индивидуумов, чьи беспредельные стремления обрекают их на подобные муки в конечном мире, к первооснове существования. Однако это решение, означающее «избавление» индивида не только от повседневности, но и от собственной индивидуации, облечено в образ, который сам по себе банален. Ибо музыкальная образность, постулируемая как метафизическая антитеза изолированной монаде, создана тем же обществом, которое она отрицает. То, что преподносит себя в качестве преодоления простого индивидуализма, оказывается одобренным музыкальным языком, и индивид, предпочитающий время ночи, невольно отдается существующему порядку. Ни один непредвзятый человек, который впервые слушает восторженный «мотив решимости умереть» в «Тристане», не сможет избавиться от впечатления легкомысленной веселости. С точки зрения индивида, сущность, всеобщее,

8. Wagner R. Gesammelte Schriften und Dichtungen. Bd. 4. S. 133.

9. Ibid. S. 132.

могут быть восприняты только как дурное всеобщее. Метафизико-психологическому строению «Тристана» приходится приравнять смерть к удовольствию, чтобы оправдать ее с позиции индивидуации, которую она стремится уничтожить. Однако — как положительный факт — образ наслаждения скатывается в обыденность. Это становится импульсом для индивида, который хочет быть таковым, само желание которого указывает на то, что он уже участвует в жизни, и это участие доказывает, что он находится с ней в согласии. И этим вагнеровская метафизика смерти отдает дань недостижимости радости, которая присутствовала во всей великой музыке со времен Бетховена. Переход от трагического решения к «Сколько стоит этот мир?» (*Was kost die Welt?*) и в конечном счете — от блаженного смертельного любовного экстаза к эффектному сольному исполнению неизбежен. Монадологический индивид, которому композитор остается верен и с позиции которого сочиняет, не находится в абсолютной оппозиции к обществу: природа его существа вытекает из принципов самого общества. Социальная судьба одиночества, беспощадное стремление к самовыражению и элемент вульгарного самоутверждения и самолюбования оказываются прекрасно совместимы. Уже при жизни Вагнера — и в вопиющем противоречии с его программой — из произведений были вырваны такие блестящие номера, как «Волшебная музыка огня» и «Прощание Ватана», «Полет валькирий», «Смерть Изольды» и «Чудо Страстной пятницы». Они подверглись переработке и впоследствии стали популярными. Это обстоятельство имело прямое отношение к музыкальным драмам, точно просчитывавшим место этих пассажей внутри соответствующих произведений. Возможность разложения на фрагменты свидетельствует о хрупкости и фрагментарности самой этой тотальности.

В стилистических категориях это можно выразить как конфликт романтического и позитивистского элементов. Концепция внутренне согласованной самораскрывающейся тотальности, идеи, воплощенной в чувственном восприятии, является поздним продуктом великих метафизических систем, основной философский посыл которых был разгромлен еще Фейербахом, с чьими работами Вагнер был знаком, но который, однако, сохранился в эстетической форме. Мы можем поверить словам Вагнера о том, что чтение работ Шопенгауэра не оказало на него «влияния» в привычном смысле, но лишь подтвердило его собственные мысли. Во всяком случае, фундамент для перехода от метафизики к эстетике действительно был заложен Шопенгауэром еще в работе «Мир

как воля и представление». В случае Шопенгауэра этот переход обусловлен позитивизмом, что так ясно заявляет о себе в решимости философа отрицать «смысл» царства природы, оставленного им на милость слепой Воли. Схожим образом метафизика Вагнера, скрытая в его методе, тесно связана с разочарованием в мире. Тотальность музыкальной драмы складывается из совокупности всех форм реакций органов чувств, и условием ее существования является не только отсутствие связующего стиля, но еще в большей степени растворение метафизики. Цель *Gesamtkunstwerk* состоит не столько в том, чтобы выразить метафизику, сколько в том, чтобы создать ее. Абсолютно профанное стремится произвести сакральное из себя самого: в этом отношении «Парсифаль» лишь выражает общий подход к самосознанию. Обманчивость *Gesamtkunstwerk* объясняется именно этим. Произведение искусства больше не соответствует гегелевскому определению, согласно которому искусство — есть «чувственная манифестация идеи». Напротив, чувственное здесь организовано так, чтобы казалось, будто это оно владеет идеей. Это истинная основа аллегорического у Вагнера — воскрешение в памяти сущностей, воспоминания о которых были безвозвратно утрачены. Технологическое опьянение порождается страхом перед грядущей трезвостью. Таким образом, мы видим, что эволюция оперы и, в частности, возникновение автономной суверенности художника тесно переплетены с истоками культурной индустрии. Ницше, в своем юношеском энтузиазме, не смог распознать произведение искусства будущего, в котором происходит рождение фильма из духа музыки. Эту связь подтверждает более раннее и надежное свидетельство от ближайшего окружения Вагнера. 23 марта 1890 года, то есть задолго до изобретения кинематографа, Чемберлен написал Козиме о симфонии Листа «Данте», под которой здесь может иметься в виду целое направление:

Исполните эту симфонию в затемненной комнате с оркестром в глубине ее и покажите картины, проходящие мимо на заднем плане, — и вы увидите, как все Левисы и все сегодняшние лишенные теплоты соседи, чья бесчувственная натура причиняет такую боль бедному сердцу, впадут в экстаз¹⁰.

10. Cosima Wagner und Houston Stewart Chamberlain im Briefwechsel 1888 bis 1908/P. Pretzsch (Hrsg.). Leipzig: Reclam, 1934. S. 146.

Едва ли найдутся более красноречивые свидетельства того, что массовая культура не была навязана искусству извне. Правда в том, что благодаря своей эмансипации оно превратилось в собственную противоположность. Нигде хрупкость концепции музыкальной драмы не проявляется так отчетливо, как там, где она ближе всего подходит к своей собственной основе, сокрытию производственного процесса — во враждебном отношении Вагнера к разделению труда, на котором в то время зиждилась культурная индустрия. В теории и идеологии своих работ он отвергал разделение труда в терминах, напоминающих о национал-социалистической идее подчинения частных интересов общественному благу. Вагнер, специалист по оркестру и театральным эффектам, в своих антисемитских карикатурах на Бекмессера и Миме изображал их экспертами. Предполагается, что их комизм заключается в том, что они, как специалисты, больше не справляются с теми задачами, на которых они специализируются. Бекмессер, городской писарь, член цеха мейстерзингеров, не может не понять песню, которая была признана на состязании певцов лучшей, и даже, несмотря на его глубокое знание правил табулатуры, не может сам создать что-то связанное. А Миме, кузнец, в свою очередь, «слишком умен», чтобы выковать единственный меч, который может ему понадобиться. Эти две фигуры призваны выразить презрение Вагнера к рефлексизирующему разуму. В качестве противоположных идеалов он выдвигает Вальтера и Зигфрида, которые выступают за неразделенный первозданный мир. Согласно программе Вагнера, этот мир должен быть иррациональным, как и роль музыки в *Gesamtkunstwerk*. Вальтер ссылается на природу как на своего учителя, у которого он научился всему, что знает, а также на Вальтера фон дер Фогельвейде, в стихах которого, как и во всех стихах его времени, почти полностью отсутствует то, что со времен промышленной революции было известно как поэзия природы. Идеализм Вагнера был беспощаден к фактическому содержанию, ауру которого так любит эксплуатировать *Gesamtkunstwerk*. Однако несмотря на то, что он противопоставляет мифическое единство поэта, певца и мима разделению труда и действует так, будто *Gesamtkunstwerk* способен сам достичь этого единства, его метод не устраняет, но лишь усиливает разделение труда. Текст «Нюрнбергских мейстерзингеров» так же не осознает ни своих противоречий, ни гегелевского требования объективации. В конце Вальтер, «певец», преклоняется перед Саксом, «мастером», и учится не «презирать»

специализированные цеха. Но мы должны отметить, что это примирение феодального и буржуазного порядков равносильно согласию с тем самым овеществленным миром, которого представители юнкерского сословия помещиков-землевладельцев по праву боялись. Однако, несмотря на все это, мало в чем Вагнер был столь же прогрессивным, как в своих парадоксальных попытках найти рациональный способ преодоления условий, порожденных ошибочным использованием разума. Многие из противников Вагнера, любящих культуру и ненавидящих цивилизацию, в том числе Гильдебрандт, критикуют его за то, что он безоговорочно принял технические достижения XIX века, несмотря на его предполагаемую «борьбу» с ними. Они перечисляют грехи байройтского «сценического механика» и, несомненно, пришли бы к еще более обескураживающим выводам, если бы могли прочесть партитуру. Намерение Вагнера интегрировать отдельные виды искусства в *Gesamtkunstwerk* заканчивается достижением беспрецедентного в истории музыки разделения труда. «Рана может быть исцелена только тем копьем, которое ее нанесло» — эти слова по крайней мере верны в отношении композиторского метода Вагнера. И именно сакральная «Парсифаль» использует кинематографическую технику трансформации сцены, которая знаменует кульминацию этой диалектики: волшебное произведение искусства мечтает о своей полной противоположности, механическом произведении искусства. Методы работы крупных композиторов всегда содержали элементы технической рационализации: достаточно вспомнить о шифрах и сокращениях в рукописях Бетховена. В своих поздних работах Вагнер заходит в этом особенно далеко. Между эскизом композиции и законченной партитурой добавляется еще третий элемент: так называемый инструментальный эскиз. В отличие от карандашной записи, нотный текст в нем выписан чернилами и, таким образом, в определенной степени овеществлен. В то же время вводится полная оркестровка, так что, работая над «Парсифалем», Вагнер мог сказать, что инструментального эскиза будет достаточно, чтобы другой человек мог создать по нему полную партитуру. Инструментальный эскиз — который теперь мы называем короткой партитурой — создается параллельно с наброском композиции; он всегда следует за ним с интервалом в несколько дней. Это четко разделяет два рабочих процесса и не позволяет звуку стать независимым в берлиозовском смысле. Контроль над ним остается за процессом композиции. С другой стороны, небольшой

зазор между двумя процессами позволяет сохранить представление об оркестровом колорите, которое легло в основу самой композиции. Это дает некоторое представление об изобретательности, с которой Вагнер организовал музыкальное разделение труда. Оно охватывает все слои его композиции и делает возможным такое переплетение ее элементов, которое закрывает все пробелы, что создает видимость абсолютного единства и полного присутствия. Магический эффект неотделим от того самого рационального производственного процесса, который он пытается изгнать.

Разделение труда по Вагнеру — это разделение труда отдельного человека. Это накладывает свои ограничения, и, возможно, именно поэтому оно так старательно отрицается. Возражение против музыкальной драмы заключается не в том, что она нарушает якобы абсолютную автономию отдельных искусств. На самом деле эта автономия — фетиш дисциплин, основанных на разделении труда. Когда Вагнер нападал на нее во имя «настоящего», то есть целостного и свободного, человека и требовал сотрудничества и объединения искусств, — поскольку в освобожденном человеке органы чувств, более не изувеченные, однажды, возможно, смогут объединиться, — он тем самым выдвигал одно из требований истинного гуманизма. Однако вместо того, чтобы позволить этому требованию служить свободе, помогать рационально управлять трудовыми процессами, он допустил его превращение в свою полную противоположность: опьяняющее заблуждение. Это, однако, можно объяснить тем, что *Gesamtkunstwerk* берет за основу буржуазного «индивида» с его душой, чьи истоки и сущность коренятся в том же самом отчуждении, против которого восстает *Gesamtkunstwerk*. Последнее конституируется не тотальностью, от имени которой оно звучит, но принадлежит, как по своим предпосылкам, так и по содержанию, самому индивиду. Оно лишь назойливо и громогласно заявляет и себе как о воплощении тотальности. Согласно теории Вагнера, решающая роль «гения» выпадает поэту, чье главенство он утверждает, в противовес своему настоящему делу, возможно потому, что как специалист в музыке, он относился к ней с недоверием. Нет сомнений в том, что, осознавая болезненное противоречие между индивидуализмом и *Gesamtkunstwerk*, он тем не менее надеялся, что восторг изгонит или преобразит его:

В наше время двум лицам не может прийти в голову мысль о совместном создании законченной дра-

мы, потому что им пришлось бы при обсуждении этой идеи откровенно сознаться, что под влиянием общественного мнения ее осуществить невозможно, и такое признание уничтожило бы их мысль в зародыше. Только человек одинокий в своих стремлениях может горечь этого сознания претворить в опьяняющий восторг, и смелость пьяного вызовет у него желание сделать возможным невозможное, потому что он один находится под властью двух художественных сил, которым он не может противостоять и ради которых с готовностью приносит себя в жертву.¹¹

Хотя в этих словах много правды, они служат не *Gesamtkunstwerk*, а его критическому отрицанию. Не столько флюберовский мотив творческой агонии, сколько убежденность в безнадежности его дела заставляет Вагнера говорить о самопожертвовании. Этот отрывок говорит не просто об экстатическом отречении от индивидуации. В музыкальной драме индивид жертвует не собой, а постоянством структуры: будучи изолирован, он не в силах добиться упразднения разделения труда, которому он обязан всем; он лишь способен создать зыбкую иллюзию этого преодоления. По той же причине он не в состоянии стать специалистом во всех искусствах, составляющих музыкальную драму, чего она от него требует. Может показаться, что художник в бархатном пиджаке и берете, называющий себя «мастером», художником *par excellence*, и поэт-полудилетант, чьи творения никогда не отвечают требованиям драматургии и языка, противоположны друг другу, но на самом деле эти двое составляют единое целое. То, что индивид воспринимает как органическое, живое единство, объективно представляет собой простой агломерат. Техническая рациональность, к которой Вагнер смог приблизиться в своей работе над музыкальным материалом, в других вещах потерпела крах. В действительности *Gesamtkunstwerk*, очищенный от своей ложной идентичности, потребовал бы коллектива специалистов по планированию. Шёнберг, который, будучи театральным композитором, оставался наивно верен вагнеровской эстетике, однажды грезил утопией «композиторских студий», в которых один человек брался бы за работу именно в тот момент, когда другому приходилось ее бросить. Однако коллективный труд для Вагнера был невозможен не только из-за времен-

11. Вагнер Р. Избранные работы. С. 485.

ной социальной ситуации середины XIX века, но и из-за содержания его работы — метафизики влечения, упоения и искупления. Это делает невозможной ту форму *Gesamtkunstwerk*, которую можно представить только как коллективную — антитетическую — форму. Принцип ложного тождества не позволяет построить единство из противоречий отчужденных искусств. Если в истории буржуазной оперы музыка обладала правом протестовать против безмолвной и бессмысленной власти Судьбы — и в этом отношении сопротивление скорбящей Ариадны Монтеверди столь же действенно, как звук фанфары «Фиделио», проникающий в темницу, — то в случае Вагнера музыка продала свое право на непокорность. Под влиянием неизбежной связи причин и следствий, ее будущее, направляемое слепой судьбой, остается столь же predetermined, как и будущее философии, которую он исповедует. Именно это, как отметили его самые проницательные критики, и приводит к появлению видимости как чистой формы, так и глубокой враждебности к форме как таковой. Виной всему бесформенность самой формы музыкальной драмы, сам вагнеровский «стиль». Музыка больше не обладает своей решающей силой: способностью выходить за пределы тюремного заключения в контексте действия. Поэтому она должна, не переводя дыхания, оглушать слушателя страстью и волнением. Эстетика удвоения — это замена протеста, простое усиление субъективного выражения, которое сводится на нет самой его горячностью. Но отдельные искусства, правила которых нарушаются магией Вагнера, мстят ему, высмеивая мнимое единство и подчеркивая свои различия, которыми его произведение не смогло воспользоваться. Часто именно в музыкальных драмах, плотность полотна которых не должна ослабевать ни на секунду, мы часто обнаруживаем больший избыток сюжета над музыкой, чем в традиционном речитативе, который изначально никогда не ставил своей целью управлять сюжетом с помощью музыки. И этот избыток продолжает проявлять себя в надуманной сети мотивов, которая бросает вызов вагнеровскому призыву к «настоящему». Тот, кто не понял, что мотив искупления раскрывается в конце «Сумерек богов», найдет одинаково непонятным как музыкальное, так и поэтическое исполнение. Такова цена, которую музыкальной драме приходится платить за свой отказ от чисто музыкальной логики, основанной на структурировании внутреннего времени. Она уступает рационализму по иррациональным причинам. Отделяя настоящее от рефлексии, музыкальная драма выносит

себе приговор, подобно теории Вагнера, когда он описывает поэзию как дело интеллекта, а музыку — как дело чувств, и утверждает, что задача *Gesamtkunstwerk* состоит в том, чтобы соединить их. Проводя это различие, он подгоняет искусства под клише только затем, чтобы их было удобнее объединить. Продуктивная сила музыкальной драмы проистекает из мечты о целостном человеке:

Точно так же, как только тот, кто объявляет о себе нашему уху и глазу одновременно, может проявить себя с полной убедительностью, так и носитель послания внутреннего человека не может полностью убедить наш слух, пока не обратится с равной убедительностью к «глазу и уху» этого слуха¹².

Но как на уровне замысла, так и на уровне практики *Gesamtkunstwerk* становятся объектами критики самого Вагнера:

Никто не знает яснее меня, что осуществление такой драмы возможно при условиях, которые зависят не от желания и даже не от способностей отдельного человека, если бы они были и бесконечно больше моих способностей; они зависят от общего положения и связанной с ним общей работы. Условия эти — полная противоположность нашим¹³.

Библиография

- Вагнер Р. Опера и драма // Избр. работы. М.: Искусство, 1978.
Adorno T., Eisler H. *Komposition für den Film*. Munich: Rogner and Bernhard, 1969.
Cosima Wagner und Houston Stewart Chamberlain im Briefwechsel 1888 bis 1908 / P. Pretzsch (Hrsg.). Leipzig: Reclam, 1934.
Wagner R. *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Bd.4. Leipzig: Fritzsche, 1888.

Music Drama

Theodor Adorno (1903–1969). German philosopher, sociologist, composer, musicologist.

In this fragment of Theodor Adorno's *Versuch Über Wagner* (1952), the author analyzes Richard Wagner's aesthetic conception of the *Gesamtkunstwerk*, or a "total work of art." Drawing on both Wagner's theoretical works and his operas, Adorno reveals the contradictions of this concept, emphasizing its fundamental difference from Hegel's definition of art. Examining the relationship between the

12. Wagner R. *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Bd. 4. S. 136.

13. Вагнер Р. Указ. соч. С. 486.

evolution of opera, the autonomy of the artist, and the development of cultural industries, he shows that despite Wagner's rejection of the division of labor and his desire for perfect unity, the Wagner's *Gesamtkunstwerk* not only fails to eliminate this division of labor but further reinforces it. According to Adorno, Wagner's music drama is deeply contradictory: the music is locked within the action, leading to an intensification of subjective expression and an excess of plot over music. Wagner himself was aware of these contradictions both at the level of conception and at the level of the practical realization of the work.

Keywords: *Richard Wagner; opera; music drama; Gesamtkunstwerk.*

DOI: 10.58186/2782-3660-2023-3-1-55-74

References

- Adorno T., Eisler H. *Komposition für den Film*, Munich, Rogner and Bernhard, 1969.
- Cosima Wagner und Houston Stewart Chamberlain im Briefwechsel 1888 bis 1908 (Hrsg. P. Pretzsch), Leipzig, Reclam, 1934.
- Wagner R. *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig, Fritzsche, 1888, Bd. 4.
- Wagner R. Opera i drama [Oper und Drama]. *Izbr. raboty* [Selected Works], Moscow, Iskusstvo, 1978.

«Город Солнца» Людовика XIV

Александр Степанов

Глава из готовящейся к печати книги Александра Степанова «Барокко» публикуется с любезного разрешения издательства «Арка».

Александр Степанов. Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина; Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ), Россия, ekhodor@gmail.com.

Версальский парк — выраженный средствами ландшафтной архитектуры синтез утопических фантазий Томмазо Кампанеллы и урбанистических барочных преобразований Рима. Проникнутый «мистическим империализмом» Кампанеллы, Людовик XIV отодвигает на второй план заботу о дворце, выстраивая, в первую очередь, рукотворный ландшафт как метафору репрезентации абсолютной власти. Если барочные преобразования Рима суть проекции частных усадебных пространственных структур на планировку города, то Версальский парк — противоположная фаза этого процесса, начатого римскими понтификами, то есть проекция городских структур римского барокко на единственное во Франции того времени подлинно частное владение. Планировка Версаля — эссенция барокко, какую невозможно было получить ни в самом Риме, ни в Париже с их плотной застройкой. Людовик XIV противопоставляет Версаль столице католического мира и беспокойной столице собственного королевства. Парк насыщается дидактической символикой, выражающей его заботу о воспитании достойных преемников. Король сам составляет путеводители и велит издавать планы Версаля, на которых юг — наверху, чтобы никто не смел смотреть на его резиденцию со стороны апроприированного им Солнца. В облике и семантике боскетов и фонтанов иносказательно репрезентируются сферы интересов, без которых власть не может быть ни просвещенной, ни универсальной. Однако грандиозная планировочная структура — только скелет; плоть же Версальского парка — трепетные лиственные стены, мрамор и позолота статуй и украшений, сверкание и шипение фонтанных струй, всплески солнечного света в тени, контрасты космически-необозримых и игриво-уютных пространств. Версальский парк — средоточие чувственных удовольствий, достигающих апогея изобретательности в феерических дневных и ночных увеселениях. Благодаря изощренной и не знающей денежных ограничений режиссуре земля, воздух, огонь и вода — все четыре первоэлемента — возбуждают воображение, память, мысль в барочном *Gesamtkunstwerk*, прославляющем «короля-солнце».

Ключевые слова: *барокко; парк; планировка; солнце; боскеты; фонтаны; придворные празднества.*

ВЕРСАЛЬ своей планировкой во многом обязан барочному Риму. Авеню де Сен-Клу, де Пари и де Со сходятся к Королевскому двору, как триада римских улиц к Пьяцца дель Пополо. Версальские придворные конюшни занимают в этом трехлучии места, аналогичные римским церквам Санта-Мария-ин-Монтесанто и Санта-Мария-деи-Мираколи. Королевский и Мраморный дворы относятся к дворцу, как *Piazza Retta* и паперть собора Святого Петра к самому собору. Глядя с этой стороны на Версальский дворец, так же трудно догадаться, что за ним простираются обширные парки, как, находясь перед палаццо Барберини, угадать, что он, как загородная вилла, скрывает от публики сад своих владельцев.

Чувствуется, что для Людовика XIV эталоном власти служил всемирный духовный авторитет римских понтификов. Но этот эталон надлежало превзойти. А самый наглядный признак превосходства — ошеломляющая грандиозность всего, в чем может выражаться королевское величие. Притом что композиционная роль версальских площадей, протянувшихся от дворца до придворных конюшен, аналогична римской пьяцца дель Пополо, первые занимают территорию вдвое большую. Протяженность оси, объединяющей авеню де Пари с главной осью Малого и Большого парков и с запланированной Лентой Королевской аллеей Вильпрё, в два с половиной раза превосходит длину страда Феличе, прославившей Сикста V.

Конечно, грандиозности Версаля способствовало то, что он возник на пустом месте, в отличие от Рима, который благодаря Сиксту V становился столицей барокко, преодолевая палимпсест городской застройки, образовавшийся в течение двух тысячелетий. Но различие масштабов не мешает нам видеть родство Версаля с барочным Римом. Перспективы, нацеленные на важные точки притяжения внимания, великолепные фонтаны и лестницы появились сначала на загородных виллах и лишь затем в Риме. Версаль — обратная фаза этого процесса, начатого римскими понтификами. Вместо проекций усадебных пространственных структур на планировку города в Версале осуществлена проекция городских структур римского барокко на удаленную от города королевскую резиденцию, то есть на единственное в тогдашней Франции владение, которое с оговорками можно назвать частным¹. Людовик XIV обзавелся у себя дома эссен-

1. «Монарху не хватает лишь одного — радостей частной жизни», — писал внимательно наблюдавший за двором Лабрюйер (*Вигарелло* Ж. Тело коро-

цией барокко, какую невозможно было получить ни в самом Риме, ни в Париже. Тем самым он противопоставил свою резиденцию и столице католического мира, и беспокойной столице собственного королевства².

Самая существенная версальская аллюзия на Рим — нацеленность десятикилометровой широтной оси всего ансамбля на ту часть горизонта, где в дни летнего солнцестояния заходит солнце. Я вижу в этом отголосок солярной магии Урбана VIII, который связал с восходом солнца расположение палаццо Барберини относительно собора Св. Петра. Ведь Версальский парк создан для государя, метафорически отождествлявшего себя с солнцем!

У истоков версальского солярного мифа стоял Томмазо Кампанелла, чей образ мыслей Фрэнсис Йейтс назвала «мистическим империализмом»³. Разочаровавшись в возможностях Испании, а затем и папства создать всемирную светско-теократическую империю, призванную осуществить на практике утопию «Города Солнца», он обратил свои геополитические чаяния на Францию, когда увидел в ее государственном устройстве немалое сходство с его идеалом всемирной религиозно-политической общности. В 1634 году он переселился в Париж, где был принят весьма милостиво Людовиком XIII, кардиналом Ришельё, а также столичными эрудитами и политиками. «Практически все произведения, которые он написал и издал в Париже, были посвящены священной имперской миссии французской монархии»⁴. Более ранние работы, включая и «Город Солнца», он переиздал, подретушировав их упоминаниями о французской государственности. Он дожил до рождения дофина, потом взошедшего на трон под именем Людовика XIV, и приветствовал его длинной латинской эклогой как «короля-солнца» преобращенного мира.

ля//История тела: В 3 т./Под ред. А. Корбена, Ж.-Ж. Куртина, Ж. Вигарелло. Т. 1: От Ренессанса до эпохи Просвещения. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 307).

2. «Париж, большая деревня времен Генриха IV, переживал удвоение населения. Для новоиспеченного первого города Европы его выдающиеся размеры и были единственным украшением. Людей было много, но перед античными, ренессансными и барочными напластованиями Рима времен папы Александра VII, соперника Людовика XIV, он являл собой воплощенное в камне ничтожество» (Шоню П. Цивилизация классической Европы. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 456).

3. Йейтс Ф. А. Джордано Бруно и герметическая традиция. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 340.

4. Там же. С. 343.

Французскому Петуху предназначено совместно с преображенным Петром править объединившимся миром. В этом грядущем мире труд станет удовольствием и каждый с радостью возьмет для себя свою долю общего труда; все признают единого Бога и Отца и объединятся в любви; все короли и народы соберутся в городе, который назовут Гелиака (*Heliaca*), Город Солнца, а построит его новорожденный сиятельный герой⁵.

Маловероятно, чтобы Людовик XIV вошел в образ «короля-солнца», ничего не зная о прорицании Кампанеллы. В 1654 году, накануне коронации Людовика (ему шел шестнадцатый год), епископ Суассонский выступил с речью, в которой облек «мистико-империалистическую» программу нового царствования в изящную формулу: «Делать из Франции Вселенную и из Вселенной Францию»⁶. На исполненном по приказу Людовика офорте Жана Лепотра, изобразившего по зарисовке Анри Ависа церемонию ожидания Ампулы (сосуда с миром) во время миропомазания в Реймском соборе, читаем подпись:

Сей король, кому суждено превзойти всех прочих монархов, не нуждается для признания в торжествах: он значим сам по себе. Достаточно увидеть его, чтобы понять: он — Властелин. Небо даровало его как благое средство положить конец нашим бедствиям. Блистая столькими добродетелями, он подобен Солнцу среди звезд⁷.

Быть «королем-солнцем» значило не только облучать подданных ослепительным великолепием своей власти, но и возглавлять геополитический универсум, структурированный аналогично гелиоцентрической модели мира (Кампанелла был коперниканцем). Людовик XIV стал величайшим агрессором среди государей эпохи барокко, потому что они (особенно Габсбурги, в борьбе против которых он не пренебрег союзом с османами), как ни странно, не желали возвращаться по орбитам, предначертанным «королем-солнцем».

5. Там же. С. 317, 344.

6. Блюш Ф. Людовик XIV. М.: Ладомир, 1998. С. 10.

7. Цит. по: Ракова А. Праздник — любимая игрушка государей. Торжества и празднества в европейской гравюре XVI–XVIII столетий из собрания Эрмитажа: Каталог выставки. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2004. С. 108. «Наши бедствиями» названа Фронда, с которой было покончено в 1653 г.

Версалью, как королевскому Городу Солнца, предназначено было стать средоточием всемирного единства. Но что за причуда — расположить центр преобразования мира на земле, которую герцог Сен-Симон кратко охарактеризовал так: «Самое унылое и неприятное место, безжизненное, безводное, безлесное, даже не имеющее порядочной почвы, поскольку там зыбучие пески либо болота, а следовательно, не может быть и хорошего воздуха»⁸? Неужели нельзя было найти более приятного места для жизни короля и тысяч придворных? Мне напоминают, что в 1623–1631 годах Людовик XIII построил там для себя охотничий замок. Но это здание было настолько невзрачным, что, по мнению маршала Франсуа де Бассомпьера, им не стал бы гордиться даже простой дворянин. Разве не было в распоряжении Людовика XIV ни дворца Тюильри, ни громады Булонского замка, ни любимого им Сен-Жерменского дворца, отстоящего от Парижа не далее Версаля, ни великолепных Шамбора и Фонтенбло?

Решающее для молодого короля преимущество Версальского замка заключалось не в самом этом строении, а в том, что оно стояло на краю склона, плавно переходящего в почти никем не освоенную долину, простирающуюся, сколько хватало взгляда, к западному горизонту. Превосходная исходная точка для создания ориентированного на солнце парка — метафорического Города Солнца!

Есть основания полагать, что схему Версальского парка придумал в общих чертах сам Людовик XIV⁹. Как бы то ни было, в течение двадцати лет до переселения в Версаль создание парка увлекало его несравненно сильнее, чем приспособление отцовского замка для своих нужд. Лишь когда приобрела внятные черты соляная структура парка, он озаботился преобразованием замка во дворец, соразмерный амбициям монарха, метафорически отождествляющего себя с солнцем. Удивительно ли, что большинству гостей, съехавшихся в Версаль в начале мая 1664 года, то есть через три года после начала работ, на праздник «Услады зачарованного острова», — а там было более 600 персон, — пришлось в течение недели самим заботиться о жилье? Ночевали в экипажах. Но и десять лет спустя, когда в Версале справлялись торжества в честь завоевания Франш-Конте¹⁰,

8. Сен-Симон А. де. Полные и доподлинные воспоминания герцога де Сен-Симона о веке Людовика XIV и Регентстве: В 2 кн. М.: Наука, 1991. Кн. 2. С. 202.

9. Gaxotte P. Louis XIV. P.: Flammarion, 1974. P. 23.

10. Обширная провинция в Бургундии по течению рек Соны и Дуба, входившая ранее во владения Габсбургов.

Жюль Ардуэн-Мансар еще и не приступал к сооружению южного и северного корпусов «нового замка», как называли в кругу Людовика строившийся Версальский дворец.

Различают Малый парк с его боскетами и Большой парк, простирающийся в стороны от Большого канала. Они не схожи между собой не только размерами, но и принципами планировки. Малый парк — квадрат со сторонами около 800 метров, расчерченный прямоугольной сетью аллей с шагом около 200 метров (100 туа¹¹). Каждая квадратная ячейка — боскет с оригинальной сеткой дорожек и площадок. Единственная зрительная перспектива, прорывающая контур Малого парка и тем самым связывающая его с Большим парком, — главная аллея («Зеленый ковер»): спустившись от фонтана Латоны к колеснице ее солнечного сына, она подхватывается осью Большого канала, нацеленной на летний заход солнца¹².

Большой парк заключен в гигантский пятиугольник, пронизанный каналом. Самой длинной стороной он примыкает к Малому парку, а за дальним концом канала выступает углом на запад. Леса и рощи, луга и поля рассечены прямыми перспективами, длина которых измеряется уже не сотнями метров, а километрами. Самые длинные расходятся веером от ковша в начале канала, другие пролетают над каналом в разных направлениях, но нигде, в отличие от аллей Малого парка, они не пересекаются под прямым углом. В трех точках — за западной оконечностью канала, а также на севере (близ Трианона) и на юге — образуются многолучевые (соответственно 10, 8 и 11 лучей) пучки перспектив, которые выглядят на плане парка яркими вспышками. Из Большого парка дворец виден только в перспективе Большого канала.

Таков Город Солнца молодого короля, усвоившего «мистический империализм» Кампанеллы и возмнившего Солнцем самого себя. Аллеи и перспективы здесь — улицы и проспекты, а боскеты и очерченные прямыми линиями части ландшафта — кварталы. Все служит тому, чтобы сосредоточить взоры, мысли, память на огненном диске, удвоенном зеркалом Большого канала. Но не ослабляет ли переживание солнечного заката могущество государя в его самомнении и в воображении подданных? Ничуть не бывало. Ибо солнце, склоняющееся к водной глади, переносит воображение на край Атлантики, в незримый Новый Свет, где у Людовика XIV тоже есть о чем позаботиться.

11. Туаза — французская мера длины до введения метрической системы — равнялась 1,949 метра.

12. Большой канал соорудили в 1668–1679 гг.

По меньшей мере на трех планах Версаля, изданных в его лучшую пору, — «Плане садов Версальского дворца», выгравированном Франсуа де Лапуэнтотом в 1668 году¹³, «Плане королевского дома в Версале» Израэля Сильвестра (около 1669 года) (рис. 1) и его же «Генеральном плане дворца и Малого парка Версаля» 1682 года¹⁴ — север находится внизу, а юг наверху. Даже если в этом сказалась традиция, идущая от Аристотеля и его средневековых арабских комментаторов, согласно которой Южное полушарие Земли является верхней и более благородной частью света, чем северное¹⁵, думается, что в данном случае главным фактором была траектория Солнца. Согласно принятой ныне ориентации, зритель смотрит на карты с юга, то есть со стороны Солнца. Но в глазах подданных «короля-солнца» право быть таким зрителем принадлежало только ему. Дозволенное Юпитеру не дозволялось быку — публике, для которой эти планы издавались. Обыкновенным зрителям предлагалось смотреть на план Версаля с севера, то есть мысленно видя Солнце впереди себя или над собой и не забывая о том, что их король и есть Солнце.

Как выглядел Версальский парк до переезда двора?

Молодой король не выносит тесноты, не терпит узких вонючих улиц Парижа и обожает солнце, воздух, ветер. Вообразим его на террасе, сооруженной Лево перед западным фасадом старого замка и еще не превращенной Ардуэн-Мансаром в Галерею зеркал¹⁶.

Отсюда панорама Версаля открывается во всю ширь. Уходящие вдаль планы понижаются к стреле Большого канала, в оперении которой пестреет переливчатым светом золота, серебра, лазури потешная флотилия Людовика, а за дальним острием голубеют холмы Вильпрё. Светящее слева солнце очерчивает глубокими тенями аллеи и боскеты — «проспекты» и «кварталы» заколдованного города, в котором постоянного населения — мраморного, бронзового, свинцового — в некоторые дни больше, чем живых посетителей. В безбрежной дали угадываются круглые лужайки Большого парка, соединенные прямыми, как солнечные

13. Лапуэнтот Ф. де. План садов Версальского дворца. Офорт, резец. 42 × 38 см (Сады и фонтаны Версаля: Каталог выставки/Музей-заповедник «Петергоф». СПб.: Абрис, 2005. С. 13. Кат. I, 3; далее: Сады и фонтаны).

14. Сильвестр И. Генеральный план дворца и Малого парка Версаля. Офорт, резец. 38 × 52 см.

15. Ср.: Данте Алигьери. Божественная комедия. Ад/Пер. М. Лозинского. М.: Наука, 1967. Песнь XXXIV. С. 109–126.

16. Жюль Ардуэн-Мансар был назначен королевским архитектором в 1685 г.

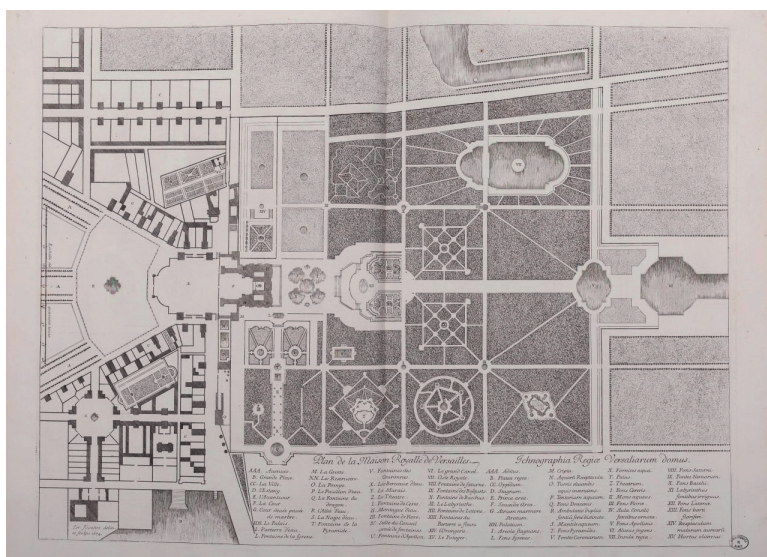


РИСУНОК 1. План королевского дома в Версале. Гравюра по рисунку Израэля Сильвестра, около 1669 года

лучи, просеками. На эти просеки — под прицел мушкетов — егеря и гончие выгоняли ланей и оленей. В 1685 году круглые площадки Большого парка с радиально расходящимися просеками послужат для Ардуэн-Мансара прототипом площади Победы в Париже. Начнется третья фаза маятниковобразных трансформаций европейских урбанистических структур: от частного воплощения — обратно к публичному.

Версаль без фонтанов и бассейнов — не Версаль. Дезалье д'Арженвиль во втором издании трактата «Теория и практика садоводства», оказавшего определяющее влияние на устройство садов в резиденциях XVIII века¹⁷, посвятил садовой гидравлике эссе, в котором наряду с такими техническими вопросами, как напор воды, конструкция насосов и автоматов, рассмотрел эстетические аспекты. Называя потоки и струи «живой водой», он говорит о них, как о «душе садов», о наилучшем их украшении. Помимо орошения растений, он обращает внимание на «освежающие», «оживляющие», «волнующие» эффекты фонтанного искусства¹⁸.

17. Dézaillier d'Argenville A.-J. La théorie et la pratique du jardinage. P., 1713. P. 263–293.

18. Hanke S. Water in the Baroque Garden//Oxford Handbook of the Baroque/ J. D. Lyons (ed.). N.Y.: Oxford University Press, 2019. P. 89.

Лебрен превратил плато перед западным фасадом дворца в Водный партер, в центре которого бил фонтан Сирены. Тритон, обнимая Сирену ниже поясницы, помогал ей удерживать похожую на рог изобилия раковину, из которой она выдувала водяной столп, не уступавший струе Берниниева Тритона. На дельфиньем хвосте и коралловой ветви сидели путти, один из которых потрясал похищенным у Нептуна трезубцем¹⁹. По сторонам фонтана предстояло устроить четыре больших бассейна, украшенных статуями времен года, часов, искусств, континентов и копиями антиков. Однако Людовик, уступив мадам де Ментенон, возмущенной фривольностью фонтана, велел Ардуэн-Мансару разбить вместо Водного партера Лебрена тот, который мы видим ныне, — с двумя величественными водяными зеркалами, наполняющими почти до краев каменные рамы, украшенные изваяниями рек Франции²⁰. Статуи, заказанные Лебреном для Водного партера, были поставлены вдоль перил партера Латоны и на аллее, ведущей к Аполлону.

По сторонам от Водного партера взор короля радовали Северный партер и противолежащий партер Королевы с разбитыми вокруг невысоких фонтанов клумбами. Критики Ленотра упрекали его за то, что в саду не видно смены сезонов. «Король-солнце» не любил увядшие цветы, поэтому у его садовника имелось в запасе два миллиона горшочных цветов для ежедневной перемены «цветочных сцен»²¹.

От фонтана Латоны взгляд стелется вниз, к Колеснице Аполлона²². В инструкции «Как показывать сады Версаля», написанной Людовиком XIV в нескольких вариантах в первой половине 1690-х, каждый шаг рассчитан с точностью балетмейстера: «1. Через вестибюль Мраморного двора выйти из дворца на террасу; встать на верхней ступени, чтобы рассмотреть партеры, бассейны и фонтаны Кабинета. 2. Прямо над Латоной остановиться и разглядывать ее фонтан, ящериц, лестничные марши, статуи, Королевскую аллею, Аполлона, Канал; затем обернуться, чтобы взглянуть на партеры и замок...»²³

19. Жан Лепотр с оригинала Балтазара и Гаспара Марси. Фигуры Тритона и Сирены из золоченой бронзы... Офорт, резец. 43 × 28 см//Сады и фонтаны. С. 68. Кат. IV, 24.

20. Нынешний Водный партер возник в 1684 г.

21. Никифорова Л. В. Дворец в эпоху барокко. Опыт риторического прочтения. СПб.: Астерион, 2003. С. 60.

22. Оба фонтана спроектированы Ленотром, их убранство создано по эскизам Лебрена. Скульптура фонтана Латоны — творение братьев Марси; скульптуру фонтана Аполлона создал Жан-Батист Тюби.

23. В датированной 19 июля 1689 г. рукописи более раннего, короткого маршрута, составленного для Марии д'Эсте, жены бежавшего из Англии короля

Партеры были доступны широкой публике. Боскеты же, ближний ряд которых простирается за фонтаном Латоны, предназначались для короля, высокопоставленных придворных и избранных посетителей²⁴. От угла до угла стоят непроходимые лиственные стены боскетов, издали невозможно заглянуть в их таинственное нутро. Ясно лишь, что входы в них — с углов. Слева направо — Лабиринт любви, Бальный зал, Болото, Водный театр²⁵. В каждом своя водная затея.

Со времен Людовика XIV сохранил облик только самый поздний из них — Бальный зал. Ленотр создал его, вдохновленный путешествием в Италию. На офорте с изображением интерьера этого боскета читаем: «Зал имеет слегка овальную форму. Он окаймлен амфитеатром из зелени и великолепным каскадом и бассейнами, облицованными камнями и раковинами. Каннелюры, цоколи, промежуточные наклонные плоскости выполнены из крапчатого мрамора. Вазы и торшеры изготовлены из золоченого металла»²⁶. «Французская Сафо» Мадлен де Скюдери видела в Бальном зале «смешение такой красоты, такой изобретательности, такого блеска, такого очарования, что можно на него смотреть, как на краткое изложение всех красот искусства и природы»²⁷.

Самый ранний из боскетов ближнего ряда — Лабиринт любви. «Среди бесчисленных красот чудесного и приятного Дома Версаля Лабиринт, может быть, сначала кажется не самым впечатляющим, но если внимательно присмотреться, то можно заметить, что он обладает, без сомнения, большим

Якова II Стюарта, осмотр парка начинается от Банных апартаментов и включает Оранжерею, Лабиринт, фонтан Латоны, боскет Болото (где гостью ждали фрукты и мороженое), фонтаны Цереры и Флоры, бассейн Аполлона, боскет Энкалада, Кабинет совета, Водяную гору, Водный театр, Три фонтана (где ей снова предлагалось полакомиться мороженым), фонтан Нептуна, бассейн Дракона и возвращение к Нептуну, «откуда карета, которая будет ждать вас у ограды сада, отвезет вас в Трианон» (*Thacker Ch. Louis XIV's Last "Manière de montrer les jardins de Versailles" // Garden History. 1978. Vol. 6. № 2. P. 54–60*).

24. Schweizer S. André Le Nôtre und die Erfindung der französischen Gartenkunst. B.: Klaus Wagenbach Verlag, 2013. S. 86–87.

25. На месте Лабиринта в 1778 г. разбили сад в английском вкусе, переименовав его в боскет Королевы. От его фонтанов сохранилось несколько фрагментов свинцовой скульптуры, хранящихся ныне в Версальском дворце. Бальный зал, реконструированный в 1707 г., называется теперь боскетом Ракушек. Боскет Болото был уничтожен в 1704 г., когда сюда перенесли из грота Фетиды скульптурную группу «Аполлон и нимфы». Водный театр, превращенный в 1774–1775 гг. в Зеленый круг, восстановлен.

26. Риго Ж. Боскет Бальный зал. Офорт, резец. 26 × 49 см // Сады и фонтаны. С. 56. Кат. IV, 10.

27. Scudéry M. de. La Promenade de Versailles. P.: Barbin, 1669 (цит. по: Сады и фонтаны. С. 56).

очарованием и привлекательностью, чем остальные затей. <...> Это квадрат молодого густого леса, прорезанного большим числом аллей, таких запутанных, что нет ничего более легкого и приятного, как в них заблудиться <...> В конце каждой аллеи или в местах их пересечения установлены фонтаны», — писал с нескрываемым самодовольством автор этой затей Шарль Перро²⁸. Знаменитый сказочник предложил королю оборудовать Лабиринт как игровую программу воспитания и образования дофина²⁹. В 1664 году, когда Ленотр приступил к устройству этого боскета, наследнику исполнилось три года. На «Плане садов Версальского дворца» де Лапуэнта, изданном к «Большому королевскому дивертисменту» 1668 года, представлен уже готовый Лабиринт любви³⁰.

Мысль о привязке смысловых комплексов, идей, узелков памяти к определенным местам, то есть о создании назидательного ландшафта, в котором идеи соотносятся одна с другой не только благодаря ассоциациям, но и по принципу четок или наподобие пунктов некоего маршрута, сама по себе не была нова. Не говоря об античных, средневековых и ренессансных прецедентах³¹, Перро мог вдохновиться «Клеией» Мадлен де Сюдери — прециозного романа, издававшегося частями между 1654 и 1661 годами. Романистка придумала «Карту Нежности» — изображение страны, топонимы которой объединены темой любви. Миновав мост Новой Дружбы, река Влечения течет мимо деревень Великодушия, Радости, Любовного Послания, Маленькиххлопот, Искренности и невдалеке от Честного селения приближается к озеру Безразличия, однако, минуя его, течет далее к городку Нежность-на-Влечении, вскоре после которого впадает в море Опасности. Невдалеке видны устья еще двух рек — Благодарности и Уважения. По ту сторону скалистого залива простираются Неведомые земли. На карте указан масштаб в «лигах дружбы»³².

В 1677 году в Королевской типографии напечатают путеводитель по Лабиринту. В эту карманную книжицу Перро

28. Цит. по: Сады и фонтаны. С. 24.

29. Дофина стали называть Великим дофином и Монсеньором с 1682 г., когда у него появился сын — Маленький дофин.

30. Жан-Баттист Тюби, Этьен ле Онгр, Пьер ле Гро, а также братья Гаспар и Бальтазар Марси изготовили для фонтанов Лабиринта 333 свинцовые скульптуры, которые были раскрашены.

31. Йейтс Ф. Искусство памяти. СПб.: Университетская книга, 1997.

32. Карта, опубликованная в первой части «Клеии», выгравирована, как полагают, Франсуа Шево по рисунку нескольких авторов, среди которых была маркиза де Рамбуйе — хозяйка знаменитого парижского литературного салона.

включил 39 басен Эзопа в сокращенном переводе на французский язык. Каждая басня снабжена гравюрой на меди Себастьяна Леклера, изображающей фонтан, который иллюстрирует данную басню. Фонтанов в Лабиринте тоже 39. Каждый из них к тому же сопровождается описанием. На плане Лабиринта басни и фонтаны пронумерованы.

Публикация путеводителя говорит о том, что свое первоначальное назначение Лабиринт к тому времени выполнил: дофину шестнадцать. Теперь каждый гость короля волен извлекать из посещения Лабиринта удобный ему смысл. Но если вы хотите сочетать приятное с полезным, то к вашим услугам басни Эзопа. О популярности затеи свидетельствует второй тираж, напечатанный два года спустя. Ныне это издание — главный источник, по которому мы можем представить, как выглядела и воспринималась одна из главных причуд Версаля³³.

Разумеется, придворный священник епископ Боссюэ, водивший дофина от фонтана к фонтану, не нуждался в чем-либо переводе басен. Они вспоминали текст оригинала, сами перелагали его на французский, восхищались мастерством Ленотра, ваятелей и инженеров. Короче, осуществляли дидактический замысел Перро, следуя тридентской триаде *movere — delectare — docere*.

Присоединимся к ним хотя бы на первых шагах по Лабиринту. Маленького дофина и его воспитателя встречали у входа статуи Амура и Эзопа. Эзоповы животные и птицы, живущие человеческими страстями, преподнесут наследнику уроки житейской мудрости.

На развилке — «трельяж под большим полукуполом, полный всевозможных сидящих на ветвях птиц, каждая из которых пускает из клюва струю. Бездействует лишь филин, сидящий посередине выложенного раковинами бассейна. Птицы, кажется, сердятся, и бедному филину стыдно за свой позор»³⁴. С помощью Боссюэ дофин вспоминает Эзопа: «Однажды филин был так побит всеми птицами за противный голос и отвратительное оперение, что с тех пор показывается только ночью»³⁵. Это урок поведения в обществе, который осмелимся представить так: «Вы с честью выйдете из Лабиринта любви, мой принц, если будете непринужденны в разговоре, га-

33. Perrault Ch. Le Labyrinthe de Versailles. P.: De l'Imprimerie royale, 1677. Перевод басен Эзопа на французский язык для этого издания выполнил Исаак де Бенсерад.

34. Perrault Ch. Op. cit. P. 7–8.

35. Сады и фонтаны. С. 28. Кат. II, 9.

лантны, опрятно одеты и ни в коем случае не замкнуты. Ибо будущий король рожден не для себя, а для подданных».

Путь налево от злополучного филина — к стоящим вплотную друг к другу фонтанам «Павлин и соловей» и «Попугай и обезьяна» — ошибочен. Он приведет к потере следующих четырнадцати уроков, запланированных Перро. Пунктир в путеводителе показывает, что Боссюэ вел воспитанника направо, туда, где «мы видим куропатку на груди камней; она пускает вверх струю; по обе стороны на невысоких скалах два петуха извергают струи в бассейн»³⁶. А вот и коротко изложенная басня: «Куропатка сильно огорчилась, будучи побитой петухами, но утешилась, увидев, как они дерутся друг с другом». Стало быть, второй урок — политический: «Разумный государь, Ваша светлость легче перенесет обиды от соперников, видя, что те не щадят друг друга». На перекрестке дорожек напротив этого фонтана — третий урок, дипломатический: на высокой скале, поросшей зеленью, сидит петух и метит струей в лису; та отвечает струей, убегая, но промахивается. У Эзопа коварная лиса уговаривала петуха спуститься и отпраздновать вместе мир, заключенный между всеми животными. Петух, прикинувшись, что хочет спасти ее от гибели, кричит, что видит борзых — вестниц перемирия.

Снова развилка. Боссюэ ведет воспитанника направо: «Посередине пруда петух, ступив на огромный алмаз, пускает в воздух фонтан, как бы жалуясь, что небеса не послали ему ячменного зернышка»³⁷. Мораль аксиологическая: «Не путайте Божий дар с яичницей, сударь».

Добравшись до выхода из Лабиринта, бросим прощальный взгляд на очаровательный последний фонтан: «В трельяжной беседке вращаются несколько уток, выбрасывая вверх водяные струи; за ними с лаем гонится щенок». Перро забыл упомянуть о высокой центральной струе, достигающей проема в куполе беседки. Текст в путеводителе: «Маленький спаниель вплавь преследует уток; „Напрасно ты мучаешься, — говорят они, — сколько нас ни гони, поймать не сможешь“»³⁸. Последний совет учителя воспитаннику мог звучать так: «Ваша светлость, сообразуйте свои возможности с обстоятельствами».

В боскете Болото, симметричном Бальному залу, Ленотр воплотил выдумку возлюбленной Людовика XIV маркизы

36. Perrault Ch. Op. cit. P. 8.

37. Ibid. P. 9.

38. Сады и фонтаны. С. 36. Кат. II, 23.

Атенаис де Монтеспан. Собственно «болото» занимало малую часть боскета. В густой роще гости короля обнаруживали обрамленную дерном прямоугольную выемку шагов двадцать на сорок. Посреди — железное дерево, «так искусно изготовленное, что кажется настоящим. Из его ветвей вырывается бесконечное множество водяных струй, покрывающих болото <...> струи воды бьют и из тростника, окаймляющего пруд, и делают его похожим на настоящее болото»³⁹. Четыре аиста, вытянув шеи, фонтанировали из углов «болота». По сторонам стояли мраморные столы с настоящими лакомствами.

Впишите в квадрат ромб, соедините середины его сторон с углами квадрата — и вы получите рисунок дорожек Водного театра, симметричного Лабиринту. Посередине оставьте круглую площадку диаметром в дюжину туаз. Северную ее половину окаймляли ступени-сиденья, южную занимала сцена. Три семиступенных каскада, прорезая густую зелень, сходились к сцене. Каждый был увенчан статуей с высоким фонтаном. Спускаясь, ступени каскадов расширялись, и струи били вверх с концов каждой ступени. На каскады падали еще и дуги струй от водометов, спрятанных за пирамидальными кустами. Под этими водяными арками, как под готическими нервюрами, выходили на сцену и удалялись актеры. Между каскадами, по краю сцены, стояли фонтаны со скульптурными группами. Авансцена отделялась от «зала» небольшим продолговатым бассейном с рядом фонтанчиков над ним.

Окидывая умственным взором Малый и Большой парки, обнаруживаем на южной половине ансамбля целый «университет», созданный королем для наследника. Что ни боскет — факультет. Науку политеса дофин постигал в Лабиринте, фауну изучал в Зверинце, флору — в Оранжерее непосредственно под окнами своих апартаментов; с художеством древних знакомился в Галерее антиков, составленной из двадцати четырех мраморных статуй, приобретенных Французской академией в Риме⁴⁰; для совершенствования в балетном искусстве существовал Бальный зал; к роли государя дофин мог готовиться, созерцая величественные водяные зеркала Королевского острова. Были предусмотрены и рекреации: Зеленый зал, где Ар-

39. *Félibien*. Description sommaire de Versailles ancienne et nouvelle. P.: Imprimeur-juré-libraire de l'Université, pont Saint Michel, 1703 (цит. по: Сады и фонтаны. С. 49. Кат. IV, 2).

40. В этом боскете вокруг продолговатой площадки были вырыты четыре бассейна и поставлены античные статуи, окруженные деревьями в ящиках. В 1704 г. статуи перенесли в Марли, а в галерее высадили индийские каштаны. Отсюда новое название: Каштановый зал.

дуэн-Мансар поставит Колоннаду⁴¹, и южная Шахматная доска, в центре которой появится фонтан Жирандоль⁴².

На северной половине ансамбля ничто не вызывало ассоциаций ни с дидактикой, ни с ученостью. Здесь господствовала тематика торжеств (фонтан Славы, Банкетный зал⁴³), побед короля над Фрондой (фонтан Энкелада, самый высокий в Версале — с водяным столпом в двадцать пять метров), над Голландией (Малая Венеция), над Испанией и Австрией (фонтан Триумфальная арка), а также мифология стихий (Нимфей, фонтан Дракона, бассейн Нептуна) и эстетика стереометрических абстракций (Пирамида и Обелиск).

Далеко на конце северного рукава Большого канала виднелся Фарфоровый Трианон — пять построенных Лево крошечных павильончиков, сплошь облицованных сине-белыми фаянсовыми изразцами из Голландии и Руана с изображениями птиц, амуров и цветов. В украшенных зеркалами павильонах Дианы, Венеры, Варенья и Закусок устраивались завтраки и ужины, сеансы музыки, танцев и пения. Зеркала, благоухание, музыка, блюда — аллегии зрения, обоняния, слуха, вкуса; не хватало только осязания⁴⁴. Эта фигура умолчания выдавала главное назначение «сказочного сувенира» Лево — быть местом уединения Людовика и Атенаис. Для одной из страстей короля — упиваться запахами — существовал соединенный с остальными постройками ажурной галереей павильон Ароматов, где хранились во множестве ящичков благовония.

К чистым тонам своих стен Трианон прибавил цветники, где среди растений из Испании или Константинополя в грунте росли апельсиновые деревья и жасмин, зимой укрытые съемными дощатыми футлярами». Придворный историк Андре Фелибьен замечает, что «этот дворец снача-

41. Колоннада сооружена в 1684 г.; скульптурная группа Жирандона «Похищение Персефоны» займет в ней место в 1696 г.

42. Ни боскетный «университет», ни 64-томная библиотека классической литературы *Ad usum Delphiuni* («Для пользования дофина») не оправдали надежд воспитателей. Великий дофин вырос пустоголовым любителем скандалов и азартных игр, упрямым, ленивым, высокомерным и малодушным. Его рано умерший сын, герцог Бургундский, чьим наставником был архиепископ Фенелон, лучше усвоил науку Версальского парка. Когда в 1712 г., после его смерти, престарелый Людовик XIV приказал принести шкатулку, где внук хранил важные бумаги, он обнаружил «Рассуждение об обязанностях короля с позиции совести» давно находившегося в ссылке Фенелона, проекты реформ маршала Вобана, сочинение «О необходимости вернуть народу отнятые права и создать свободное, справедливое правление» (*Ленотр Ж. Повседневная жизнь Версали при королях. М.: Молодая гвардия, 2003. С. 88, 96, 97*).

43. Назван потом боскетом Обелиска.

44. *Никифорова Л.В. Указ. соч. С. 103.*

ла казался совершенно волшебным; поскольку его не начинали [строить. — А. С.] до конца зимы, он появился весной, как будто вышел из земли вместе с садовыми цветами, которые его окружают»⁴⁵.

В прославляющую «короля-солнце» программу прекрасно вписывалась беломраморная группа «Купание Аполлона», изваянная Франсуа Жирардоном вместе с другими скульпторами⁴⁶. Сначала это произведение находилось в сооруженном Ленотром гроте Фетиды — павильоне, за аттиком которого был скрыт резервуар с водой для фонтанов. Фелибьен писал, что «во всем Королевском доме нет больше места, где искусство так торжествует [над природой. — А. С.], как в гроте Фетиды»⁴⁷. «Ракушки, рокайли, разноцветные орнаменты из гальки и щебня, зеркала, тритоны, сирены, раковины, гротескные маски, „сияние хрусталя, твердого и жидкого“, эффекты воды, каскады, струи и, напоследок, маленький гидравлический орган, как в Тиволи»⁴⁸. „В шум воды и органную музыку вливается пение птичек, которые представлены, как живые, в ракушках в различных нишах и посредством еще более необыкновенного искусства сладостной этой музыке вторит эхо, и слух очарован не меньше, чем зрение“»⁴⁹.

Как солнце, утомясь, конец пути завидя,
Для отдыха от дел спускается к Фетиде,
Так и Людовик наш приходит в этот грот... —

воспевал Жан де Лафонтен «Купание Аполлона» в гроте Фетиды⁵⁰. Когда грот разобрали, чтобы освободить место для северного крыла дворца, группу перенесли в боскет Славы, поставив ее под открытым небом на фоне шпалеры из кустарника. В 1705 году она оказалась на месте уничтоженного боскета Болото⁵¹.

Снабжение версальских фонтанов водой — проблема, которую не удается удовлетворительно решить до сих пор.

45. Боссан Ф. Людовик XIV, король-артист. М.: Аграф, 2002. На месте Фарфорового Трианона, снесенного в 1684 г., Ардуэн-Мансар построил в 1687–1689 гг. Мраморный (Большой) Трианон.

46. Группа создана между 1664 и 1672 гг.

47. *Félibien*. Description de la grotte Versailles. P.: Imprimerie royale, 1672 (цит. по: Сады и фонтаны. С. 19).

48. На вилле д'Эсте.

49. Боссан Ф. Указ. соч.

50. Цит. по: Там же.

51. Нынешнее оформление этой скульптурной группы создано Юбером Робером в 1776–1778 гг.

«Если Его Величество появится со стороны пруда (ныне Ворота Дракона. — А. С.), воду следует подать в Пирамиду, на Водяную аллею и в Дракона, — инструктировал Дени, мастер фонтанного дела, троих своих помощников и их шестерых мальчиков-подмастерьев. — Необходимо принимать все меры, чтобы они били наилучшим образом, доколе находятся в поле зрения короля. Убедившись, что Его Величество скрылся из виду, мальчик, что дежурит у Пирамиды, должен оставить здесь лишь столько воды, чтобы ее хватило на „водяное полотнище“. Когда король из нижнего парка, поднимаясь по аллее вдоль „Зеленого ковра“, идет ко дворцу, должны бить все струи от фонтана Аполлона до фонтана Латоны». Дени велел «начать пускать воду раньше, чем он может это увидеть, и не останавливать ее, даже если он уже прошел; закрыть все краны следует лишь тогда, когда он вернулся в замок». Но даже при такой экономии на фонтаны Версаля шло воды в полтора раза больше, чем на водоснабжение Парижа, чьи жители (515 тысяч к 1700 году) довольствовались, в среднем, ведром воды в сутки⁵².

Ныне версальские парки, особенно Малый, насыщенный инвенциями Ленотра, деградировали. Не вполне корректно отождествляя Версаль XVII века с его нынешним состоянием, обычно описывают его с акцентом на перспективах аллей, устремленных в недостижимые дали⁵³. Однако сводить Версаль только к крупномасштабным построениям Ленотра и Ардуэн-Мансара — значит говорить о французском барокко полуправду. Версаль строился на контрастах больших и малых протяженностей; на изобретательных сочетаниях насквозь видимого и открывающегося внезапно; на великом разнообразии малых форм архитектуры; на противопоставлении каменных и лиственных стен; на эффектах зеркально-невозмутимой и шумно струящейся воды; на блеске золота и мокрых бронзовых тел; на понимании того, что хороша только такая садовая архитектура, которая при знакомстве с ней порождает богатые сюжеты. Но в первую очередь — на сугубо личных пристрастиях, выдумках, заботах и сюрпризах круга лиц, близких к Людовику XIV.

52. *Ленотр Ж.* Указ. соч. С. 47–50.

53. «Превышение размеров парка и дворца, их несоизмеримость с физическим миром человека являются важнейшей характеристикой версальского комплекса» (*Хохлова С.П.* Опыт культурфилософского анализа архитектуры (на примере дворцово-паркового ансамбля Версаля) // Вопросы теории архитектуры. Архитектурно-теоретическая мысль Нового и Новейшего времени / Под ред. И. А. Азизян. М.: URSS, 2006. С. 56).

«Я нахожу наиболее оригинальным в этих садах то, что они пригодны для всякого рода увеселений», — признавалась Мадлен де Сюдери в «Прогулке по Версалю»⁵⁴. А вот наставление Людовика XIV наследнику:

Французский принц или король должен осознавать большой смысл публичных увеселений: ведь он устраивает их не столько для себя, сколько для своего двора и своего народа. Общее веселье создает у придворных ощущение лестной близости к монарху, что чрезвычайно трогает и радует их. Любит зрелища и простой народ — их цель, в сущности, в том и состоит, чтоб ему нравиться. Этим средством мы завладеваем его умом и сердцем гораздо успешней, чем наградами и благодеяниями. Что до иностранцев, то, видя государство цветущим и благоустроенным, как это явствует из расходов на праздник, каковые могут показаться даже излишними, они получают самое выгодное впечатление великолепия, мощи, богатства и величия⁵⁵.

Финансированием торжеств и координацией усилий исполнителей занималось специальное ведомство Меню-Плезир, возглавляемое четырьмя камергерами из высшей знати, которым Людовик диктовал свою волю.

«Услады зачарованного острова», первый большой праздник, данный «королем-солнцем» в Версале, официально посвящается его матери Анне Австрийской и жене Марии-Терезе. Но все понимают, что настоящая героиня торжества — юная возлюбленная короля красавица Луиза де Лавальер. Организатор праздника, друг Людовика герцог де Сент-Эньян, следуя итальянскому обычаю объединения праздничных эпизодов литературными сюжетами, выбирает «Неистового Роланда». Роли героев Ариосто играют король и придворные. Храбрые рыцари, плененные фантомной красотой волшебницы Альцины, будут освобождены с помощью чудесного кольца. Режиссуру доверяют Мольеру, музыку — Люлли, художественное оформление — Лебрену и Карло Вигарани. Именно последнему Фелибьен приписывает идею «использовать для этого праздника не замок, а маленький парк, место еще новое, непривычное, в каком-то смысле нетронутое, перспективу которого уже на-

54. Цит. по: Сады и фонтаны. С. 37.

55. Ракова А. Л. Указ. соч. С. 6, 10.

чертал Ленотр». Противопоставленный реальности самим выбором места, праздник переносит участников и зрителей в мир рыцарских подвигов⁵⁶.

7 мая 1664 года, шесть часов пополудни.

Восемь труб и литаврищик шли вслед за главнокомандующим. Король, представлявший Руджьера, следовал за ним, верхом на красивейшем из коней, сбруя которого, цвета пламени, сияла золотом, серебром и драгоценными камнями. Его Величество был одет и вооружен на греческий манер, как и все в его квадриге, и на нем была серебряная кираса, украшенная золотом и бриллиантами. Его осанка и движения были достойны его ранга; его шлем, весь покрытый перьями огненного цвета, был несравненно изящен; и никогда еще непринужденность манер и воинственность облика так не возносили смертного над прочими. <...> Д'Артаньян играет в этом сценическую роль, которую исполняет в жизни: он герой армии, сопровождаемый четырьмя трубачами⁵⁷.

Колесница Аполлона высотой в 18 футов несет бога Солнца, золотой, серебряный, бронзовый, железный века; она окружена Часами, Временами года и Знаками Зодиака, а впереди идут музыканты, играющие на лютнях⁵⁸. Военный парад длится до позднего вечера. Зажигаются канделябры по 14 свечей каждый и 200 факелов из белого воска; за ними следят люди в масках. Светло, как днем. «Люлли и его музыканты в костюмах играют „Рондо для скрипок и флейт к королевскому столу“ и „Марш бога Пана и его свиты для гобоев“»⁵⁹. Появляется поросшая деревьями скала. Мольер и его юная жена Арманда Бежар, наряженные Паном и Дианой, сидя на ветвях, восхваляют королеву⁶⁰.

Следующим вечером под куполом, сооруженным, чтобы защитить от ветра многочисленные факелы и свечи, Мольер и Люлли, впервые работающие вместе, развлекают общество балетами, симфониями, интермедиями. Играют «Принцес-

56. Боссан Ф. Указ. соч.

57. Там же.

58. Израэль Сильвестр и Жан Лепотр (передний план) по рисунку И. Сильвестра. Первый день. Выезд королевской кадрили. 1664. Офорт, резец. 40 × 53 см (см.: Ракова А. Л. Указ. соч. С. 126. Кат. 41).

59. Боссан Ф. Указ. соч.

60. Израэль Сильвестр и Жан Лепотр (передний план) по рисунку И. Сильвестра. Первый день. Состязание времен года. 1664. Офорт, резец. 40 × 53 см (см.: Ракова А. Л. Указ. соч. С. 128. Кат. 42); Блюш Ф. Указ. соч. С. 210–211.

су Элиды, или Влюбленного Геракла» — галантную комедию, в которой «комизм и даже буффонада перемешаны... с таинственной жизнью сердца, а также с играми и пением, комедией, танцем и музыкой:

Сердечное тепло есть знак души великий,
От принца многого мы станем ожидать,
Коль нежный дар любить в нем можно прочитать... —

поет пасторальный хор в последней интермедии под аккомпанемент клавесина, теорбы и тридцати скрипок⁶¹.

Под вечер третьего дня общество собирается вокруг бассейна Аполлона, в котором высится скалистый остров Альцины. Морское чудовище и два кита переносят волшебницу и двух нимф на берег. Поприветствовав александрийскими стихами королеву-мать, Альцина возвращается на остров. При звуках скрипок вспыхивает фейерверк, и взорам публики предстают четыре гигантские башни дворца волшебницы, в котором начинается балет. Одна картина сменяет другую: гиганты и карлики; мавры; бой рыцарей с мерзкими чудовищами; стремительный танец духов; демоны, прыгающие, как кузнечики. Но вот Мелисса надевает на палец Руджьера (герцога Гиза) кольцо. Гром и молнии! Дворец взрывается, изрыгая гигантов и карликов. Взрывающиеся в ночное небо ракеты падают на землю, катятся по берегу, падают в воду, выныривают. Кажется, небо, земля и вода охвачены огнем. Дворец Альцины испепелен⁶².

На четвертый день освобожденные рыцари состязаются на карусели: на скаку схватывают или протыкают пикой, дротиком, копьем головы турка, мавра, Медузы. Побеждает король. На следующий день хозяин Версаля показывает гостям только что заведенный зверинец, восхищающий их красотой и великим разнообразием птиц. После великолепного ужина смотрят «Докучных» Мольера.

Вечером шестого дня король предлагает придворным пьесу, которую находит «весьма развлекательной», — мольеровского «Тартюфа». Герой — «полнейший и законченный мошенник, лгун, негодяй, доносчик и шпион, лицемер, развратник и соблазнитель чужих жен. Этот самый персо-

61. Боссан Ф. Указ. соч.

62. Блюш Ф. Указ. соч. С. 212. Этот момент запечатлен на гравюре: Израэль Сильвестр. Третий день. Исчезновение дворца и волшебного острова Альцины в пламени фейерверка. Офорт, резец. 40 × 53 см (см.: Сады и фонтаны. С. 40. Кат. III, 3).

наж, явно опасный для окружающего общества, был не кем иным, как... священнослужителем. <...> Комедия о Тартюфе началась при общем восторженном и благосклонном внимании, которое тотчас же сменилось величайшим изумлением. К концу же третьего акта публика не знала уже, что и думать, и даже у некоторых мелькнула мысль, что, может быть, господин де Мольер и не совсем в здравом уме». Королева-мать демонстративно покидает Версаль⁶³! Постановки «Тартюфа» запрещены на три года, но будут разрешены Людовиком XIV годом раньше — сразу после смерти матери.

Последний, седьмой, день «Услад» завершает комедия-балет Мольера и Люлли «Брак поневоле». Наутро, когда Людовик XIV с придворными направляется в Фонтенбло, нет среди устроителей, участников и гостей человека, который не польстил бы ему впечатлением о празднике.

Подданные молодого «короля-солнца» усвоили, что придворная жизнь Версаля — это стиль красоты, молодости и вкуса, это спортивный и рыцарский дух⁶⁴. Сколь много значил этот праздник для самого Людовика XIV, видно по тому, что через много лет переезд двора в новую резиденцию будет приурочен к годовщине «Услад зачарованного острова».

«Большой королевский дивертисмент» и почти двухмесячные «Увеселительные представления» в честь завоевания Франш-Конте будут решены в другом духе. Ни спортивных игр, ни единого сюжета. Король и двор из главных участников действия превратятся в зрителей. На первый план выйдет наслаждение красотой парков и дивных временных сооружений для угощений, балов и спектаклей. Вечером — иллюминация и завершающий фейерверк. «Одной из самых замечательных особенностей праздников, которыми король развлекал свой двор, — писал Фелибьен, — была быстрота, неизменно сопровождавшая появление всех этих великолепий. Его приказания исполнялись столь стремительно, усердно и искусно, что всем чудилось здесь вмешательство магии: настолько необъяснимым казалось появление этих украшенных статуями и фонтанами театров, пиршественных столов и множества прочих сооружений, на создание которых, казалось, требовалось длительное время»⁶⁵.

63. Цит. по: Булгаков М. Жизнь господина де Мольера // Москва красная. Театральный роман. Дни Турбиных: рассказы, фельетоны, пьесы. М.: Олма-Пресс, 2005. С. 286–287.

64. Блюш Ф. Указ. соч. С. 214; Ракова А. Л. Указ. соч. С. 126.

65. Ракова А. Л. Указ. соч. С. 11.

Придворные праздники Людовика XIV стали образцом, на который равнялись устроители придворных торжеств в Европе XVIII столетия, шла ли речь об их организации, финансировании, заблаговременной рекламе или — что было важнее всего — о стиле репрезентации монархического великолепия⁶⁶.

Если, невзирая на все сказанное, у кого-то еще возникнет сомнение в том, что Версаль — это барокко, а не классицизм, оно будет вызвано, наверное, лишь тем, что фасады королевского дворца строже римских церквей того времени. Сомневающимся в барочной природе Версаля предлагаю обтекаемый термин «*барочный классицизм*»⁶⁷.

Библиография

- Блюш Ф. Людовик XIV. М.: Ладомир, 1998.
- Боссан Ф. Людовик XIV, король-артист. М.: Аграф, 2002.
- Булгаков М. Жизнь господина де Мольера//Москва краснокаменная. Театральный роман. Дни Турбиных: рассказы, фельетоны, пьесы. М.: Олма-Пресс, 2005.
- Вигарелло Ж. Тело короля//История тела: В 3 т./Под ред. А. Корбена, Ж.-Ж. Куртина, Ж. Вигарелло. Т. 1: От Ренессанса до эпохи Просвещения. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 297–310.
- Данте Алигьери. Божественная комедия/Пер. М. Лозинского. М.: Наука, 1967.
- Йейтс Ф. А. Джордано Бруно и герметическая традиция. М.: Новое литературное обозрение, 2000.
- Йейтс Ф. Искусство памяти. СПб.: Университетская книга, 1997.
- Ленотр Ж. Повседневная жизнь Версаля при королях. М.: Молодая гвардия, 2003.
- Никифорова Л. В. Дворец в эпоху барокко. Опыт риторического прочтения. СПб.: Астерион, 2003.
- Ракова А. Л. Праздник — любимая игрушка государей. Торжества и празднества в европейской гравюре XVI–XVIII столетий из собрания Эрмитажа: Каталог выставки. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2004.
- Сады и фонтаны Версаля: Каталог выставки/Музей-заповедник «Петергоф». СПб.: Абрис, 2005.
- Сен-Симон А. де. Полные и доподлинные воспоминания герцога де Сен-Симона о веке Людовика XIV и Регентстве: В 2 кн. Кн. 2. М.: Наука, 1991.
- Хохлова С. П. Опыт культурфилософского анализа архитектуры (на примере дворцово-паркового ансамбля Версаля)//Вопросы теории архитектуры. Архитектурно-теоретическая мысль Нового и Новейшего времени/Под ред. И. А. Азизян. М.: URSS, 2006. С. 33–108.
- Шоню П. Цивилизация классической Европы. Екатеринбург: У-Фактория, 2005.
- Янсон Х., Янсон Э. Основы истории искусств. СПб.: ИКАР, 1997.
- Dézaillier d'Argenville A.-J. La théorie et la pratique du jardinage. P., 1713.
- Félibien. Description de la grotte Versailles. P.: Imprimerie royale, 1672.

66. Там же.

67. «Так как стиль эпохи Людовика XIV вышел из итальянского искусства барокко, то мы можем назвать его „барочным классицизмом“» (Янсон Х., Янсон Э. Основы истории искусств. СПб.: ИКАР, 1997. С. 316).

- Félibien. Description sommaire de Versailles ancienne et nouvelle. P.: Imprimeur-juré-libraire de l'Université, pont Saint Michel, 1703.
- Gaxotte P. Louis XIV. P.: Flammarion, 1974.
- Hanke S. Water in the Baroque Garden//Oxford Handbook of the Baroque/J.D. Lyons (ed.). N.Y.: Oxford University Press, 2019. P. 87–117.
- Perrault Ch. Le Labyrinthe de Versailles. P.: De l'Imprimerie royale, 1677.
- Schweizer S. André Le Nôtre und die Erfindung der französischen Gartenkunst. B.: Klaus Wagenbach Verlag, 2013.
- Scudéry M. de. La Promenade de Versailles. P.: Barbin, 1669.
- Thacker Ch. Louis XIV's Last "Manière de montrer les jardins de Versailles"//Garden History. 1978. Vol. 6. № 2 (Summer).

Louis XIV's "The City of the Sun"

Alexander Stepanov. Repin St. Petersburg State Academic Institute of Painting; Saint Petersburg State University (SPBU), Russia, ekhodor@gmail.com.

The Versailles Park is a synthesis of the utopian fantasies of Tommaso Campanella and the urban baroque transformations of Rome, expressed through landscape architecture. Imbued with Campanella's "mystical imperialism," Louis XIV relegates the care of the palace to the background, building first and foremost a man-made landscape as a metaphor for the representation of absolute power. If the Baroque transformations of Rome are projections of private manorial spatial structures onto the layout of the city, the Park of Versailles is the opposite phase of this process initiated by the Roman pontiffs, that is, the projection of Roman Baroque urban structures onto the only truly private property in France at the time. The layouts of Versailles are an essence of Baroque, which could not be obtained either in Rome itself or in Paris with their dense buildings. Louis XIV contrasts Versailles with the capital of the Catholic world and the restless capital of his own kingdom. The park is saturated with didactic symbolism, expressing his concern for the education of worthy successors. The king himself draws up guidebooks and orders the publication of plans of Versailles in which the south is at the top, so that no one dares to look at his residence from the side of the sun he has appropriated. The appearance and semantics of the bosquets and fountains allegorically represent the spheres of interest without which power can be neither enlightened nor universal. However, the grandiose planning structures are only the skeleton; the flesh of the Versailles Park is the walls of trembling foliage, the marble and gilding of statues and decorations, the sparkling and hissing of fountain jets, bursts of sunlight in shadow, the contrasts of cosmic and obscure spaces that are playfully comfortable. The Park of Versailles is a center of sensual pleasures, reaching the peak of ingenuity in the extravagant day-and-night revelries. Through a sophisticated and unconventional stage direction, earth, air, fire and water—all four elements—stir the imagination, memory and thought in the Baroque *Gesamtkunstwerk*, which glorifies the Sun King.

Keywords: *baroque; park; planning; sun; bosquets; fountains; court festivities.*

DOI: 10.58186/2782-3660-2023-3-1-75-99

References

- Beaussant Ph. *Lyudovik XIV, korol'-artist* [Louis XIV artiste], Moscow, Agraf, 2002.
- Bluche F. *Lyudovik XIV* [Louis XIV], Moscow, Ladomir, 1998.
- Bulgakov M. *Zhizn' gospodina de Mol'era* [The Life of Monsieur de Moliere]. *Moskva krasnokamennaya. Teatral'nyi roman. Dni Turbinykh: rasskazy, fel'etony, p'esy*

- [Red Stone Moscow. A Theatrical Romance. The Days of the Turbins: Stories, feuilletons, plays], Moscow, Olma-Press, 2005.
- Chaunu P. *Tsivilizatsiya klassicheskoi Evropy* [La Civilisation de l'Europe classique], Ekaterinburg, U-Faktoriya, 2005.
- Dante Alighieri. *Bozhestvennaya komediya* [La Divina Commedia], Moscow, Nauka, 1967.
- Dézailler d'Argenville A.-J. *La théorie et la pratique du jardinage*, Paris, 1713.
- Félibien. *Description de la grotte Versailles*, Paris, Imprimerie royale, 1672.
- Félibien. *Description sommaire de Versailles ancienne et nouvelle*, Paris, Imprimeur-juré-libraire de l'Université, pont Saint Michel, 1703.
- Gaxotte P. *Louis XIV*, Paris, Flammarion, 1974.
- Hanke S. Water in the Baroque Garden. *Oxford Handbook of the Baroque* (ed. J. D. Lyons), New York, Oxford University Press, 2019, pp. 87–117.
- Janson H., Janson A. *Osnovy istorii iskusstv* [History of Art], Saint Petersburg, IKAR, 1997.
- Khokhlova S. P. Opyt kul'turfilosofskogo analiza arkhitektury (na primere dvortsovo-parkovogo ansamblya Versalya) [The Experience of Cultural and Philosophical Analysis of Architecture (on the Example of the Palace and Park Ensemble of Versailles)]. *Voprosy teorii arkhitektury. Arkhitekturno-teoreticheskaya mysl' Novogo i Noveishego vremeni* [Architectural Theory Issues. Architectural and Theoretical Thought of the Modern and Contemporary Times] (ed. I. A. Azizyan), Moscow, URSS, 2006, pp. 33–108.
- Lenotre G. *Povsednevnyaya zhizn' Versalya pri korolyakh* [Versailles au temps des rois], Moscow, Molodaya gvardiya, 2003.
- Nikiforova L. V. *Dvorets v ehpokhu barokko. Opyt ritoricheskogo prochteniya* [The Palace in the Baroque Age. Experience of Rhetorical Reading], Saint Petersburg, Asterion, 2003.
- Perrault Ch. *Le Labyrinthe de Versailles*, Paris, De l'Imprimerie royale, 1677.
- Rakova A. L. *Prazdnik — lyubimaya igrushka gosudarei. Torzhestva i prazdnstva v evropeiskoi gravюре XVI–XVIII stoletii iz sobraniya Ehrmitazha: Katalog vystavki*. [Feast — the Favorite Toy of the Sovereigns. Festivities and Celebrations in European Engravings of the XVIth–XVIIIth Centuries from the Hermitage Collection: Exhibition Catalogue], Saint Petersburg, The State Hermitage Museum, 2004.
- Sady i fontany Versalya: *Katalog vystavki* [Gardens and Fountains of Versailles: Exhibition Catalogue] (State Museum Reserve “Peterhof”), Saint Petersburg, Abris, 2005.
- Saint-Simon H. de. *Polnye i dopodlinnye vospominaniya gertsoga de Sen-Simona o veke Lyudovika XIV i Regentstve: V 2 kn.* [Mémoires complets et authentiques du duc de Saint-Simon sur le siècle de Louis XIV et la Régence: En 2 vols], Moscow, Nauka, 1991, vol. 2.
- Schweizer S. *André Le Nôtre und die Erfindung der französischen Gartenkunst*, Berlin, Klaus Wagenbach Verlag, 2013.
- Scudéry M. de. *La Promenade de Versailles*, Paris, Barbin, 1669.
- Thacker Ch. Louis XIV's Last “Manière de montrer les jardins de Versailles”. *Garden History*, 1978, vol. 6, no. 2 (Summer).
- Vigarello J. Telo korolya [The King's Body]. *Istoriya tela: V 3 t.* [Body History: in 3 vols] (eds A. Corben, J.-J. Curtin, J. Vigarello), vol. 1: Ot Renessansa do ehpokhi Prosveshcheniya [From the Renaissance to the Age of Enlightenment], Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2012, pp. 297–310.
- Yates F. A. *Dzhordano Bruno i germeticheskaya traditsiya* [Giordano Bruno and the Hermetic Tradition], Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2000.
- Yates F. *Iskusstvo pamyati* [The Art of Memory], Saint Petersburg, Universitetskaya kniga, 1997.

Барокко и камерализм: к интеллектуальной истории экономической МЫСЛИ

Данила Расков

VERSUS

Данила Расков. Хельсинкский коллегий перспективных исследований (HCAS), университет Хельсинки (УН), Финляндия, danila.raskov@gmail.com.

Барокко как эпоха и стиль в архитектуре, музыке и литературе имеет аналогии в истории ранней политической экономики. Основная задача статьи — показать, что использование понятия «барокко» в интеллектуальной истории экономической мысли позволяет лучше понять как корпус произведений, так и мотивацию авторов. Обычно эпоху, предшествующую классической политической экономике, принято называть меркантилизмом, а камерализм — его немецким проявлением. При близком знакомстве с наиболее яркими фигурами камерализма, такими как Иоганн Иоахим Бехер и Иоганн Генрих Готтлиб Юсти, остаются вопросы. Как понять такую удивительную продуктивность и желание одновременно работать в столь разных областях, не ограничиваться рамками сельского хозяйства, финансов, безопасности, полиции, этики, но затрагивать юриспруденцию, натуральную философию и естественные науки, юмор и такие вопросы, как приготовление красок или превращение песка в золото? К чему такая всеядность и многогранность? К чему неумная подвижность и желание поразить, обаять и в то же время не слишком прояснить дело, создать многословную интригу? К чему такая манера письма и известное прожектерство — смелое и комичное одновременно? В каких-то случаях именно наложение двух понятий (барокко и камерализм) даст лучшее понимание интересующего нас корпуса текстов, так что многие непонятные проявления экономической мысли станут яснее через призму терминов барокко. Витальность, избыточность, стремление к новому пафосу, желание произвести впечатление — увлечь и развлечь, оптимизм и определенная театральность оказываются важными характеристиками текстов и мотивации камералистов.

Ключевые слова: *барокко; камерализм; Иоганн Генрих Готтлиб Юсти; экономическая мысль раннего Нового времени; XVIII век.*

СОВРЕМЕННЫЕ экономисты редко интересуются историей экономической мысли. В профессиональной среде принято считать, что до Адама Смита и не было экономистов, разве что заблуждающиеся и ошибающиеся. Критический подход наиболее авторитетных историков экономической мысли в большей степени отталкивается от достижений современной экономической теории и экономического анализа¹. Оттолкнувшись от современного развития экономической науки, таким образом можно прочертить предысторию, которая показывает путь от заблуждений к истине, а элементы современных концепций получают наибольшее осмысление, хотя для исследуемой эпохи эти элементы могут иметь исключительно вторичное значение. Такой подход ближе представителям дисциплины, история которой пишется специалистами, которые интересуются современными идеями и доктринами, а не историческими штудиями и архивами². Анахронизм соблазнителен тем, что позволяет освежить прошлое, но удаляет от выявления значения текстов, понимания высказанных в них идей. Можно говорить, что представители Саламанкской школы предвосхитили идеи монетаристов, но этот пролепсис лишь искажает интенцию и мысль этой школы³.

В наименьшей степени изученности до сих пор предстает период XVII–XVIII веков, когда экономическая наука не была выделена в отдельную отрасль знания и существовала по большей части как моральная философия, этика и политика. Доклассический период у экономистов принято обозначать как меркантилизм. До Адама Смита была «меркантильная система», принципы которой — протекционизм, положительный торговый баланс, регулирование — подверглись критике классика. В тени меркантилизма оказалось и отдельное течение — камерализм, для простоты чаще обозначаемое как немецкий извод меркантилизма.

Данная статья переосмысливает наследие камерализма и периодизацию истории экономической мысли, сопоставляя с параллельными процессами в сфере искусства. Тем самым

1. Блауг М. Экономическая мысль в ретроспективе. М.: Дело, 1994; Шумпетер Й. История экономического анализа. Т. 1. СПб.: Экономическая школа, 2004.

2. См. критику Квентина Скиннера, направленную на поиск вневременной мудрости в интеллектуальной истории: Skinner Q. Meaning and Understanding in the History of Ideas//History and Theory. 1969. Vol. 8. № 1. P. 3–53.

3. В качестве примера такого подхода см.: Афанасьев А. А. Экономическая мысль в Испании XVI века — Саламанкская школа//Экономика и математические методы, 2004. Т. 40. № 4. С. 26–58.

экономическая мысль вписывается в стилистический контекст эпохи, что позволяет по-новому проинтерпретировать деятельность камералистов. В задачу статьи входит показать продуктивность обращения к не совсем очевидному и, на первый взгляд, туманному концепту — барокко, который, однако, придает стройную ясность для целого ряда аспектов функционирования экономического знания в эпоху XVII–XVIII веков⁴.

«Жемчужина неправильной формы» в архитектуре, музыке и литературе

Историю архитектуры, музыки и литературы объединяет с историей экономической мысли то, что более поздние названия и концепции пытаются поймать неменяющийся инвариант, каталогизировать историю. Это зачастую сильно упрощает историю и вчитывает в нее те явления, которые не были характерны для тех или иных ее периодов. Классификации часто больше говорят о *настоящем*, чем об ускользающем прошлом. Стили, эпохи, школы сменяют друг друга, и каждое новое поколение заново описывает, переживает, примеривает этот изобретенный прошлыми поколениями наряд в облике Ренессанса, маньеризма, барокко, классицизма, Средневековья, меркантилизма (камерализма) или классической политической экономии.

Эпоха меркантилизма, или камерализма, по времени соответствует эпохе барокко в искусстве — XVII–XVIII века. Эти понятия в искусстве и экономике объединяет то, что они первоначально появились в пейоративном, отрицательном смысле. Сначала их объединяло презрение более просвещенной эпохи классицизма второй половины XVIII века, затем их объединило положительное переосмысление в XIX веке — начале XX. Есть определенный параллелизм между ретроспективной концептуализацией истории искусства, проделанной Якобом Буркхардтом и Генрихом Вёльфлином, и концептуализацией истории экономики и экономической мысли, предложенной Густавом Шмоллером и Эли Хекшером⁵. Буркхардт и его

4. В более широком контексте хотелось бы инициировать работу по переосмыслению истории экономической мысли по примеру того, как это сделано в области политической теории, где заметен вклад Кембриджской школы (Квентин Скинер), а также в истории понятий (Райнхарт Козеллек).

5. Heckscher E. Mercantilism. Vol. I–II. N. Y.: Macmillan Co., 1935; Schmoller G. The Mercantile System and Its Historical Significance. N. Y.: Macmillan Co., 1897.

ученик Вёльфлин к концу XIX века формируют представление о барокко в искусстве. Барочный стиль определяется ими в самом широком смысле как переход от линейности к живописности, от закрытых к открытым формам, от множественности к единству, от ясности к туманности⁶.

Вёльфлин рисует барокко на фоне Ренессанса. Барочному стилю в архитектуре свойственны своеобразие, причудливость, необычность, оригинальность (*capriccioso, bizzarro, stravagante*)⁷. Барокко — это даже не стиль, а его отсутствие, здесь на всем лежит нелепая нотка излишества, стремление к живописности, движению. Зрителя надо заразить, поработить, опьянить и привести в экстаз. Отсюда грандиозность, величественность, массивность, использование иллюзий и обмана. Искусно выполненные складки скрывают фигуру, создают особое настроение. Характерные образы барокко: скульптура и архитектура Лоренцо Бернини (фонтаны на *Piazza Navona* в Риме или конная статуя Людовика XIV во дворе Лувра). Термины и метафоры Вёльфлина помогут нам точнее описать творчество камералиста Юсти.

Широкое понимание принципов барокко невозможно без объединения формального и конкретно-исторического подходов. Абстрактные положения начинают работать в изучении мотивов и поступков личностей. Как показал Корнелиус Гурлитт, такой конкретной исторической личностью становится для барокко фигура государя, а местом — его двор. Жизнь саксонского курфюрста Августа Сильного предстает предметом исследования и стягивающим центром, «символом посюстороннего христианского блеска», вокруг которого происходит связь всех элементов⁸.

Тонкий знаток барокко Александр Степанов в статье «Чем нам интересно барокко?» показывает актуальность барокко, выделяя такие его качества, как способность увлекать и улаживать, витальность, агрессивность и оптимизм, его универсальность⁹. Барокко в историческом плане оказывается помещено между эпохами Ренессанса и классицизма. «Пространство смещения вещей» (термин Мишеля Фуко),

6. Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии. СПб.: Азбука-классика, 2004.

7. Там же. С. 65.

8. См.: Чечот И. Барокко как культурологическое понятие. Опыт исследования К. Гурлитта // Барокко в славянских культурах / А. Липатов, А. Рогов и др. (ред.). М.: Наука, 1982. С. 326–349.

9. Степанов А. Чем нам интересно барокко? // Логос. 2018. № 4. С. 200; см. также его статью, публикуемую в данном номере журнала.

синтетическую игру с аллегориями и иллюзиями венчает оперный театр. «Подлинным апофеозом мнимой барочной иррациональности, — подчеркивает Степанов, — стал общедоступный коммерческий оперный театр. Я считаю оперный театр — во всех его составляющих, от либретто, музыки и вокальной техники до финансовой деятельности импресарио, архитектуры ярусного зрительного зала и сценографических чудес, — главным художественным изобретением барокко. Что грандиозная эстетическая машина, называемая барочным оперным театром, просто не могла бы существовать и работать без изощренной деятельности ума, это, я полагаю, не нуждается в доказательствах»¹⁰.

Термин «барокко» не сразу прижился в музыке. Барокко — «жемчужина неправильной формы», «схоластический силлогизм», «дикообразность», грубое, неуклюжее, фальшивое, пышное, преувеличенное, синоним странности, произвола, перегруженности, изломанности. Такое начальное понимание барокко как нельзя лучше иллюстрирует характеристика барочной музыки, данная Жан-Жаком Руссо в «Музыкальном словаре» 1767 года:

Барочная музыка — это такая, в которой гармония неясна, затемнена модуляциями и диссонансами, пение жесткое и мало естественное, интонация трудная и движение стесненное¹¹.

Положительное переосмысление барокко в музыке наступило позже. «Барочная музыка» Монтеверди, Пёрселла, Вивальди стала общим местом, хотя изначально термин «барокко» считался запутанным и малоподходящим. Сегодня даже не специалисту в музыке ясно, что между музыкой Ренессанса и классической была музыка барочная. Изначальное значение нестандартности, странности заменяется уже более отражающими стиль характеристиками галантности, орнаментальности, вычурности. Джордж Бюлов приводит схематические обобщения, связывающие барокко в музыке с философскими, теоретическими понятиями. Для парадигмы барокко характерен гуманизм, когда слова связаны с музыкальной экспрессией, патетикой, аффектами, когда сильна доктрина контрапункта, когда имеет значение риторика, практики исполнения и обучения слушателя. Идеальным способом вопло-

10. Там же. С. 200.

11. Цит. по: Виппер Б., Ливанова Т. Ренессанс. Барокко. Классицизм: проблема стилей в западноевропейском искусстве XV–XVII веков. М.: Наука, 1966. С. 265.

щения становится монодия, мадригал, опера, кантата, fuga, камерные сонаты, церковные хоралы с речитативами, а музыкальное произведение дополняется импровизацией и вариативной техникой. Уже к середине XX века термин «барочная эпоха» приходит и закрепляется в сфере музыки — барокко в самом общем смысле используется для обозначения периода или стиля в европейской музыке 1600–1750 годов¹².

Допустимо говорить и о барочной литературе. Несмотря на методологические оговорки об использовании стилистических «этикеток», Вальтер Беньямин в «Происхождении немецкой барочной драмы» показывает пользу в различении между Ренессансом и барокко. Барочному стилю соответствует напыщенность, избыточность, тяжеловесность, непрозрачность высказывания, стремление к пафосу, непривычным словообразованиям и неологизмам. Беньямин вслед за Фрицем Штрихом настаивает, что немецкая поэзия XVII века не может быть охарактеризована как ренессансная:

Стиль [этой] поэзии следует считать, скорее, барочным, хотя для этого следует не просто иметь в виду напыщенность и избыточность, а более глубокие творческие принципы¹³.

Барочная поэзия наставляет и развлекает. Беньямин подчеркивает особый волевой импульс: «барокко — эпоха не определенной художественной практики, а, скорее, неукротимого художественного воления (*Wollen*)»¹⁴.

Не ускользает от Беньямина и новое место автора:

Барочный литератор ощущал себя полностью привязанным к идеалу абсолютистского государственного устройства, поддерживаемого обеими религиозными конфессиями¹⁵.

Немецкая литература XVII века и не революционна, и не держит дистанции по отношению к государственным идеям Возрождения. Барокко охватывает в равной степени и Реформацию, и Контрреформацию. Монархи состязаются

12. Bukofzer M. Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach. N.Y.: W.W. Norton & Company Ltd., 1947; Buelow G.J. A History of Baroque Music. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2004.

13. Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. М.: Аграф, 2002. С. 34.

14. Там же. С. 39.

15. Беньямин В. Указ. соч. С. 40.

и стремятся поразить воображение. Берлин и Гота сходятся с Парижем и Веной. Барочный автор может путешествовать и колесить между разными центрами, при необходимости даже меняя религиозную конфессию.

Барочный стиль — общее место истории искусства: архитектуры, музыки, литературы. В попытке свести многообразие явлений к общим характеристикам, как правило, выделяют такие черты барочности, как напыщенность, вычурность, избыточность, непривычность, причудливость, грандиозность, массивность, агрессивность, а также стремление увлечь и поразить, затемнить высказывание, создать иллюзию.

Барочные черты камерализма

Если обратиться к истории экономических идей, то законодателем классической эпохи в экономике стал Адам Смит. В «Исследовании о природе и причинах богатства народов» 1776 года Смит целых восемь глав посвящает критике так называемой *mercantile system* — системе взглядов, в рамках которой деньги оцениваются как главное богатство, в интересах немногих производителей поддерживается протекционизм в ущерб многим потребителям. Выступая за свободу торговли, он согласен мириться только с соображениями военной безопасности, но не с перекосом в сторону контрабандистов, не с абсурдным стремлением производить в Шотландии вина лучше бургундских.

Положительно переосмысливая меркантилизм, шведский экономист Эли Хекшер видит его как мышление государственными интересами, сопровождающееся созданием национальных государств, Великими географическими открытиями, возникновением новых колоний, процессами унификации и объединения, усилением роли светской власти. Не ускользает от Хекшера резкая граница между меркантилизмом и Средневековьем в их социальной концепции. Для эпохи меркантилизма в отличие от Средневековья характерно гораздо более благожелательное отношение к торговле, проценту, роскоши. Один из ключевых моментов в меркантилизме — это положительное отношение к регулированию экономики. Мудрая экономическая политика может помочь государю и подданным. Регулирование в торговле направлено на положительный торговый баланс, регулирование денег состоит в уменьшении вывоза драгоценных металлов.

В промышленности оправдывается политика протекционизма, то есть поддержки внутренних производителей.

В нашу задачу входит показать, что камерализм плотнее, чем это может показаться, соотносится со стилем барокко. Это понятие появилось достаточно поздно — в XIX веке. Камерализм одновременно обозначает и университетскую науку (самоназвание — *камеральные науки*) и эпоху в экономической истории (XVII–XVIII веков), и практику фискального управления национальным государством посредством «камер», «коллегий». Один из ведущих знатоков камерализма Марк Раев, в известной книге *The Well-Ordered Police State*¹⁶, опираясь на широкую дискуссию в Германии 1950–1960-х годов, охарактеризовал барокко как формулу, стиль, общие скобки, объединяющие абсолютизм, Реформацию и Контрреформацию. Раев признавал «барочный дух» немецкого камерализма¹⁷, который связывал с новыми запросами на поддержание постоянной армии, фортификационных сооружений и дорог; с усилившейся заботой о публичности власти, которая демонстрировала свое величие и славу не только в Испании, но и при пуританских протестантских дворах. Новые запросы требовали большей национальной продуктивности, более живой международной торговли. Последняя, в свою очередь, развивалась благодаря моде и стилю жизни, который стал возможным вследствие географических открытий и колонизации. Камерализм как система убеждений и практика пересекается с такими понятиями, как модернизация, строительство национального государства, патриотизм, рационализация, секуляризация, рост бюрократии, барочный стиль.

Современный интерес к камерализму как особой эпохе и типу мышления не в последнюю очередь связан с концепцией *gouvernementalité* Мишеля Фуко, которая оживила интерес к камерализму, связав последний с организацией управления населением, территорией, безопасностью, биополитикой, вывела камерализм как явление в междисциплинарное пространство эпистемологического понимания истории¹⁸. Государство, образование, народонаселение, со-

16. *Raeff M. The Well-Ordered Police State. Social and Institutional Change Through Law in the Germanies and Russia, 1600–1800.* New Haven, L.: Yale University Press, 1983.

17. *Raeff M. The Well-Ordered Police State and the Development of Modernity in Seventeenth and Eighteenth Century Europe: An Attempt at a Comparative Approach*//*The American Historical Review.* 1975. Vol. 80. P. 1223.

18. *Foucault M. Governmentality*//*The Foucault Effect: Studies in Governmentality*/G. Burchell, C. Gordon et al. (eds). Chicago: University of Chicago Press, 1991.

циальное попечение, тюрьмы, гражданское общество и мораль — все становится предметом управления. Забота о благе осуществляется самими управляемыми. Для камерализма характерен следующий словарь: благосостояние, счастье, население, процветание, регулирование налогов, наказания, формирование физической и психической нормальности. Задача полиции — блюсти процветание сообщества, чтобы его члены преуспевали, предохранять от всего, что препятствует общественному благу. К этому ведут хорошие манеры, вежливое общество, чистота нравов.

Йозеф Шумпетер видел в камерализме преимущества гармоничного сочетания крайностей полной свободы торговли и центрального регулирования. Ему принадлежат известные характеристики камерализма: *a laissez-faire plus watchfulness* или *laissez-faire with the nonsense left out*, то есть осмысленная свобода торговли с осторожностью и обдуманностью¹⁹. Раев формулирует это следующим образом:

Совершенно очевидно, что с самого начала в этот подход была заложена двусмысленность, поскольку он балансировал между репрессивным контролем и поощрением предприимчивости и инициативы²⁰.

Камерализм исходит из патерналистского отношения власти к народу, он строит свою программу на динамизме элит, но не в силах воздействовать на аморфность населения. Камерализм стремится построить благополучие государя на счастье и пользе подданных, но в то же время выступает за сохранение абсолютизма и того порядка, который сложился, то есть в этом смысле представляет более чем консервативную идеологию.

Кроме сложного сочетания свободы и регулирования, которое либо импонировало, либо озадачивало, камерализм вызывал ряд вопросов, которые иногда ставили в тупик. Не совсем понятно, каково теоретическое основание тех или иных концепций и конкретных предписаний. Некоторые называют

Р. 87–104; Dean M. Governmentality. Power and Rule in Modern Society. L.: SAGE, 1999; Фуко М. Безопасность, территория, население. Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1977–1978 учебном году. СПб.: Наука, 2011; Каплун В. Перестать мыслить «власть» через «государство»: *gouvernementalité*, Governmentality Studies и что стало с аналитикой власти Мишеля Фуко в русских переводах // Логос. 2019. Т. 29. № 2. С. 179–220.

19. Schumpeter J. History of Economic Analysis. L.: Routledge, 1986. P. 168.

20. См.: Raef M. The Well-Ordered Police State... P. 1226.

основой камерализма теорию естественного права, естественную историю или философию Христиана Вольфа. Это отчасти верно. Вместе с тем камерализм XVII века в своих основах весьма вариативен и многолик. Так, в трактатах камералистов Шредера и Бехера активно используются как теологические аргументы (Божественная воля, первородный грех), так и алхимические представления о материи. В частности, они были уверены, что золото можно получить из других металлов или даже из дунайских песков. Бехер настолько целенаправленно рассуждал о физической материи, что даже считался одним из авторов концепции флогистона. Получается, что камерализм — и это нормально для периода в два столетия — трудно собирается в последовательное учение с едиными основаниями. В фокусе — правильное управление территорией, населением, безопасностью через фискальные меры, общие принципы организации, через экономическую политику, посредством моральных предписаний. Тем не менее для понимания значения деятельности камералистов не хватает более глубокого проникновения в мотивы, которые заставляли их писать массивные трактаты, искать способы донести до монархов свои исключительные способности в управлении. К чему такая всеядность и многогранность? К чему неумная подвижность и желание поразить, обаять и в то же время не слишком прояснить дело, навести многословную интригу? Почему такой пафос, огромный замах на системность и всеохватность? К чему такая манера письма и известное прожектерство — смелое и комичное одновременно? В каких-то случаях именно наложение двух «этикеток», двух понятий (камерализм и барокко) даст лучшее понимание явления, с которым мы имеем дело. Это позволит снять излишние требования, а значит, и обвинения, а также понять мотивы и действия.

Барокко — хороший объединяющий термин. Он показывает единые процессы, идущие в разных европейских столицах. Как говорится в работе Рихарда Алевина «Барочные празднества»:

Вплоть до Варшавы, Стокгольма и Петербурга все дворы превращаются в планеты единой Солнечной системы, вращающиеся отнюдь не вокруг государственной власти, а вокруг праздничного блеска Варсаля²¹.

21. Цит. по: *Hubatsch W. Barock als Epochenbezeichnung. Zu neuerem geschichtswissenschaftlichen Schrifttum über das 17. und 18. Jahrhundert // Absolutismus / W. Hubatsch (Hrsg.). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973. S. 271.*

Праздничный блеск Версаля — это необходимый атрибут власти, это признание спасительной энергии роскоши, которая дает работу умелым и помогает интенсивно заимствовать. Версаль требует воплощения излишка, требует своей архитектуры, своей литературы, своей музыки и пиротехники, а также восторженных зрителей, сборщиков налогов, советчиков и прожектеров, особых людей — людей барокко.

Юсти как человек барокко

У Вёльфлина барокко выражается в едином стиле архитектурных и живописных форм. Чистые формы становятся единицами анализа: перспектива, линейность, складки. Для философов — это определенные отвлеченные понятия. Барочный стиль в литературе предполагает орнаментальность, использование определенного типа риторики и средств выразительности. Историки увидели в барокко фигурную скобку, которая более точно, чем абсолютизм или Реформация (и Контрреформация), охватывает весь исторический период в его многообразии.

Когда мы характеризуем исторический период в истории экономической мысли, то и тут термин «барокко» более точно улавливает элементы стиля. Как объяснить колоссальную результативность, перемену тем, профессий, настроений и мест? В этом можно увидеть поверхностность, излишнюю увлеченность, сменяемую разочарованиями. Но вместе с тем есть угол зрения, который многое объясняет и придает цельность личности. Это разнообразие способен вместить в себя термин «человек барокко» или «барочная личность». В такой оценке кажущиеся противоречия будут сглаживаться и за многообразием действий, за уникальностью биографии и устремлений будет проступать единая линия.

Вальтер Хубач в контексте обзора исторической литературы о барокко приводит в пример исследование Фридриха Германа Шуберта о Людвиге Камерариусе, находившемся на пфальцской и шведской службе (1573–1651) и время от времени оказывавшем достаточно заметное влияние на события Тридцатилетней войны. «„Барочное“ чувство жизни можно вывести, — пишет Хубач, — как из беспокойных странствий этого канцеляриста и посланника, так и из свойственных ему постоянных колебаний между исполненным радостной надежды ожиданием осуществления его проектов причудливых альянсов и упадническим настроением, со-

провождавшимся депрессиями и самыми дурными опасениями. Почтение к шведскому королю Густаву II Адольфу Камерариус выражает в стиле барочного героического культа, называя его Гидеоном или Сципионом Африканским»²².

Для середины XVIII века нет, пожалуй, более признанного ученого, чем Карл Линней из Упсалы. В 1749 году под его руководством публикуется диссертация Исака Биберга *Oeconomia Naturae*²³. «Экономика природы», которую сегодня называли бы экологией, оказывается «стоической, удивительно современной и <...> барочной»²⁴. Творчество Линнея неразрывно с фундаментальной метафорой позднего барокко — *Theatrum Mundi*, где каждый субъект играет на сцене жизни. В этой связи биолог Гер Хестмарк не без пафоса разъясняет:

Как сладострастный живописец, Линней наслаждался великолепием жизни, ее прекрасными «костюмами», чувственной привлекательностью и показной экстравагантностью, восхитительными цветами, формами и адаптациями, впечатляющими приспособлениями для сохранения, выживания, защиты, нападения, секса и размножения, спаривания и опыления, способами распространения и воспитания детей²⁵.

Наряду с анатомическим театром появляется и экономический театр (*Theatrum Economicum*), который был учрежден в Упсале в 1754 году Андерсем Берхом, чтобы в отдельно стоящем здании поражать студентов и публику теми новшествами и улучшениями, которые можно продемонстрировать в сельском хозяйстве, ремесле и изготовлении товаров²⁶.

Раскрытию исторической личности *l'uomo barocco* в XVII веке была посвящена одноименная книга под редакцией Розарио Виллари²⁷. Авторы этого сборника представили со-

22. Ibid. S. 272.

23. См. перевод на английский язык: *Biberg I. The Economy of Nature//Miscellaneous Tracts Relating to Natural History, Husbandry, and Physick*. 2nd ed. L.: Dodsley, 1762. P. 37–130.

24. *Hestmark G. Oeconomia Naturæ L. The ecology of Linnaeus was Stoic, Baroque and surprisingly modern//Nature*. 2000. Vol. 405. № 6782. P. 19.

25. *Hestmark G. Op. cit.*

26. *Wennerlind C. Theatrum Economicum: Anders Berch and the Dramatization of the Swedish Improvement Discourse//New Perspectives on the History of Political Economy/R. Fredona, S. Reinert (eds)*. L.: Palgrave Macmillan, 2018. P. 103–130.

27. *Baroque Personae/R. Villari (ed.)*. Chicago, L.: University of Chicago Press, 1995.

бирательные образы государственного деятеля, военного, финансиста, секретаря, повстанца, монаха, миссионера, ведьмы, художника, и, наконец, ученого и буржуа. Понятие «барокко» используется в ней не по отношению к литературе и искусству, но по отношению к институтам, идеологиям, образам мышления и социальным структурам. Барокко хорошо передает стремление к величию, напряжение эпохи, сочетание неразрешимых противоречий, конвульсий и мятежей. Во Франции Людовика XIV с кардиналом Ришелье не было единства, но в итоге все разнонаправленные усилия приводили к утверждению нового типа государства, государства блеска и величия, как и в скульптурах Бернини²⁸.

Наиболее ярким и наиболее известным камералистом стал Иоганн Генрих Готтлоб фон Юсти (1717–1771) — талантливый организатор, активный писатель, путешественник, который служил в Вене, Гёттингене, Алтоне, Гамбурге и Берлине. Юсти начал со службы в саксонской армии, затем учится в Виттенберге в 1742–1744 годах, с 1745 года приступает к публикации журнала, в 1747-м получает премию Королевской академии Пруссии за критику монадологии Лейбница и естественного права Вольфа. В 1750 году он возглавил кафедру академии Терезианум в Вене, затем переезжает в Лейпциг. В Гёттингенском университете читает курсы по камеральным наукам и одновременно следит за нравственностью преподавателей, занимая позицию полицейского комиссара. С 1757 года Юсти уже в Дании. Наконец, он получает должность инспектора горных шахт в Пруссии с задачей наладить выпуск чугуна. Эта затея не вышла, пришлось тайно закупать чугун в Швеции. За растрату Юсти попадает в заключение, где в 1771 году и заканчивает свой путь.

Учение Юсти предполагает, что неравенство, излишнее богатство отдельных подданных может представлять угрозу для государства, так же как наличие частных армий и фортификаций. Для внутренней безопасности важно поддерживать мораль и религию, не выделяя одну-единственную форму, предоставлять подданным невинные удовольствия и ограждать цензурой, опекать граждан от вредных идей и влияний; поддерживать законность, воспитывать подданных для того, чтобы не было воровства и бродяжничества.

В центре его учения — благополучие. Оно выражается в достаточном количестве товаров и благ, в наличии работы, в правильной циркуляции национальной валюты и рас-

28. Ibid. P. 2.

пределении, в разумных мерах по стимулированию роста населения, международной торговли и разработке природных месторождений. Росту населения способствуют различные свободы, включая свободу вероисповедания, особые условия для мигрантов, которые обладают средствами, идеями и навыками, борьба с излишним пьянством, забота о развитии медицины и чистоте городов. Торговля должна вестись произведенными в стране товарами, экспорт превышать импорт, важно поднимать коммерческий дух нации, способствовать ведению бухгалтерского учета. Добыча и переработка природных ископаемых и прежде всего металлов — прямая забота государства. Благополучие также касается выстраивания грамотной системы налогообложения, понимания всеми гражданами своих обязанностей и места в обществе, создания развитой системы финансов и организации администрирования²⁹. Тем самым безопасность государства и благополучие граждан — главная цель опеки и попечения, которые должны осуществляться людьми специально обученными.

Биография Юсти производит впечатление: ученый, лектор, литератор, чиновник, предприниматель, организатор (пусть и не всегда удачливый) производства чугуна, полицейский надзиратель, издатель журнала, автор шестидесяти девяти монографий на самые разные темы. Полная картина его наследия кажется слишком разнообразной и пестрой, трудно приводимой к единому знаменателю. И тут характеристика Юсти как человека эпохи барокко, или барочного человека, более чем уместна. Она становится той самой фигурной скобкой, в рамках которой кажущиеся противоречия сглаживаются, а многообразие становится частью барочной стратегии, отсутствие единства и своенравность, постоянное и неутомимое движение — нормой.

Попробуем представить биографию Юсти как барочного человека, используя словарь Вельфлина. Его биография живописна, достойна поэта, полна взлетов и падений, побед и трагедий. Барочный человек находится в движении, он колесит по свету, ему свойственны свобода и открытость греху, он заражает и поражает иллюзией своих знаний и умений, он источает ни на чем не основанный оптимизм, приводящий рано или поздно к разочарованию. Барочный человек чрезвычайно продуктивен и деятелен. В своих текстах он не обильно ссылается, его мысль не всегда четко выраже-

29. *Small A. The Cameralists. The Pioneers of German Social Polity. Chicago: Chicago University Press, 1909. P. 329–393.*

на, часто туманна, он беспорядочен, ему свойственна игра на увеличение влияния через объем и количество. В множестве томов — колоссальность замыслов, тяжелая, если не сказать тяжеловесная, массивность. Они как бы перекрывают друг друга через то, что мы сегодня бы назвали плагиатом. Производят своеобразную складку. В этом письме, в этом служении нет меры.

Юсти, одновременно получив позицию полицейского и профессора в Гёттингенском университете, доходит до того, что начинает следить за нравственностью других преподавателей и подвергать провинившихся аресту. Никогда ему нет покоя, никакое дело он не доводит до полного завершения, спеша к следующему. Смерть в тюрьме — лучший из возможных концов. Интерпретация Уэйкфилда сводится к тому, что Юсти занимался пропагандой, но сам не мог исполнить то, к чему призывал, не был достаточно честным. Это верно лишь в первом приближении. Такая интерпретация упускает понимание эпохи, понимание барочного человека. Не поиск ренты, не коррупция являются центральным мотивом, но постоянное движение, повышение ставок, агрессивность, способность поразить воображение, игра и оптимистическая, часто искренняя, вера в реализацию задуманного. Юсти попал в собственную ловушку, личным примером показав, что следование принципам морали — тот фундамент, без которого рецепты «хорошо управляемого государства» обращаются в свою противоположность — «в плохо управляемое государство»³⁰, но для барочного человека его путь остается логичным и симптоматичным.

Несложно увидеть, что названия книг и их декор во многом соответствуют барочным принципам. В 1760 году Юсти издает словарь экономических терминов в помощь тем, кто сам занимается сельским хозяйством и другими практически делами. Название звучало так: «Ономатология экономической практики, или Экономический словарь»³¹. Барочную гравюру для фронтисписа выполнил Август Винд по рисунку Готфрида Эйхлера Младшего (1715–1770) из Аугсбурга (рис. 1). Женские фигуры приглашают в чудесный мир экономического знания, с которого этот словарь снимает таинственную завесу. Тут и определенная театральность — занавес экономиче-

30. Wakefield A. The Disordered Police State: German Cameralism as Science and Practice. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

31. Justi J.G.G. von. Onomatologia oeconomica practica oder Oeconomisches Wörterbuch. Frankfurt und Leipzig: Gaumischen Bandlung, 1760.

ского театра поднимается, открывается чудесная перспектива с аллегорией знания и светотеневыми затеями³².

Барочность сохраняется и при переводе Юсти на русский язык. В XVIII веке он стал одним из самых переводимых авторов в Российской империи³³. В журнале «Ежемесячные сочинения и известия о ученых делах» за 1763 год, где вышел первый перевод Юсти «О нужности и пользе мануфактур и фабрик», анонимный автор предисловия дал такую восторженную характеристику, отмечавшую необычайную разносторонность и плодovitость:

Господин фон-Юсти есть ныне один из прилежнейших писателей в Германии, а о книгах его можно с правдою сказать, что оне общепользны и сочинены изрядным порядком, ясным и приятным стилем. Он старается о действительной пользе человеческого общества и о приведении государств в цветущее состояние. Он чинит предложения к исправлению законов, к распространению коммерции и мануфактур, к умножению государственных доходов, к споспешествованию внутренней безопасности и способности к наставлению в добрых нравах и в добродетели. Он изъясняет иногда полезные материи до Натуральной науки, до Химии и до рудокопного дела касающиеся. Едва можно себе представить, как один человек столь много книг в малое время сочинить и издавать может³⁴.

Рискнем предположить, что во многом и само письмо Юсти, и его перевод на русский язык, могут быть охарактеризованы как барочные. «Основание силы и благосостояния царств, или Подробное начертание всех знаний, касающихся до государственного благочиния» в переводе Ивана Богаевского превращаются из двухтомника в четыре обширных тома³⁵. Другую книгу *Die Natur und das Wesen der Staaten* перевели как «Существенное изображение естества народных обществ и всякого рода законов», а на странице, следующей за оглавлением, как «Изображение существа народных

32. Благодарю за консультацию по барочной гравюре Александра Степанова.

33. Расков Д. Камерализм книг: переводы Юсти в России XVIII века // Terra Ecomomicus. 2019. Т. 17. № 4. С. 62–79.

34. Германия // Ежемесячные сочинения и известия о ученых делах. 1763. Июль. С. 91–92.

35. Юсти И. Г. Г. Основание силы и благосостояния царств, или Подробное начертание всех знаний, касающихся до государственного благочиния. СПб.: Императорская Академия наук, 1775.



РИСУНОК 1. Гравюра по рисунку Готфрида Эйхлера Младшего к «Экономическому словарю» Иоганна Генриха Готлиба фон Юсти, 1760

обществ и естественного оных состояния, или Основательное знание мудрости правления, гражданства и всякого правительства»³⁶. *Glückseeligkeit* переводили как благосостояние,

36. Юсти И. Г. Г. Существенное изображение естества народных обществ и всякого рода законов. М.: Императорский Московский университет, 1770.

благополучие, благоденствие, *Policey* — благочиние, благоустройство, добронравие.

Юсти — не единственный камералист, творчество которого может быть описано как барочное. Иоганн Иоахим Бехер (1635–1682) считается создателем химической теории флогистона. Его трактаты включают работы о камнях, о металлургии, об универсальном языке, о дидактике, о землях Амазонии. Бехер работал над превращением дунайского песка в золото, над созданием вечного двигателя, был советником по торговле, разрабатывал план создания немецкой Ост-Индской компании, много описал об управлении³⁷.

* * *

Для понимания мотивов авторов, а также значения и формы выражения экономических идей в раннее Новое время возникает необходимость обращаться к категории барокко. Привычные абстрактные понятия: меркантилизм, камерализм, ранняя политическая экономия — оказываются недостаточными, чтобы понять намерения автора и комплекс его сочинений.

Стоит оговориться, что любое вспомогательное абстрактное понятие редуцирует многообразие явлений и сводит их к более обозримому и постигаемому в своем повторении. Вальтер Беньямин вслед за Конрадом Бурдахом называл такие понятия, как «барокко», «этикетками», однако не вполне разделял обеспокоенность относительно произвольности в выделении сходных, совпадающих свойств. Разумеется, этикетки — особенно до формирования консенсуса — являются в какой-то степени произвольными, они надевают на явления прошлого маски, сглаживают многообразие форм и явлений³⁸. По мысли же Беньямина, этикетка дает представление об эпохе и крайне необходима для понимания реальности.

Многие непонятные проявления экономической мысли становятся яснее через призму терминов барокко: избыточности, тяжеловесности, напыщенности, стремления к новому пафосу. Корпус такого рода произведений демонстрирует витальность, оптимизм, их идеи призваны производить

37. По мнению Албиона Смолла, Бехер может считаться камералистом: *Small A. Op. cit.* P. 107–135.

38. См.: Вёльфлин Г. Указ. соч. С. 21.

впечатление — увлекать и развлекать. Наряду с идеями имеет значение риторический орнамент, театральность, игра на повышение ставок, создание иллюзии понимания.

Мы наблюдаем параллельную историю, экономическая мысль вполне включается в общую барочную историю эпохи, экономический язык текстов, жестов и событий совпадает с формами и проявлениями в других сферах. Экстравагантные явления приобретают единство стиля, несурзанности и чрезмерная плодovitость нормализуются фигурной барочной скобкой. Барокко как эпоха в европейской культуре XVII–XVIII веков с очевидностью затрагивает и интеллектуальную историю экономической мысли.

Библиография

- Афанасьев А. А. Экономическая мысль в Испании XVI века — Саламанкская школа // Экономика и математические методы. 2004. Т. 40. № 4. С. 26–58.
- Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. М.: Аграф, 2002.
- Блауг М. Экономическая мысль в ретроспективе. М.: Дело, 1994.
- Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии. СПб.: Азбука-классика, 2004.
- Виппер Б., Ливанова Т. Ренессанс. Барокко. Классицизм: проблема стилей в западноевропейском искусстве XV–XVII веков. М.: Наука, 1966.
- Германия // Ежемесячные сочинения и известия о ученых делах. 1763. Июль. С. 91–92.
- Каплун В. Перестать мыслить «власть» через «государство»: *gouvernementalité*, *Governmentality Studies* и что стало с аналитикой власти Мишеля Фуко в русских переводах // Логос. 2019. Т. 29. № 2. С. 179–220.
- Расков Д. Камерализм книг: переводы Юсти в России XVIII века // *Terra Economicus*. 2019. Т. 17. № 4. С. 62–79.
- Степанов А. Чем нам интересно барокко? // Логос. 2018. Т. 28. № 4. С. 191–222.
- Фуко М. Безопасность, территория, население. Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1977–1978 учебном году. СПб.: Наука, 2011.
- Чечот И. Барокко как культурологическое понятие. Опыт исследования К. Гуллита // Барокко в славянских культурах / Под ред. А. Липатова и др. М.: Наука, 1982. С. 326–349.
- Шумпетер Й. История экономического анализа. Т. 1. СПб.: Экономическая школа, 2004.
- Юсти И. Г. Г. Основание силы и благосостояния царств, или Подробное начертание всех знаний, касающихся до государственного благочиния. СПб.: Императорская Академия наук, 1775.
- Юсти И. Г. Г. Существенное изображение естества народных обществ и всякого рода законов. М.: Императорский Московский университет, 1770.
- Baroque Personae / R. Villari (ed.). Chicago; L.: University of Chicago Press, 1995.
- Biberg I. The Economy of Nature // *Miscellaneous Tracts Relating to Natural History, Husbandry, and Physick*. 2nd ed. L.: Dodsley, 1762. P. 37–130.
- Buelow G. J. A History of Baroque Music. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2004.
- Bukofzer M. Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach. N. Y.: W. W. Norton & Company Ltd., 1947.
- Dean M. Governmentality. Power and Rule in Modern Society. L.: SAGE, 1999.

- Foucault M. Governmentality//The Foucault Effect: Studies in Governmentality/ G. Burchell et al. (eds). Chicago: University of Chicago Press, 1991. P. 87–104.
- Heckscher E. Mercantilism. Vol. I–II. N.Y.: Macmillan Co., 1935.
- Hestmark G. *Öconomia Naturæ* L. The Ecology of Linnaeus Was Stoic, Baroque and Surprisingly Modern//Nature. 2000. Vol. 405. № 6782. P. 19.
- Hubatsch W. Barock als Epochenbezeichnung. Zu neuem geschichtswissenschaftlichen Schrifttum über das 17. und 18. Jahrhundert//Absolutismus/ W. Hubatsch (Hrsg.). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973. S. 268–287.
- Justi J.H.G. von. *Onomatologia oeconomica practica oder Öconomisches Wörterbuch*. Frankfurt; Leipzig: Gaumischen Bandlung, 1760.
- Raeff M. The Well-Ordered Police State and the Development of Modernity in Seventeenth and Eighteenth Century Europe: An Attempt at a Comparative Approach//The American Historical Review. 1975. Vol. 80. P. 1221–1243.
- Raeff M. The Well-Ordered Police State. Social and Institutional Change Through Law in the Germanies and Russia, 1600–1800. New Haven; L.: Yale University Press, 1983.
- Schmoller G. The Mercantile System and Its Historical Significance. N.Y.: Macmillan Co., 1897.
- Schumpeter J. History of Economic Analysis. L.: Routledge, 1986.
- Skinner Q. Meaning and Understanding in the History of Ideas//History and Theory. 1969. Vol. 8. № 1. P. 3–53.
- Small A. The Cameralists. The Pioneers of German Social Polity. Chicago: Chicago University Press, 1909.
- Wakefield A. The Disordered Police State: German Cameralism as Science and Practice. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.
- Wennerlind C. *Theatrum Æconomicum: Anders Berch and the Dramatization of the Swedish Improvement Discourse*//New Perspectives on the History of Political Economy/R. Fredona, S. Reinert (eds). L.: Palgrave Macmillan, 2018. P. 103–130.

Baroque and Cameralism: Towards an Intellectual History of Economic Thinking

Danila Raskov. Helsinki Collegium for Advanced Studies (HCAS), University of Helsinki (UH), Finland, danila.raskov@gmail.com.

The Baroque, as an era and style in architecture, music, and literature, shares analogies with the history of early political economy. The main purpose of this article is to show that the use of the notion of *the Baroque* in the intellectual history of economic thinking provides a better understanding of both the corpus of works and the motivations of the authors. It is common to refer to the era preceding classical political economy as mercantilism or cameralism, as its German version. A close acquaintance with the most prominent figures of cameralism — such as Johann Joachim Becher and Johann Heinrich Gottlob Justi — raises questions. How can we understand such amazing productivity and desire to work simultaneously in such different fields, not limited to agriculture, finance, security, police, ethics, but touching upon law, natural philosophy, and natural sciences, humor, and such questions as making paints or turning sand into gold? Why are they so versatile and multifaceted? Why such immense mobility and desire to impress, charm and at the same time to create verbose intrigue, to intentionally obscure their meaning, to bring about a certain level of confusion? Why this manner of writing and the famous projectionism — those which are courageous and comic at the same time? In some cases, it is the juxtaposition of the two labels that will give a better

understanding of the corpus of texts—Baroque and Cameralism. In addition, states had new demands for maintaining a permanent army, for building roads and buildings, for displaying grandeur and glory. The festive splendor of Versailles needed a Baroque man. Many obscure manifestations of economic thought become clearer through the prism of Baroque terms. The corpus of works exhibits vitality, excess, a desire for a new pathos, and optimism.

Keywords: *baroque; cameralism; Johann Heinrich Gottlob Justi; economic thinking of early modern period; XVIII century.*

DOI: 10.58186/2782-3660-2023-3-1-100-122

References

- Afanas'ev A.A. *Ehkonomicheskaya mysl' v Ispanii XVI veka — Salamanskaya shkola* [Economic Thought in Sixteenth-Century Spain — The Salamanca School]. *Ehkonomika i matematicheskie metody* [Economics and Mathematical Methods], 2004, vol. 40, no. 4, pp. 26–58.
- Baroque Personae* (ed. R. Villari), Chicago; London, University of Chicago Press, 1995.
- Benjamin W. *Proiskhozhdenie nemetskoj barochnoi dramy* [Ursprung des deutschen Trauerspiels], Moscow, Agraf, 2002.
- Biberg I. *The Economy of Nature. Miscellaneous Tracts Relating to Natural History, Husbandry, and Physick*. 2nd ed., London, Dodsley, 1762, pp. 37–130.
- Blaug M. *Ehkonomicheskaya mysl' v retrospektive* [Economic Theory in Retrospect], Moscow, Delo, 1994.
- Buelow G.J. *A History of Baroque Music*, Bloomington; Indianapolis, Indiana University Press, 2004.
- Bukofzer M. *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*, New York, W.W. Norton & Company Ltd., 1947.
- Chechot I. Barokko kak kul'turologicheskoe ponyatie. Opyt issledovaniya K. Gur-lita [Baroque as a culturological concept. The Experience of C. Gurlitt's Research]. *Barokko v slavyanskikh kul'turakh* [Baroque in Slavic Cultures] (eds A. Lipatov et al.), Moscow, Nauka, 1982, pp. 326–349.
- Dean M. *Governmentality. Power and Rule in Modern Society*, London, SAGE, 1999.
- Foucault M. *Bezopasnost', territoriya, naselenie. Kurs lektsii, prochitannykh v Kollezhe de Frans v 1977–1978 uchebnom godu* [Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France (1977–78)], Saint Petersburg, Nauka, 2011.
- Foucault M. *Governmentality. The Foucault Effect: Studies in Governmentality* (eds G. Burchell et al.), Chicago, University of Chicago Press, 1991, pp. 87–104.
- Germaniya [Germany]. *Ezhemesyachnye sochineniya i izvestiya o uchenykh delakh* [Monthly Essays and News of Scientific Affairs], 1763, July, pp. 91–92.
- Heckscher E. *Mercantilism*, vol. I–II, New York, Macmillan Co., 1935.
- Hestmark G. *Æconomia Naturæ L. The Ecology of Linnaeus Was Stoic, Baroque and Surprisingly Modern. Nature*, 2000, vol. 405, no. 6782, p. 19.
- Hubatsch W. Barock als Epochenbezeichnung. Zu neuerem geschichtswissenschaftlichen Schrifttum über das 17. und 18. Jahrhundert. *Absolutismus* (Hrsg. W. Hubatsch), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973, S. 268–287.
- Justi J.G.G. von. *Onomatologia oeconomica practica oder Æconomisches Wörterbuch*, Frankfurt; Leipzig, Gaumischen Bandlung, 1760.
- Justi J.H.G. von. *Osnovanie sily i blagosostoyaniya tsarstv, ili Podrobnoe nachertanie vsekhn znanii, kasayushchikhsya do gosudarstvennago blagochiniya* [Die Grund-feste zu der Macht und Glückseligkeit der Staaten; oder ausführliche Vorstellung der gesamten Policey-Wissenschaft], Saint Petersburg, Imperator-skaya Akademiya nauk, 1775.

- Justi J. H. G. von. *Sushchestvennoe izobrazhenie estestva narodnykh obshchestv i vsyako-roda zakonov* [Die Natur und das Wesen der Staaten], Moscow, Imperatorskii Moskovskii universitet, 1770.
- Kaplun V. Perestat' myslit' "vlast'" cherez "gosudarstvo": gouvěnementalité, Governmentality Studies i chto stalo s analitikoi vlasti Mishelya Fuko v russkikh perevodakh [Stop Thinking "Power" Through the "State": Gouvernēmentalité, Governmentality Studies, and What Became of Michel Foucault's Power Analysis in Russian Translations]. *Logos. Filosofsko-literaturnyi zhurnal* [Logos. Philosophical and Literary Journal], 2019, vol. 29, no. 2, pp. 179–220.
- Raeff M. The Well-Ordered Police State and the Development of Modernity in Seventeenth and Eighteenth Century Europe: An Attempt at a Comparative Approach. *The American Historical Review*, 1975, vol. 80, pp. 1221–1243.
- Raeff M. *The Well-Ordered Police State. Social and Institutional Change Through Law in the Germanies and Russia, 1600–1800*, New Haven; London, Yale University Press, 1983.
- Raskov D. Kameralizm knig: perevody Yusti v Rossii XVIII veka [Cameralism of Books: Justi's Translations in the Eighteenth-Century Russia]. *Terra Economicus*, 2019, vol. 17, no. 4, pp. 62–79.
- Schmoller G. *The Mercantile System and Its Historical Significance*, New York, Macmillan Co., 1897.
- Schumpeter J. *History of Economic Analysis*, London, Routledge, 1986.
- Skinner Q. Meaning and Understanding in the History of Ideas. *History and Theory*, 1969, vol. 8, no. 1, pp. 3–53.
- Small A. *The Cameralists. The Pioneers of German Social Polity*, Chicago, Chicago University Press, 1909.
- Stepanov A. Chem nam interesno barokko? [What Interests Us About the Baroque?]. *Logos. Filosofsko-literaturnyi zhurnal* [Logos. Philosophical and Literary Journal], 2018, vol. 28, no. 4, pp. 191–222.
- Schumpeter J. *Istoriya ehkonomicheskogo analiza* [History of Economic Analysis], vol. 1, Saint Petersburg, Ehkonomicheskaya shkola, 2004.
- Vipper B., Livanova T. *Renessans. Barokko. Klassitsizm: problema stilei v zapadnoevropeiskom iskusstve XV–XVII vekov* [Renaissance. Baroque. Classicism: the Problem of Styles in Western European art of the Fifteenth–Seventeenth Centuries], Moscow, Nauka, 1966.
- Wakefield A. *The Disordered Police State: German Cameralism as Science and Practice*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009.
- Wennerlind C. *Theatrum Œconomicum: Anders Berch and the Dramatization of the Swedish Improvement Discourse. New Perspectives on the History of Political Economy* (eds R. Fredona, S. Reinert), London, Palgrave Macmillan, 2018, pp. 103–130.
- Wölfflin H. *Renessans i barokko. Issledovanie sushchnosti i stanovleniya stilya barokko v Italii* [Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien], Saint Petersburg, Azbuka-klassika, 2004.

Книга пассажей:
заметки и материалы

Конволют Е: Османизация,
бои на баррикадах

Вальтер Беньямин

Перевод с французского *Сергея Фокина* и с немецкого *Веры Котелевской* под редакцией *Ильи Калинина* и *Анны Лаврик* по изданию: *Benjamin W. Das Passagen-Werk // Gesammelte Schriften* / R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser (Hg.). Fr.a.M.: Suhrkamp, 1991. Bd. V/1-2. 1350 S.

Вальтер Беньямин (1892–1940). Немецкий философ и культурный критик.

[Османизация, бои на баррикадах]

Цветистое царство декораций,
 Очарование ландшафта, архитектуры,
 И все сценические эффекты
 Основаны лишь на законе перспективы.

Franz Böhle: *Theater-Catechismus oder humoristische Erklärung verschiedener vorzüglich im Bühnenleben üblicher Fremdwörter*¹

Я предаюсь культу Прекрасного, Доброго, Великого,
 От природы прекрасной, вдохновляющей искусство великое,
 Да усладит оно уши и очарует взор,
 Я перенимаю любовь к природе цветущей: женщинам и розам!

Baron Haussmann: *Confession d'un lion devenu vieux*²

Столицы изнемогающие
 Открылись жерлам пушек

Pierre Dupont: *Le chant des étudiants*³

ПОДЛИННОЕ и, точнее, единственное украшение комнат эпохи бидермейера «составляли гардины, изысканнейшей драпировкой которых, желатель-но из нескольких полотен разного цвета, занимался обивщик; теоретически в течение почти целого столетия искусство украшения интерьера сводилось к тому, чтобы дать указания обивщику, как со вкусом развесить шторы». Мах von Boehn: *Die Mode im XIX. Jahrhundert*⁴. В общем, это нечто вроде перспективы от интерьера к окну.

[Е 1, 1]

1. Böhle F. Theater-Catechismus oder humoristische Erklärung verschiedener vorzüglich im Bühnenleben üblicher Fremdwörter. München: Piloty & Löhle, um 1840. S. 74.

2. Haussmann G.E. Confession d'un lion devenu vieux. P.: s.n., 1888. 4 p.

3. Dupont P. Le chant des étudiants. P.: Chez l'auteur, rue de l'Est, 1849. P. 4. Пьер Дюпон (1821–1870) — французский поэт и шансонье, входивший в ближний круг Бодлера.

4. Boehn M. von. Die Mode: Menschen und Moden im neunzehnten Jahrhundert nach Bildern und Kupfern. 4 Bde. Munich: F. Bruckmann, 1907–1919. Bd. 2. 1907. S. 130.

Кринолин с многочисленными воланами устроен по закону перспективы. Под него надевали не меньше пяти-шести нижних юбок.

[Е 1, 2]

Риторика разглядывания занимательных картин сквозь глазок волшебного ящика (*Guckkastenrhetorik*), перспективистские фигуры речи: «Главная риторическая фигура, которая, кстати, в ходу у всех французских ораторов, вещающих с кафедр и трибуны, примерно такая: „В Средние века существовала книга, которая вобрала в себя дух времени, как зеркало — солнечные лучи, книга, которая вознеслась до небес, как первобытный лес в величественной славе, книга, к которой — книга, для которой — наконец, книга, которая — в которую — благодаря которой (далее следуют самые пространственные определения), книга — книга — книга — эта книга — *divina comedia*“». Бурные аплодисменты». Karl Gutzkow: *Briefe aus Paris*⁶.

[Е 1, 3]

Существовала стратегическая причина четче обозначить перспективу в пространстве города. В современном объяснении строительства широких улиц при Наполеоне III об этих улицах говорится как о «непригодных к обычной тактике местных восстаний». Marcel Poëte: *Une vie de cité*. P. 469⁷. «Прорезать этот район постоянных беспорядков», — пишет барон Осман в меморандуме, призывающем протянуть Страсбургский бульвар до Шатле. Emile de Labédollière: *Le nouveau Paris*⁸. Но еще раньше: «Они мостят Париж деревом, чтобы лишить революцию строительного материала. Из деревянных брусьев баррикад уже не возведешь». Karl Gutzkow: *Briefe aus Paris*⁹. Что это означает, можно понять из простого факта: в 1830 году было возведено 6 000 баррикад.

[Е 1, 4]

«В Париже <...> бегут от пассажей, которые так долго были в моде, как бегут от затхлого запаха. Пассажи умира-

5. «Божественная комедия» Данте Алигьери (1265–1321).

6. Gutzkow K. Briefe aus Paris. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1842. 2 Teile in 1 Band. Teil 2. S. 151–152.

7. Poëte M. Une vie de cité: Paris de sa naissance à nos jours. P.: A. Picard, 1925. P. 469.

8. Labédollière E. de. Le nouveau Paris: histoire de ses 20 arrondissements. P.: Gustave Barba, 1860. P. 52.

9. Gutzkow K. Op. cit. Vol. 1. P. 60–61.

ют. Время от времени они закрываются, как этот унылый пассаж Делорм, где в пустыне галереи женские фигуры, эти антикварные дешёвки, кружили вдоль витрин, будто на живописных картинах Помпей кисти Эрсана. Пассаж, который был для парижанина своего рода салоном — крытой галереей для гулянья, прохаживаясь по которой посетители курили и беседовали, превратился в прибежище, о котором вспоминают, когда начинается дождь. Иные пассажи сохраняют былую привлекательность из-за того или иного знаменитого магазина, такие там ещё встречаются. Но лишь слава владельца поддерживает популярность или, точнее, продлевает агонию этого места. Современные парижане усматривают в пассажах большой недостаток; о них можно сказать как о некоторых картинах с задуманной перспективой: им не хватает воздуха». Jules Claretie: *La vie à Paris en 1895*¹⁰.

[Е 1, 5]

Радикальная перестройка Парижа при Наполеоне III была произведена прежде всего по линии Площадь Согласия — Отель де Вилль. Кстати, война семидесятых годов¹¹, возможно, стала благом для архитектурного облика Парижа, поскольку Наполеон III намеревался в дальнейшем реконструировать целые кварталы. Поэтому Штар писал в 1857 году: нужно спешить увидеть старый Париж, «который новый правитель, похоже, не пожелает сохранить даже в его архитектурном облике». Adolf Stahr: *Nach fünf Jahren*¹².

[Е 1, 6]

Задуманная перспектива — плюш для взгляда. Плюш — материал эпохи Луи-Филиппа. → Пыль и дождь →

[Е 1, 7]

О задуманной перспективе: *perspectives étouffées*. «В панораму можно приходить с тем, чтобы делать этюды с природы», — говорил Давид своим ученикам. Emile de Labédollière: *Le nouveau Paris*¹³.

[Е 1, 8]

10. Claretie J. *La vie à Paris en 1895*. P.: G. Charpentier et E. Fasquelle, 1896. P. 47.

11. Франко-прусская война, положившая конец правлению Наполеона III. 2 сентября 1870 года в битве под Седаном император сдался в плен прусской армии, а на следующий день был низложен французами.

12. Stahr A. *Nach fünf Jahren*. Pariser Studien aus dem Jahre 1855. 2 Bde. Oldenburg: Schulztesche Buchhandlung, 1857. Bd. 1. P. 36.

13. Labédollière E. *de*. Op. cit. P. 31.

Среди наиболее впечатляющих свидетельств неистребимой жажды перспективы, присущей той эпохе, — нарисованная перспектива на оперной сцене в музее Гревен. (Эту композицию следует описать.)

[Е 1, 9]

«Здания Османа — это тяжеловесное, замурованное на века точное воплощение принципов имперского абсолютизма: подавление любых индивидуальных различий, любого органического саморазвития, „глубинная ненависть ко всему индивидуальному“». Johann Jakob Honegger: *Grundsteine einer allgemeinen Kulturgeschichte der neuesten Zeit*¹⁴. Но уже Луи-Филипп — «король-масон».

[Е 1а, 1]

О перестройке города при Наполеоне III: «Подземелья были глубоко преобразованы для прокладки газовых труб и строительства канализации <...> Никогда прежде в Париже не перевозилось столько строительных материалов, не строилось столько жилых домов и гостиниц, не реставрировалось и не возводилось столько памятников, не облицовывалось тесаным камнем столько фасадов <...> нужно было действовать быстро и извлекать наибольшую выгоду из земли, которая была куплена по высокой цене: двойной стимул. В Париже подвалы заняли место погребов, которые требовали выемки грунта глубиной в один этаж; использование бетона и цемента, в начале которых находятся изобретения Вика¹⁵, способствовали экономии и смелости этих подземных построек». Émile Levasseur: *Histoire des classes ouvrières et de l'industrie en France de 1789 à 1870*¹⁶. → Пассажи →

[Е 1а, 2]

«Париж, каким он стал после революции 1848 года, казался непригодным для проживания; его население непрерывно увеличивалось и менялось благодаря бесперебойной работе железных дорог, ветки которых с каждым днем вытягивались все дальше и соединялись с железными дорогами соседних государств, горожане задыхались на зловонных, уз-

14. Honegger J.J. *Grundsteine einer allgemeinen Kulturgeschichte der neuesten Zeit*. 5 Bde. Leipzig: Weber, 1868–1874. Bd. 5. 1874. P. 326.

15. Луи Вика (1786–1861) — французский инженер, изобретатель различных цементных растворов.

16. Levasseur E. *Histoire des classes ouvrières et de l'industrie en France de 1789 à 1870*. Vol. 2. P.: A. Rousseau, 1903. P. 528–529.

ких, переплетающихся улочках». Maxime Du Camp: *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIXe siècle*. P. 253¹⁷.

[Е 1а, 3]

Экспроприация при Османе. «Некоторые адвокаты специализировались на такого рода аферах <...> Они защищали в суде дела об экспроприации недвижимости, промышленной экспроприации, экспроприации арендованной собственности, экспроприации чувств; рассуждали об отчеме крове и детской колыбели <...> „Как вы сколотили свое состояние?“ — спрашивали очередного нувориша, он отвечал: „Меня экспроприировали“. <...> Была создана новая индустрия, которая под предлогом защиты интересов экспроприированных, не гнушалась никакими махинациями <...> Она выискивала в основном мелких производителей и снабжала их подробными торговыми книгами, фальшивыми инвентаризационными описями, поддельными товарами, которые зачастую были просто деревянными поленьями, завернутыми в бумагу; она даже обеспечивала многочисленную клиентуру, которая заполняла конторы в тот день, на который был назначен визит присяжных заседателей; она производила договоры найма жилья на невыгодных условиях — с завышенной арендной платой, расширенные и датированные более ранним числом — на старинной гербовой бумаге, находить которую она научилась; она перекрашивала складские помещения и рассаживала в них новоявленных приказчиков, которым платила по три франка в день. Главная движущая сила этой индустрии образована бандой спекулянтов недвижимостью и земельными участками, которая грабит городскую казну». Ibid. P. 255–256.

[Е 1а, 4]

Критика тактики баррикад у Энгельса: «Наибольшее, чего может достичь восстание в тактике своих действий, это — правильное сооружение и защита какой-нибудь отдельной баррикады. <Но> даже в классическую эпоху уличных боев баррикада действовала более морально, чем материально. Она была средством подорвать стойкость войск. Если ей удавалось продержаться до тех пор, пока эта цель бывала достигнута, — победа была одержана; не удавалось, — борь-

17. Du Camp M. Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIXe siècle. P.: s.n., 1875. Vol. 6. P. 253.

ба кончалась поражением». Фридрих Энгельс — в предисловии к работе Карла Маркса «Классовая борьба во Франции с 1848 по 1850 год»: Karl Marx: *Die Klassenkämpfe in Frankreich 1848 bis 1850*¹⁸.

[Е 1а, 5]

Такой же отсталой, как тактика гражданской войны, была и идеология классовой борьбы. Маркс о Февральской революции: «В представлении пролетариев, которые смешивали финансовую аристократию с буржуазией вообще; в воображении республиканских простаков, которые отрицали самое существование классов или в лучшем случае считали их следствием конституционной монархии; в лицемерных фразах тех слоев буржуазии, которые раньше были устранены от власти, — *господство буржуазии* было отменено вместе с введением республики. В то время все роялисты превратились в республиканцев, все парижские миллионеры — в рабочих. Фраза, соответствовавшая этому воображаемому уничтожению классовых отношений, была *Fraternité* — всеобщее братание и братство¹⁹». Ibid. P. 29.

[Е 1а, 6]

Ламартин в манифесте, в котором он требует права на труд, говорит о «пришествии индустриального Христа». Alphonse de Lamartine: *Manifeste à l'Europe*²⁰ → Индустрия →

[Е 1а, 7]

«Реконструкция города <...> вытеснив рабочих в периферийные муниципальные округа, разорвала узы соседства, которые ранее связывали их с буржуа». Levasseur: *Histoire...* P. 775²¹.

[Е 2, 1]

18. Engels F. Einleitung // Marx K. *Die Klassenkämpfe in Frankreich 1848 bis 1850*. В.: Glocke, 1895. S. 13–14. Цитата на русском языке приводится по предисловию Фридриха Энгельса к изданию: Маркс К. *Классовая борьба во Франции с 1848 по 1850*. М.: Партиздат ЦК ВКП(б), 1935. С. 18, 19.

19. “Liberté, égalité, fraternité” (в переводе с фр. — «Свобода, равенство, братство») — девиз, который был сформулирован в период Великой французской революции (1789–1799) и выражал основные идеалы и принципы, на которых строилась новая Французская Республика. — *Прим. ред.*

20. Lamartine A. de. *Manifeste à l'Europe* // *Journal des Economistes*. 1845. № 10. P. 212.

21. Levasseur E. *Op. cit.* P. 775.

«От Парижа веет затхлостью». Louis Veuillot: *Les odeurs de Paris*²².

[Е 2, 2]

Разбивка садов, скверов, парков началась исключительно благодаря Наполеону III. Их было заложено не менее сорока-пятидесяти.

[Е 2, 3]

Реконструкция в районе улицы Фобур Сент-Антуан: бульвар Принца Евгения, бульвары Маза и Ришар-Ленуар как стратегические линии.

[Е 2, 4]

Акцентировку слабо выраженной перспективы можно найти в панорамах. По правде, то, что пишет Макс Брод, вовсе не свидетельствует против них, а лишь проясняет суть их стиля: «Интерьеры церквей и даже дворцов и картинных галерей не дают красивой панорамной картины. Они кажутся плоскими, мертвыми, запертыми». Max Brod: *Über die Schönheit häßlicher Bilder*²³. Все это верно, но именно таким образом панорамы служат эпохальной воле к выражению. → Диорамы →

[Е 2, 5]

9 июня 1810 года в Театре на улице Шартр²⁴ состоялась премьера пьесы Барре, Раде и Дефонтена. Она называлась «М. Дюрельеф, или Украшения Парижа»²⁵. В череде сцен в духе ревю пьеса показывает, шаг за шагом, те перемены в Париже, которые вызвал к жизни Наполеон. «Архитектор, который носит одно из тех знакомых имен, что некогда были в ходу на сцене, — мсье Дюрельеф, смастерил Париж в миниатюре и устроил публичный показ своего произведения. Потратив тридцать лет жизни на свое творение, он полагал, что завершил его; но вот является „творческий гений“ и начинает его изводить, заставляя все время что-то исправлять, добавлять, переделывать:

22. Veuillot L. *Les odeurs de Paris*. P.: Palmé, 1914. P. 14.

23. Brod M. *Über die Schönheit häßlicher Bilder*. Leipzig: Kurt Wolff, 1913. S. 63.

24. Речь идет о популярном в первой половине XIX века Театре водевиля.

25. Rade J.-B. et al. *Durelief, ou petite revue des embellissements de Paris: en prose et en vaudevilles, représentée pour la première fois à Paris, sur le théâtre du Vaudeville, le samedi 9 juin 1810*. P.: Fages, 1810.

Сию обширную и богатую столицу,
Которую украшает он монументами своими,
В гостиную я держу, в картонном виде
Следя за всеми улучшениями.

Но за ними никак не поспеваю,
Право, вот отчаянье:

Даже в миниатюре никак не сотворить
То, что человек этот сотворил на деле».

Оканчивается пьеса апофеозом Марии-Луизы²⁶, чей портрет как прекраснейшее украшение высоко возносит перед зрителями богиня города Парижа. Цит. по: Théodore Muret: *L'histoire par le théâtre (1789–1851)*²⁷.

[Е 2, 6]

Использование омнибусов при возведении баррикад. Распрягали лошадей, высаживали пассажиров, переворачивали омнибус и водружали на дышло флаг.

[Е 2, 7]

Об экспроприации: «До войны ходили разговоры о том, чтобы снести Каирский пассаж и построить на его месте цирк. Сегодня денег не хватает, собственники (их сорок чепухе) довольно требовательны. Будем надеяться, что денег будет не хватать еще долгое время и что собственники будут все более и более требовательными. На настоящий момент с нас довольно отвратительной прорехи бульвара Осман, что красуется на углу улицы Друо со всеми этими очаровательными домами, которые были разрушены до основания с его появлением». Paul Leautaud: *Vieux Paris*. Mercure de France²⁸.

[Е 2, 8]

Палата представителей и Осман: «Как-то раз, на грани отчаянья, они [депутаты] обвинили его в том, что он создал в самом центре Парижа — пустыню! — Севастопольский бульвар!». Le Corbusier: *Urbanisme*. P. 149²⁹.

[Е 2, 9]

26. Мария-Луиза Австрийская (1791–1847) — дочь императора Священной Римской империи Франца II, ставшего в 1806 году императором Австрии Францем I, внучатая племянница Марии-Антуанетты. Вторая супруга Наполеона I, императрица Франции (1810–1814).

27. Muret T. *L'histoire par le théâtre (1789–1851)*. 3 vols. P.: Amyot, 1865. Vol. 1. P. 253–254.

28. Leautaud P. *Vieux Paris*. P.: Mercure de France, 1927. P. 503.

29. Le Corbusier. *Urbanisme*. P.: Éditions Crès, Collection de "L'Esprit Nouveau", 1924. P. 149.

Очень важно: «Инструменты, используемые рабочими при Османе», репродукции в книге Ле Корбюзье. Ibid. Р. 150. Различные лопаты, мотыги, тележки, etc.

[Е 2, 10]

Jules Ferry: *Comptes fantastiques d'Hausmann*³⁰. Pamфлет против авторитарической финансовой деятельности Османа.

[Е 2, 11]

«Осман проложил проспекты совершенно произвольно; они не были обусловлены строгими положениями урбанизма. Скорее, соображениями финансового и военного плана». Ibidem.

[Е 2а, 1]

«...невозможность добиться разрешения сфотографировать восхитительную восковую фигуру, которую можно увидеть в музее Гревен слева, проходя из зала знаменитых политических фигур современности в зал, где за портьерой проходит театральный вечер: это женщина, завязывающая подвязку в тени, единственная известная мне статуя, у которой живые глаза, — я знаю: это глаза самой провокации». André Breton: *Nadja*³¹. Разительное взаимопроникновение тем моды и перспективы. → Мода →

[Е 2а, 2]

К одной из характеристик этого удушающего мира плюша относится представление о роли цветов в интерьере. Сразу после падения Наполеона предпринимались попытки вернуться к рококо. Но осуществить это можно было лишь отчасти. Европейская ситуация после Реставрации была следующей: «Характерно, что почти повсеместно используется коринфская колонна. <...> В этой помпезности есть что-то гнетущее, как, впрочем, и отдающее неутомимой спешкой, с которой ведется перестройка города, не позволяющая ни местному жителю, ни иностранцу свободно дышать и размышлять. <...> Каждый камень несет на себе знак деспотической власти, и вся эта помпезность делает атмосферу

30. Ferry J. Les Comptes fantastiques d'Hausmann. Lettre adressée à MM. les membres de la commission du Corps législatif chargés d'examiner le nouveau projet d'emprunt de la ville de Paris. P.: Le Chevallier, 1868.

31. Breton A. Nadja. P.: Gallimard, 1928. P. 199–200; Цитата на русском языке приводится по изданию: Бретон А. Надя // Антология французского сюрреализма. М.: ГИТИС, 1994. С. 241. Перевод изменен.

существования тяжелой и удушливой в буквальном смысле слова. <...> Среди этой новой пышности у человека кружится голова, он задыхается, робко хватая ртом воздух, будучи стеснен лихорадочной поспешностью, с которой силятся вместить в десятилетие работу целых столетий». *Die Grenzboten*³². [Из выпуска журнала *Die Grenzboten* под заголовком *Die Pariser Kunstaussstellung von 1861 und die bildende Kunst des 19ten Jahrhunderts in Frankreich*— «Парижская художественная выставка 1861 года и изобразительное искусство XIX века во Франции».] Автор—предположительно Юлиус Мейер³³. Эти рассуждения относятся к деятельности Османа. → Плюш →

[Е 2а, 3]

Поразительное пристрастие к связывающим и соединяющим конструкциям, каковыми, собственно, являются и пассажи. И это соединение применяется как в буквальном, пространственном, так и в переносном, стилистическом, смысле. Прежде всего приходит на ум единство ансамбля Лувра и Тюильри. «Имперское правительство практически не строило новых зданий, кроме казарм. Тем ревностнее оно стремится завершить начатые и наполовину готовые строения прежних веков. <...> На первый взгляд кажется странным, что правительство намерено особенно тщательно заботиться о сохранении существующих памятников. <...> Но ему не хочется обрушиться на народ как гроза, оно желает окопаться в народной жизни надолго. <...> Старые дома могут пасть, старые памятники должны выстоять». *Ibid.* Р. 139–141 → Дом мечты →

[Е 2а, 4]

Связь железных дорог с преобразованиями Османа. Из меморандума Османа: «Железнодорожные вокзалы являются сегодня главными воротами Парижа. Первостепенная задача состоит в том, чтобы связать их с сердцем города через широкие артерии». Émile de Labédollière: *Histoire du nouveau Paris*³⁴. В основном это касается так называемого Центрального бульвара: продолжение Страсбургского бульвара до Шатле, то есть нынешнего Севастопольского бульвара.

[Е 2а, 5]

32. Meyer J. Die Pariser Kunstaussstellung von 1861 und die bildende Kunst des 19ten Jahrhunderts in Frankreich//Die Grenzboten: Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst. 1861. Bd. 20. II Semester, Bd. 3. S. 143–144. — *Прим. пер.*

33. Предположение Бенямина оказалось верным. — *Прим. пер.*

34. La Bédollière E. de. Histoire des environs du nouveau Paris. P.: Gustave Barba, 1860. P. 32.

Открытие Севастопольского бульвара напоминает открытие памятника. «В половине третьего, когда императорский кортеж приближался к бульвару Сен-Дени, огромное полотно, закрывавшее с этой стороны Севастопольский бульвар, раздвинулось, будто занавес. Полотно было натянуто между двумя мавританскими колоннами, на пьедесталах которых красовались аллегорические фигуры Искусств, Наук, Промышленности и Торговли». Ibid. Р. 32.

[Е 2а, 6]

Предпочтение, отдаваемое Османом перспективе, представляет собой попытку навязать художественные формы урбанистической технике. Это всегда приводит к китчу.

[Е 2а, 7]

Осман о себе: «Я родился в Париже, в старом Фобур дю Руль, объединенном сегодня с Фобур Сент-Оноре, в том месте, где заканчивается бульвар Осман и начинается Авеню Фридланд; учился в Коллеже Генриха IV, который раньше назывался Наполеоновским лицеем, что на холме Святой Женевьевы, там же позднее я посещал школу права, а в свободное время — лекции в Сорбонне и Коллеж де Франс; я исходил все кварталы города и часто в юности подолгу изучал план столь разрозненно организованного Парижа, карту, открывавшую мне несовершенства уличной сети. / Несмотря на длительное пребывание в провинции (двадцать два года!), в моей памяти столь живо сохранились былые воспоминания и впечатления, что, как только меня пригласили в Париж для реконструкции города, зажатого между Тюильри и Отель-де-Виль, я ощутил в себе такую готовность осуществить эту сложную миссию, которую за мной даже не могли, наверное, заподозрить, во всяком случае, я был готов с ходу погрузиться в самую суть вопросов, которые необходимо было разрешить». *Mémoires de Baron Haussmann*. Р. 34–35³⁵. Здесь хорошо видно, как часто всего лишь расстояние, встающее между планом и делом, служит успеху дела.

[Е 3, 1]

Как барон Осман продвинулся в воплощении города-мечты, которым Париж все еще оставался в 1860 году. Из статьи 1882 года: «В Париже были холмы; даже на бульварах <...> В те

35. Haussmann G. E. *Mémoires de Baron Haussmann*. P.: V. Havard. 1890. Vol. 2. Р. 34–35.

далекие времена, от которых нас отделяют лет тридцать, нам не хватало воды, лестничных маршей, света. Лишь кое-где стали появляться газовые фонари. Нам не хватало и церквей. Среди самых древних и даже среди самых красивых были такие, что использовались как склады, казармы или конторы. Другие были скрыты непроходимыми джунглями разваливающихся лачуг. Но ведь были железные дороги; каждый день они доставляли в Париж целые потоки приезжих, которые не могли ни поселиться в наших домах, ни передвигаться по нашим извилистым улицам /<...> он [Осман] разрушил целые кварталы; можно сказать: целые города. Кругом кричали, что он навлечет на нас чуму — он не противился тому, что люди кричали, зато через свои хорошо продуманные архитектурные просеки он предоставил нам свежий воздух, здоровье, жизнь. Он создавал то Улицу, то Проспект, то Площадь, Сквер или Променад. Закладывал Больницы, Школы, целые группы Школ. Он вернул нам реку. Прорыл великолепную канализацию». Ibid. P. X, XI. Выдержки из статьи Жюль Симона в майском выпуске *Gaillol* за 1882 год. Многочисленные заглавные буквы — вероятно, следы орфографического вмешательства Османа.

[Е 3, 2]

Из состоявшегося позже разговора между Наполеоном III и Османом: «„Как вы правы, когда утверждаете, что французский народ, который слывет столь переменчивым, на самом деле самый косный в мире“. — „Согласен, Сир, но только хочу добавить: В отношении вещей! <...> Я был дважды не прав, что подверг население Парижа такому беспорядку, взбудоражив, обульварив почти все кварталы города и заставив его слишком долгое время смотреть на одно и то же лицо в одной и той же раме“». Ibid. P. 18–19.

[Е 3, 3]

Из беседы Наполеона III с Османом при вступлении того в должность префекта Парижа: «Я добавил также, что если парижане в целом симпатизировали перестройке или, как тогда говорили, «украшению» столицы Империи, то подавляющая часть буржуазии и почти вся аристократия были настроены враждебно». Но почему? Ibid. P. 52.

[Е 3, 4]

«6 февраля я покинул Мюнхен, провел 10 дней в архивах Северной Италии и прибыл в Рим под проливным дождем. Я обнаружил, что османизация города значительно продви-

нулась...». Письма Фердинанда Грегоровиуса государственно-му секретарю Герману фон Тиле. *Briefe von Ferdinand Gregorovius an den Staatssekretär Hermann von Thile*. P. 110³⁶.

[Е 3, 5]

Прозвище Османа — Осман-паша. Сам же он вот что предлагает, ссылаясь на организованные им поставки родниковой воды в город: «Нужно построить акведук». И другая острота: «Мой титул?.. Меня выбрали „художником-разрушителем“».

[Е 3, 6]

«В 1864 году он [Осман], защищая произвол городских властей, выступал с редкостной дерзостью. „Париж для парижан — огромный рынок, огромная стройка, арена огромных амбиций или только место встречи в поисках удовольствия. Но не место для жизни“. Здесь возникает слово, которое полемисты бросят, как камень, в его репутацию. „Если и есть множество людей, что прибывают в столицу, чтобы добиться здесь благопристойного положения, <...> то другие будто кочевники среди парижского общества, совершенно лишённые чувства родного города“. Напомнив, что всё: железные дороги, администрация, отрасли национальной индустрии — все стекалось в Париж, он заключал: „Потому не стоит удивляться, что во Франции, стране сосредоточенности и порядка, столица всегда существует — если брать коммунальное управление — в режиме чрезвычайного положения“». Речь от 28 ноября 1864 года. Georges Laronze: *Le baron Haussmann*³⁷.

[Е 3а, 1]

Шаржи изображали «Париж, границы которого пролегают по набережным Ла-Манша и юга Франции, бульварами Рина и Испании или, как на одной карикатуре Кама, как город, который дарил себе на Рождество домишки пригородов! На другой карикатуре улица Риволи терялась на горизонте». Ibid. P. 148–149.

[Е 3а, 2]

«Новые артерии <...> свяжут сердце Парижа с вокзалами, разгрузят их от людских потоков. Другие примут уча-

36. Petersdorff H. von. (Hrsg.). Briefe von Ferdinand Gregorovius an den Staatssekretär Hermann von Thile. B.: Gebrüder Paetel, 1894. S. 110.

37. Laronze G. Le baron Haussmann. P.: Librairie Félix Alcan, 1932. P. 172.

стие в завязавшейся схватке между нищетой и революцией; станут стратегическими прорывами сквозь очаги эпидемий, центры мятежей, принеся с собой жизнетворный воздух, вооруженную силу, связующую, наподобие улицы Тюрбиго, правительство с казармами, или, как бульвар Пинс-Эжен, казармы с богатыми предместьями». Ibidem.

[Е за, 3]

«Один независимый депутат, граф Дюрфор-Сиврак <...> возразил, что новые артерии, которые должны содействовать подавлению мятежей, будут, наоборот, им благоприятствовать, поскольку для их строительства придется сконцентрировать значительную массу рабочих». Ibid. Р. 133.

[Е за, 4]

Осман празднует день рождения — или именины (5 апреля)? — Наполеона III: «От площади Согласия до площади Звезды сто восемьдесят ажурных арок, водруженных на два ряда колонн, придавали праздничный вид Елисейским Полям. „Это в память, — объяснялось в газете *Le Constitutionnel* — о Кордове и Альгамбре <...>“ Вид действительно был поразительный — переливы пятидесяти шести огромных уличных светильников, отблески внизу по обе стороны, мерцающий свет пятисот газовых фонарей». Ibid. Р. 119. → Фланер →

[Е за, 5]

Об Османе: «Париж навсегда перестал быть конгломератом небольших городков, со своим собственным характером и образом жизни; там люди появлялись на свет, умирали, им там нравилось, никому даже в голову не могло прийти, чтобы уехать; там природа и история совместно образовывали разнообразие в единстве. Централизация и мегаломания породили искусственный город, где парижанин — и это основная его черта — больше не чувствует себя как дома; вот почему, как только предоставляется такой случай, он уезжает, и так рождается новая потребность — загородный отдых. Напротив, в город, покинутый жителями, в установленный срок массами прибывают иностранцы: это „сезон“. Парижанин, проживая в собственном городе, ставшим космополитичным перекрестком, превращается в лишившееся корней существо». Dubech-D'Espezzelle: *Histoire de Paris Paris*³⁸.

[Е за, 6]

38. Dubech L., D'Espezzel P. Histoire de Paris. P.: Paris Payot, 1926. P. 427–428.

«Чаще всего приходилось прибегать к суду по экспроприации. Члены суда, фронтеры от рождения, оппозиционеры из принципа, демонстрировали щедрость в выделении денежных средств, поскольку, как им думалось, это ничего им не стоило, и поскольку, как надеялись некоторые, им тоже что-то перепадет. За одно заседание, на которое мэрия выделяла полтора миллиона, суд присуждал три. Отличное поле для спекуляций! Кто бы отказался от своей доли? Появились адвокаты, поднаторевшие в этих вопросах; а также страховые агентства, которые за хорошие комиссионные обещали отличный барыш; подделывались торговые книги, придумывались всякие уловки, создававшие видимость найма или какой-то промышленной деятельности в подлежащих сносу домах». Georges Laronze: *Le baron Haussmann*³⁹.

[Е 4, 1]

Из «Ламентаций» по Осману: «Ты будешь жить и увидишь, как опустеет и помрачнеет город./Ты будешь пользоваться великой славой у археологов будущего, но последние дни твоей жизни будут отравлены печалью./<...>/И сердце города медленно охладеет. <...>. Ящерицы, бродячие собаки, крысы воцарятся на великолепных руинах. Увечья, нанесенные временем, будут скапливаться на позолоте балконов, настенных росписях./<...>/И Одиночество, длинноногая богиня пустынь, воссядет на трон новой империи, которую ты для нее подготовил своими грандиозными трудами». *Paris désert. Lamentations d'un Jeremie haussmannisé*⁴⁰.

[Е 4, 2]

«Проблема украшения, или, точнее говоря, возрождения Парижа, возникла около 1852 года. До этого момента можно было предоставлять этот огромный город — с его заброшенным видом — самому себе, но тут следовало принимать какие-то решения. Так случилось, что по чистой случайности Франция и соседние государства завершали тогда строительство огромной сети железных дорог, которые испещряют карту Европы». *Paris nouveau jugé par un flâneur*⁴¹.

[Е 4, 3]

39. Laronze G. Op. cit. P. 190–191.

40. Paris désert. Lamentations d'un Jeremie haussmannisé. P.: Impr. de Towne, 1868 P. 7–8.

41. Claudin G. Paris nouveau jugé par un flâneur. P.: E. Dentu, 1868. P. 8.

«Я прочел в одной книге, которая в прошлом году имела огромный успех, что улицы Парижа расширили для того, чтобы по ним свободнее циркулировали идеи, но главное — чтобы свободнее маршировали полки на парадах. Это ехидное утверждение равносильно тому, чтобы (вслед за другими) сказать, что Париж был стратегически украшен. Хорошо... Я без всяких колебаний заявляю, что это стратегическое украшение города стало самым восхитительным из всех». Ibid. P. 21–22.

[Е 4, 4]

«Они говорят, что Париж обрек себя на принудительный труд в том смысле, что с того дня, как все работы завершатся и множество работников будут вынуждены разъехаться по домам, городская казна вмиг опустеет». Ibidem.

[Е 4, 5]

Предложение установить зависимость права голоса в Парижском городском собрании от подтверждения пятнадцатимесячного проживания в городе. Из пояснительной записки: «Если приглядеться к этим вещам повнимательнее, то незамедлительно признаешь, что <...> человек проживает в Париже в самый бурный, авантюрный, беспокойный период своей жизни». Ibid. P. 33.

[Е 4, 6]

«Понятно, что безумства Города входят в состав разумных оснований Государства». Jules Ferry: *Comptes fantastiques d’Hausmann*. P. 6⁴².

[Е 4, 7]

«Концессии распределяются из-под полы — сотнями миллионов: принцип публичных торгов, равно как и принцип конкурсной основы, отброшен за ненадобностью». Ibid. P. 11.

[Е 4а, 1]

Ферри анализирует — в своих «Фантастических отчетах» [Ibid. P. 21–23] — судебную практику дел об экспроприации, которая в ходе деятельности Османа приобрела неблагоприятную для города тенденцию. Согласно декрету от 27 декабря 1858 года, который Ферри рассматривает только как уни-

42. Ferry J. *Comptes fantastiques d’Hausmann*. (Suivi de) *Les Finances de l’Hôtel de Ville*. P.: G. Durier (Neuilly-sur-Seine), 1868. P. 6.

фикацию старого права, а Осман — как установление нового, город был лишен возможности экспроприировать землю, лежащую на пути новых улиц <...> в полном объеме. Экспроприация была ограничена теми участками, которые были непосредственно необходимы для строительства. В итоге город потерял прибыль, которую надеялся извлечь из продажи излишков земли, стоимость которой возросла в результате строительства улиц.

[Е 4а, 2]

Из меморандума Османа от 11 декабря 1867 года: «В течение длительного времени считалось установленным, что два последних способа приобретения не означали прекращения прав нанимателей на проживание по умолчанию: кассационный суд через ряд актов 1861–1865 годов постановил, что в отношении мэрии судебное решение, подтверждающее согласие продавца и мировой договор имеют своим следствием расторжение договоров аренды с арендаторами *ipso jure*. Как следствие, многие жильцы, занимающиеся каким-либо промыслом в домах, приобретенных мэрией по взаимному согласию <...> пожелали прекратить пользоваться своими правами нанимателей до истечения предусмотренного в договоре срока и потребовали немедленного прекращения договора найма и выплаты компенсаций <...> Мэрия <...> выплатила огромные суммы в качестве компенсации, которые не были изначально предусмотренны». Цит. по: Ibid. P. 24.

[Е 4а, 3]

«Бонапарт⁴³ чувствовал свое призвание в обеспечении „буржуазного порядка“. <...> Промышленность и торговля, предприятия буржуазии должны были процветать. Выдается бессчетное множество железнодорожных концессий, выделяются государственные субсидии, организуется кредитование. Богатство и роскошь буржуазии растут. В пятидесятых годах прошлого века <...> зарождаются парижские универмаги „Бон Марше“, „Лувр“, „Бель Жардиньер“. Оборот „Бон Марше“, составлявший в 1852 году всего 450 тысяч франков, в 1869

43. Речь идет о Луи-Наполеоне Бонапарте (Наполеоне III) — первом президенте Второй Французской республики (с 20 декабря 1848 по 1 декабря 1852 года), императоре Второй империи (с 1 декабря 1852 по 4 сентября 1870 года).

году вырос до 21 миллиона». Gisela Freund: *Entwicklung der Photographie in Frankreich* [рукопись]⁴⁴.

[Е 4а, 4]

К 1830 году: «Улицы Сен-Дени и Сен-Мартен, к вящей радости мятежников, представляют собой главные артерии этого квартала. Уличная война могла развернуться там с прискорбной легкостью: достаточно было вытащить булыжники из мостовой, собрать в кучи мебель из ближайших домов, ящики бакалейщиков или остановить омнибус, галантно предложив руку выходящим из него дамам: чтобы одолеть эти Фермопилы, необходимо было рушить дома. Передовой отряд продвигался на открытой местности при полном оснащении и во всеоружии. Горстка повстанцев, засевшая за баррикадой, могла остановить целый полк». Dubech-D'Espezel: *Histoire de Paris*⁴⁵.

[Е 4 а, 5]

При Луи-Филиппе: «Внутри города руководящая идея сводилась к тому, чтобы перестроить стратегические линии, сыгравшие главную роль в июльские дни: набережные, бульвары... Наконец, в самом центре улица Рамбюто, прародительница османовских бульваров, между Ле-Аль и Маре, достигала в ширину тринадцать метров, что казалось тогда вполне достаточным». Ibid. P. 382–383.

[Е 5, 1]

Сен-Симонист. «Во время холеры 1832 года они потребовали разрушения плохо проветриваемых кварталов, что было превосходно, но они настаивали на том, чтобы пример подали Луи-Филипп с лопатой и Лафайет с киркой; рабочие должны были трудиться под руководством одетых в форму выпускников Политехнической школы — под звуки военного оркестра; первые парижские красавицы должны находиться на месте проводимых работ и воодушевлять рабочих». Ibid. P. 392–393. → Развитие индустрии → Тайные общества →

[Е 5, 2]

«Только и делали, что строили, но новые дома не вмещали переживших экспроприацию. Взлетели цены на арендную плату: они удвоились. В 1851 году население столицы со-

44. Freund G. Photographie und bürgerliche Gesellschaft: Eine kunstsoziologische Studie. München: Rogner & Bernhard, 1968. S. 67.

45. Dubech L., D'Espezel P. Op. cit. P. 365–366.

ставляло 1 053 000 душ, в 1866 году, после экспроприации, эта цифра достигла 1 825 000. В конце Империи в Париже было 60 000 домов, 612 000 квартир, с арендной платой меньше 500 франков было лишь 481 000. Над домами надстраивали этажи, внутри домов уменьшали высоту комнат: специальный закон зафиксировал минимум: 2 м 60 см». Ibid. P. 420–421.

[Е 5, 3]

В окружении префекта сколачивались скандальные состояния. Ходила легенда, что мадам Осман в одном салоне наивно удивлялась: «Занятно, всякий раз как мы покупаем дом, рядом начинают прокладывать бульвар». Ibid. P. 423.

[Е 5, 4]

«В конце магистралей Осман, чтобы подчеркнуть перспективу, возвел монументы: здание Коммерческого суда в конце Севастопольского бульвара или церкви, в архитектуре которых перемешаны все стили. Это — церковь Святого Августина, в которой Бальтар копирует византийский стиль; новая церковь Сен-Амбруаз или Сен-Франсуа-Ксавье. В конце улицы Шоссе-д'Антен Святой Троицы подражала Ренессансу. Базилика Святой Клотильды имитировала готику; церковь Святого Иоанна Крестителя, Сен-Марсель, Сен-Бернар, Сен-Эжен рождаются на отвратительном стыке неоготики и железных конструкций <...> Когда у Османа были отличные идеи, ему трудно было их воплотить в жизнь. Напрасно он держался за перспективу; он постарался воздвигнуть монументальные сооружения в конце своих прямолинейных артерий; идея была превосходной — но как нелепо она была реализована: Страсбургский бульвар обрамляет исполтинскую лестницу Коммерческого суда, авеню Оперы упирается в домик привратника Отеля де Лувр». Ibid. P. 416, 425.

[Е 5, 5]

«Помимо всего прочего Парижу Второй империи страшно не хватает красоты. Ни одна из этих широких прямых улиц не обладает очарованием той великолепной кривой, что образует улица Сен-Антуан; ни одно здание этой эпохи не заслуживает, чтобы смотреть на него с тем нежным удовольствием, с которым мы смотрим на фасады XVIII века, выделяющиеся строгой и грациозной правильностью линий. Наконец, последнее: этот алогичный город не отличается прочностью. Архитекторы утверждают, что на здании Оперы появились трещины, что Святой Троицы рассыпает-

ся на глазах, церковь Святого Августина также не кажется прочной». Ibid. P. 427.

[Е 5, 6]

«Во времена Османа нужны были новые дороги, но не обязательно те, что проложил он. Это первое, что поражает в его деяниях: презрение к историческому опыту <...> Осман создает новый город, будто работает в Канаде или на Диком Западе <...> При этом дороги Османа не всегда отличаются полезностью и никогда — красотой. Чаще всего это поразительные архитектурные проломы, которые берут начало где угодно и никуда не ведут, сокрушая все на пути, а ведь достаточно было лишь изогнуть их — чтобы сохранить драгоценную память <...> Винить его следует не в том, что он слишком османизировал Париж, но в том, что преуспел он в этом слишком мало. Несмотря на теоретическую мегаломанию, его видение на практике оказалось недостаточно масштабным, он никоим образом не предвидел будущего. Всем его идеям недостает размаха, все его улицы слишком узки. Он сосредоточился на грандиозном и не видел ни великого, ни справедливого, ни далекого». Ibid. P. 424–426.

[Е 5a, 1]

«Если бы нам было необходимо описать одним словом новый дух, что возобладавал при перестройке Парижа, то этим словом было бы „мегаломания“. Император и его префект захотели превратить Париж в столицу не только Франции, но всего мира <...> Вот откуда выходит на свет космополитический Париж». Ibid. P. 404.

[Е 5a, 2]

«Три фактора возобладают над работами по перестройке Парижа: фактор стратегический, который диктует искоренение центра древней столицы, и новое обустройство Парижа как гигантского перекрестка; фактор природный — прорыв к западу; третий фактор, обусловленный систематической мегаломанией, сводится к аннексии пригородов». Ibid. P. 406.

[Е 5a, 3]

Жюль Ферри, противник Османа, в связи с известием о поражении в битве при Седане: «Армии Императора разбиты!» Ibid. P. 430.

[Е 5a, 4]

«До Османа Париж оставался городом довольно умеренных размеров, в котором логично было полагаться на эмпиризм; он развивался волнами, направлявшимися самой природой, законы развития читались по анналам истории и конфигурации почвы. Осман ускоряет и завершает имперскую и революционную централизацию. Непомерное, искусственное творение, явившиеся на свет подобно Минерве из главы Юпитера: оно было рождено в сумасбродстве авторитарного ума, нуждавшегося в таком же авторитарном уме, который мог бы довести его до логического конца. Едва появившись на свет, творение это было отрезано от своего истока <...> Перед нами предстало парадоксальное зрелище того, как искусственная по своему принципу конструкция передается во власть правил, устанавливаемых природой». Ibid. P. 443-444.

[E 5a, 5]

«Барон Осман проделал в Париже самые широкие пробоины, нанес самые бесстыдные кровоточащие раны. Кажется, Париж не вынесет хирургии Османа. Но разве сегодня Париж не живет тем, что сделал этот отважный, дерзновенный человек? Что он имел под рукой? Лопату, кирку, повозку, мастерок и тачку — простейшие орудия всех народов <...> к которым добавились новейшие механизмы. Достижения Османа поистине достойны восхищения». *Le Corbusier: Urbanisme*. P. 149⁴⁶.

[E 5a, 6]

Власть имущие хотят удержать свое положение с помощью крови (полиция), хитрости (мода), магии (роскошь).

[E 5a, 7]

Говорили, что улицы расширили из-за кринолина.

[E 5a, 8]

Образ жизни каменщиков, многие из которых родом из Марша или Лимузена. (Описание датируется 1851 годом — большой приток этого слоя населения из-за инициированных Османом работ произошел позже.) «Каменщики, нравы которых более независимы, нежели у других приезжих, обычно происходят из семей мелких землевладельцев, обосновавшихся в сельских коммунах, обладающих неделимыми

46. *Le Corbusier*. Op. cit. P. 149.

выпасами, в каждой семье имеется как минимум одна дойная корова <...> Во время пребывания в Париже каменщик живет экономя на всем, как и положено одинокому мужчине; <...> на еду уходит примерно 38 франков в месяц; на жилье — 8 франков: обычно в комнате проживают человек десять рабочих, спят по двое на одной кровати. Комната почти не отапливается; для освещения используются сальные свечи, которые они поочередно покупают <...> К 45 годам <...> каменщики оседают <...> на своих участках и занимаются сельским хозяйством <...> Их нравы разительно отличаются от образа жизни местного оседлого населения: тем не менее в последние годы они начинают меняться <...> Так, в ходе своего пребывания в Париже молодой каменщик уже не старается избегать внебрачных отношений, начинает тратить на одежду, посещать места встреч и увеселительные заведения. В то же время ему все труднее подняться до положения собственника, он более подвержен чувству социальной зависти в отношении высших общественных классов <...> Эта развращенность, приобретенная молодыми мужчинами, находящимися вдали от семейного окружения <...> в которых, не столкнувшись с противовесом в виде религиозного чувства, развилась любовь к наживе, иногда принимающая непристойный характер <...> почти не наблюдается среди оседлых парижских рабочих». Frédéric Le Play: *Les ouvriers européens*⁴⁷.

[Е 6, 1]

О финансовой политике при Наполеоне III: «В финансовой политике империи постоянно доминировали два фактора: возмещение нехватки природных ресурсов и умножение строительных работ, и то и другое обуславливает приток капитала и обеспечивает высокую занятость. Основная уловка была в том, чтобы прибегать к займам, не заводя бухгалтерской книги, и браться за реализацию крупных работ, не перегружая расходную часть бюджета <...> Таким образом за семнадцать лет правительству империи удалось в добавление к налогу на доход в натуральной форме собрать сумму порядка четырех миллиардов двадцати трех миллионов франков. Когда эта огромная субсидия была получена, либо путем прямых займов (по которым необходимо было выплачивать

47. Le Play F. Les ouvriers européens: étude sur les travaux, la vie domestique et la condition morale des populations ouvrières de l'Europe. P.: Imprimerie impériale, 1855. P. 277.

проценты), либо путем привлечения в оборот имеющегося капитала (доход по которому отчуждался), эти внебюджетные операции привели к увеличению долговых обязательств государства». André Cochut: *Operations et tendances financières du second empire*⁴⁸.

[Е 6, 2]

Уже во время Июньского восстания люди «проламывали стены, чтобы можно было переходить из одного дома в другой». Sigmund Engländer: *Geschichte der französischen Arbeiter-Associationen*⁴⁹.

[Е 6, 3]

«1852-й... открыл путь ко всем удовольствиям мира, если ты был бонапартистом. Бонапартисты были, говоря человеческим языком, самыми жадными до жизни, поэтому они и победили. Золя был взволнован и поражен этой мыслью, он был поражен; неожиданно была найдена формула для людей, которые, каждый на своем месте и со своей долей в общем деле, основали империю. Спекуляция — важнейшая жизненная функция этой империи — безудержное обогащение и непомерное наслаждение — все три составляющие театрально превозносились в представлениях и празднествах, которые все больше напоминали Вавилон; и рядом с этими ослепительными массами, участвующими в ликовании, близко позади них <...> темные массы, которые пробуждались и выдвигались на передний план». Heinrich Mann: *Geist und Tat*⁵⁰.

[Е 6а, 1]

Примерно в 1837 году у Дюпена, в галерее Кольбер, вышла серия цветных литографий (созданных Пруше (?) в 1837 году), на которых изображалась театральная публика в разных облициях. Некоторые листы серии: «Зрители радуются», «Зрители аплодируют», «Зрители что-то замышляют», «Зрители аккомпанируют оркестру», «Внимательные зрители», «Плачущие зрители».

[Е 6а, 2]

48. Cochut A. *Operations et tendances financières du second empire*. P.: Impr. de J. Claye, 1868. P. 13, 20–21.

49. Engländer S. *Geschichte der französischen Arbeiter-Associationen*. 2 Bde. Hamburg: Hoffmann u. Campe, 1864. Bd. 2. S. 287.

50. Mann H. *Zola // Geist und Tat*. B.: Gustav Kiepenheuer, 1931. S. 167.

Зарождение урбанизма в «Речи против общественного рабства» (*Discours contre les servitudes publiques*) Буасселя, опубликованной в 1786 году. «С тех пор как естественная общность собственности была упразднена путем ее распределения, каждый владелец возделывал ее по своему усмотрению. В те времена социальный порядок не мог от этого пострадать, но с тех пор, как возникли города, построенные по воле собственников и в соответствии с их наибольшей выгодой, безопасность, здоровье и комфорт общества перестали братья в расчет. Это особенно характерно для Парижа, где возведены церкви и дворцы, бульвары и набережные, но о жилье для большинства горожан никто не позаботился. Очень резко рисует он грязь и опасности, которые угрожают бедному пешеходу на улицах Парижа <...>. Буассель выступает против отвратительного состояния улиц и предлагает решить проблему, превратив первые этажи домов в воздушные аркады, защищающие от карет и непогоды, предвосхищая тем самым идею зонтика Беллами⁵¹». C. Hugo: *Der Sozialismus in Frankreich während der großen Revolution*⁵².

[Е 6а, 3]

О Наполеоне III в 1851 году: «Он социалист с Пруденом, реформатор с Жирарденом, реакционер с Тьером, умеренный республиканец со сторонниками республики и враг демократии и революции с легитимистами. Он все обещает и все подписывает». Friedrich Szarvady: *Paris* [вышел только первый том]⁵³.

[Е 6а, 4]

«Луи Наполеон <...> этот представитель люмпен-пролетариата и всего, что суть мошенничество и обман, постепенно <...> захватывает власть <...>. С веселым воодушевлением вновь появляется Домье. Он создает блестящую фигуру Ратапуала, лихого сводника и шарлатана. И этот мародер-оборванец, вечно прячущий за спиной разбойничью дубину,

51. В утопическом романе «Через сто лет» (*Looking Backward: 2000–1887*, 1888) Эдвард Беллами описывает водонепроницаемое покрытие, которое в непогоду опускается на город. Эдвард Беллами (1850–1898) — американский политический мыслитель социалистических взглядов, публицист и романист.

52. Hugo C. *Der Sozialismus in Frankreich während der großen Revolution*. Teil 1: François Boissel // *Die neue Zeit*. 1893. Bd. 11. № 1. S. 813.

53. Szarvady F. *Paris*. Politische und unpolitische Studien und Bilder. 1848–1852. B.: Verlag von Franz Dunder, 1852. Bd. 1 [alles Erschienene]. S. 401.

становится для него олицетворением выродившейся бонапартистской идеи». Fritz Th. Schulte: *Honoré Daumier*⁵⁴.

[Е 7, 1]

Об изменениях в планировке города: «Теперь, как ни крути, нужен компас, чтобы здесь ориентироваться». Jacques Fabien: *Paris en songe*⁵⁵.

[Е 7, 2]

Следующее наблюдение, по контрасту, представляет Париж в интересном свете: «Когда деньги, промышленность, личные состояния получили надлежащее развитие, занялись фасадами; дома стали приобретать такой вид, который позволял видеть классовые различия. В Лондоне, как нигде еще, эти различия были так безжалостно подчеркнуты <...> Нагромождения, рельефов, эркеров, карнизов, колонн — кругом колонны! Колонна — это знак благородного сословия». Fernand Leger: *Londres*⁵⁶.

[Е 7, 3]

Из древнего Маре туземец далекий
Редко добредет до квартала д'Антен,
Из Мениль-Монтан, спокойно наблюдая,
Он на Париж, как с отрога, смотрит;
Он лишнего себе не позволит, на всем экономит,
Посему пригвожден к земле, куда боги его бросили.
[Leon Gozlan:] *Le Triomphe des Omnibus: Poème heroï-comique*⁵⁷.

[Е 7, 4]

«Сотни тысяч семей, работающих в центре, вечерами спят на окраинах столицы. Их движение напоминает отливы и приливы: утром народ спускается в Париж, а вечером тот же поток людей поднимается назад. Печальная картина <...> Добавлю <...> что впервые человечество содействова-

54. Schulte F. T. Honoré Daumier // Die neue Zeit. Bd. 27. № 1. S. 835.

55. Fabien J. Paris en songe: essai sur les logements à bon marché, le bien être des masses, la protection due aux femmes, les splendeurs de Paris et divers progrès moraux. P.: Dentu, 1863. P. 7.

56. Leger F. Londres // Lu. 1935. Vol. 5. № 23. P. 18.

57. Gozlan L. Le Triomphe des Omnibus. Poème heroï-comique. P.: A. Dupont, 1828. P. 7.

ло столь прискорбному для людей зрелищу». A. Granveau: *L'ouvrier devant la société*⁵⁸.

[Е 7, 5]

27 июля 1831 года: «Пониже школы мужчины, засучив рукава, уже катили бочки, другие подвозили на тачках булыжники и песок; так строили баррикаду». Gaston Pinet: *Histoire de l'Ecole polytechnique*⁵⁹.

[Е 7а, 1]

1833 год: «Проект опоясывания Парижа кольцом отдельно стоящих фортов <...> в то время волновал умы. Считалось, что эти форты бесполезны в деле внутренней обороны, но будут представлять угрозу для населения. Все были против <...> На 27 июля была намечена многочисленная народная демонстрация <...> Узнав об этих планах <...> правительство отказалось от проекта <...> Тем не менее <...> в день смотра звучали призывы „Долой форты!“ — „Долой бастилии!“» Ibid. P. 214–215. Министры отомстили с помощью дела о «Пороховом заговоре»⁶⁰.

[Е 7а, 2]

На гравюрах 1830 года изображено, как мятежники бросают на военных из окон всевозможную мебель. Чаще всего фигурируют бои на улице Сент-Антуан. Кабинет эстампов.

[Е 7а, 3]

Раттье рисует Париж сновидений, которому он дает — в отличие от реального — название «лже-Париж»; «...самый чистейший Париж... истиннейший Париж, Париж, который не существует» (с. 99). «Он величественен в этот час, закружив в вальсе Вавилон и Мемфис, бросив Лондон в объятия Пекина <...> Как-нибудь поутру Франция проснется и низринется со своих высот, увидев, что заточена в лоне Лютеции, частичкой которой она станет <...> На следующий день Италия, Испания, Дания и Россия будут включены декретом

58. Granveau A. Les logements à Paris//*L'ouvrier devant la société*. P.: Librairie Hêlaine, 1868. P. 63.

59. Pinet G. *Histoire de l'Ecole polytechnique*. P.: Baudry, 1887. P. 142.

60. После того как в июле 1833 года правительство уступило общественному сопротивлению и отказалось от своих планов построить укрепления вокруг Парижа, она отомстила, арестовав несколько человек (в том числе четырех студентов Политехнической школы), подозревавшихся в незаконном производстве пороха и оружия. Группа была оправдана в декабре. Ibid. P. 214–219.

в состав парижского муниципалитета; через три дня границы отодвинутся до Новой Земли и Папуасии. Париж станет миром, вселенная — Парижем. Саванны и пампасы, Шварцвальд и Урал станут скверами укрупненной Лютеции; Альпы, Пиренеи, Анды, Гималаи обернутся горой Святой Женевьевы и русскими горками этого несоизмеримого города, пригорками утех, учебы или покоя. Мало того, Париж вскарабкается на облака, взгромоздится на небеса, обернется предместьем планет и звезд». Paul-Ernest de Rattier: *Paris n'existe pas*⁶¹. Эти фантазии напоминают карикатуры на Османа десять лет спустя.

[Е 7а, 4]

Уже Раттье приписывает своему лже-Парижу «уникальную и простую систему жизнеобеспечения, которая геометрически и параллельно соединит все артерии лже-Парижа с единым центром — Тюильри, что обеспечит превосходный метод обороны города и поддержания порядка». Ibid. P. 55.

[Е 8, 1]

«Лже-Парижу достаёт вкуса, чтобы понять, что нет ничего более бесполезного и безнравственного, чем мятеж. Он приведет к захвату власти на несколько минут, после чего будет подавлен на несколько столетий. Вместо того чтобы заниматься политикой <...> он мало-помалу пленяется экономическими вопросами. Государь, выступающий против мошенничества <...> прекрасно <...> знает, что нужно золото, много золота <...> чтобы превратить нашу планету в лестницу на небо». Ibidem.

[Е 8, 2]

Июльская революция: «Меньше людей пали <...> от <...> пуль, чем от других снарядов. Огромные гранитные блоки, которыми вымощен Париж, втаскивали на верхние этажи и сбрасывали на головы солдат». Friedrich von Raumer: *Briefe aus Paris und Frankreich im Jahre 1830*. P. 145⁶².

[Е 8, 3]

Свидетельство некоего третьего лица у Раумера: «Я видел, как швейцарцев, на коленях моливших сохранить им

61. Rattier P.-E. de. Paris n'existe pas. P.: Impr. Balarac, 1857. P. 47–49.

62. Raumer F. von. Briefe aus Paris und Frankreich im Jahre 1830. 2 Bde. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1831. Bd. 2. S. 145.

жизнь, убивали, шутя, как раздетых почти догола и тяжело-раненых, глумясь, бросали на баррикады, чтобы сделать те выше». Ibid. P. 256.

[Е 8, 4]

Изображения баррикад 1830 года: Ch. Motte: *Revolutions de Paris, 1830: Révolution de Paris, 1830. Plan figuratif des barricades ainsi que des positions et mouvements des citoyens armés et des troupes, pendant les journées des 27, 28 et 29 juillet* («Фигуративный план баррикад, равно как позиций и передвижений вооруженных граждан и правительственных войск»; издано автором)⁶³.

[Е 8, 5]

Подпись Альфонса Жюстина Либерта в книге «Руины Парижа в 100 фотографиях» (*Les ruines de Paris: 100 photographies*)⁶⁴: «Баррикада федератов, построенная Гайаром-отцом».

[Е 8, 6]

«Когда император въезжает в столицу под стук копыт пяти десятков лошадей, впряженных в его карету, направляясь от ворот Парижа к Лувру <...>, он останавливается под сводами двух тысяч Триумфальных арок; проезжает мимо пяти десятков колоссов, воздвигнутых в его честь <...> и это идолопоклонство подданных в отношении суверена приводит в замешательство последних святош, которые прекрасно помнят, что их идолы никогда не пользовались подобными почестями». Arsene Houssaye: *Le Paris futur* (в: *Paris et les parisiens au XIXe siècle*)⁶⁵.

[Е 8, 7]

Дорогое содержание депутатов при Наполеоне III.

[Е 8, 8]

63. Motte Ch. *Révolution de Paris, 1830. Plan figuratif des barricades ainsi que des positions et mouvements des citoyens armés et des troupes, pendant les journées des 27, 28 et 29 juillet* [Image fixe]. P.: Chez Ch. Motte, rue Saint-Honoré, [1830].

64. *Les Ruines de Paris et de ses Environs 1870-1871: Cent Photographies. 2 vols./cent photographies par A. Liébert; texte par Alfred d' Aunay*. P.: La Photographie Americaine A. Liébert, 1871. Vol. 1. Бенъямин указывает некорректное название книги. В тексте сохранена версия заголовка в редакции Бенъямина. — Прим. ред.

65. Houssaye A. *Le Paris futur* // *Paris et les parisiens au XIXe siècle: moeurs, arts et monuments* / texte par A. Dumas, T. Gautier, A. Houssaye, et al.; ill. par E. Lami, Gavarni et Rouargue. P.: Morizot, 1856. P. 60.

«4054 баррикады Славного трехлетия насчитывали <...> 8 125 000 булыжников». *Le Romantisme* (Каталог выставки (Национальная Библиотека), 22 января — 10 марта 1930. Пояснительная записка к No. 635: A. de Grandsagne, M. Plant: *Revolutions de 1830, plan des combats de Paris* («Революция 1830 года: план боев в Париже»)⁶⁶).

[Е 8, 9]

«Когда в прошлом году тысячи рабочих с угрожающим спокойствием проходили по улицам Парижа; когда в дни мира и коммерческого процветания они прерывали свой труд <...> первая задача правительства была в том, чтобы потушить при помощи вооруженных сил очаги мятежей, опасность которых лишь возрастала от того, что они себя таковыми не признавали». Louis De Carné: *Publications démocratiques et communistes*⁶⁷.

[Е 8a, 1]

«Какую судьбу готовит архитектору нынешнее движение общества? Давайте посмотрим вокруг... Нет больше памятников, нет больше дворцов. Со всех сторон вздымаются громадные блоки квадратной формы; все тяготеет к полноте, тяжести и вульгарности. Заключение в темницу этих тенденций гений искусства не может явить миру ни своего величия, ни своей фантазии. Воображение архитектора истощается, когда он рисует фасад ордерной колоннады <...> расписывает фризы или карнизы. Внутри — никаких дворишков, никаких перистилей <...> все более тесные комнатухи, кабинетик и спальня, уворованные от лестничных углов <...> клетушки, где заточен человек: карцерная система в применении к семье. Проблема формулируется следующим образом: на данной площади использовать как можно меньше материалов и поселить как можно больше людей (изолировав их друг от друга). Эта тенденция — на деле свершившийся факт — является результатом дробления... Словом, *каждый сам за себя и каждый сам по себе* — таким стал принцип общества, в то время как общественное достояние <...> разбазаривается и рассеивается: таковы во Франции особенно

66. Grandsagne A. de, Plant M. Révolution de 1830. Plan des combats de Paris, aux 27, 28 et 29 Juillet par deux temoins assidus Ajasson de Grandsagne et Maurice Plant Geometre: pour servir a la relation officielle dont M. Plougoulm Avocat à la Cour Royale a été chargé. P.: Litho. de Mantoux, 1830.

67. Carné L. de. Publications démocratiques et communistes//Revue des deux mondes. 1841. Vol. 27. P. 746.

действенные причины гибели монументальной архитектуры в применении к человеческому жилищу. Очевидно, что в частных местах проживания, которые становятся все более тесными, может найти приют разве лишь очень ограниченное искусство. У художника нет пространства; места хватает только для станковой живописи и создания статуэток <...> В этих условиях, в которые поставлено общество, искусство загоняется в тупик, где оно задохнется от нехватки воздуха. Таким образом, искусство намного болезненнее переживает последствия распространения всеобщего малого достатка, в котором иные так называемые передовые умы видят главную цель собственной филантропии <...> В архитектуре нет места искусству для искусства; никто не станет воздвигать монументальные творения с единственной целью — потешить воображение архитектора и предоставить хлеб насущный художникам и скульпторам. Следовательно, необходимо подумать о том, чтобы применить метод монументального строительства во всем местах, где живет человек. Нужно стремиться к тому, чтобы поселить в дворцах не горстку избранных, а всех и каждого. Чтобы человек мог жить во дворце, надлежит, чтобы он связал себя с другими узами товарищества. Таким образом, только соединение всех элементов коммуны может открыть перед искусством те пути к взлету, которые мы для него предначертали». Gabriel-Désiré Laverdant: *De la mission de l'art et du rôle des artistes, salon de 1845*⁶⁸.

[Е 8а, 2]

«Долго не могли понять... откуда взялось слово *бульвар*. Теперь я точно знаю: этимологически оно связано с *бульдозером*». ⁶⁹ Edouard Fournier: *Chroniques et légendes des rues de Paris*⁷⁰.

[Е 9, 1]

«Мэтр Пикар, адвокат города Парижа <...> энергично защищал интересы этого города. Словами не передать, сколько ему было представлено составленных задним числом договоров аренды во время экспроприации, сколько он положил сил, чтобы обнаружить недействительность этих фантастических бумаг и сократить претензии экспроприированных.

68. Laverdant D. De la mission de l'art et du rôle des artistes. Salon de 1845// La Phalange (Extrait de la "Phalange", 2e et 3e livraisons). Revue de la science sociale. P.: Bureaux de La Phalange, 1845. Vol.I. P. 13–15.

69. Игра слов, основанная на ироничной этимологии, в оригинале (фр.): boulevard (бульвар)/bouleversement (разрушение или разгром). — Прим. пер.

70. Fournier E. Chroniques et légendes des rues de Paris. P.: E. Dentu, 1864. P. 16.

Однажды торговец углем из Сите представляет ему договор, на гербовой бумаге, составленный несколько лет назад. Бедняга был уверен, что получит неплохие деньги за свою лачугу. Но он не знал, что на гербовой бумаге на водяном знаке была указана дата ее изготовления; адвокат поднял ее на свет; оказалось, она была изготовлена на три года позже даты, указанной на штампе». Auguste Lepage: *Les cafés politiques et littéraires de Paris*⁷¹.

[Е 9, 2]

Разнообразные наблюдения над физиологией мятежа у Ньеповье: «С виду ничего не изменилось, но все же есть что-то, что не в порядке вещей. Кабриолеты, омнибусы, фиакры движутся чуть быстрее, кучера все время оборачиваются, как будто высматривая, не преследует ли их кто-нибудь. Больше, чем обычно, скоплений народа <...> Люди про себя задаются вопросами, у всех в глазах тревожное ожидание. Может, вот этот мальчуга или вот этот рабочий что-нибудь знают? Их сразу останавливают, начинают расспрашивать. „Что случилось?“ — спрашивают прохожие. И мальчуган или рабочий отвечают с деланным безразличием: „Люди собираются на площади Бастилии, люди толпятся у Тамплъ или еще где“ и <...> бегом туда, где собираются люди <...> А там зрелище примерно такое: Большая толпа, с трудом можно пробиться. — На мостовой валяются какие-то листочки. — Что это такое? Прокламация газеты *Le Moniteur républicain*, датированная 1 (50-м) годом единой и неделимой Французской Республики; ее подбирают, читают и обсуждают. Лавки еще не закрыты; выстрелов пока не слышно <...> Но вот и спасители! Вот они! Внезапно перед домом останавливается священный батальон — и вдруг из окон четвертого этажа дождем сыплются патронные пачки <...> Их в мгновение ока разбирают, и тем временем батальон разделяется на бегу — часть бежит по одной стороне улицы, часть — по другой <...> Улица пустеет, карет не видно, — шума не слышно, вот почему до нас доносится, если не ошибаюсь <...> Слышите? Это барабан. — Бьют тревогу. — Власти просыпаются». Gaëtan Niépovié: *Etudes physiologiques sur les grandes métropoles de l'Europe occidentale*⁷².

[Е 9, 3]

71. Lepage A. Les cafés politiques et littéraires de Paris. P.: E. Dentu, 1874. P. 89.

72. Niépovié G. Etudes physiologiques sur les grandes métropoles de l'Europe occidentale. Paris. P.: C. Gosselin, 1840. P. 201–204, 206.

Баррикада: «На въезде на узкую улицу лежит перевернутый омнибус. — Груды корзин, наверное, из-под апельсинов, навалены вокруг — слева, справа, сзади, сверху между колесами и пролетами, ежесекундно вспыхивают огоньки, поднимаются струйки голубоватого дыма». Ibid. P. 207.

[Е 9а, 1]

1868: смерть Мериона.

[Е 9а, 2]

«Говорят, что Шарле и Раффе у нас в одиночку проложили путь ко Второй Империи». Henri Bouchot: *La Lithographie*⁷³.

[Е 9а, 3]

Из письма мсье Араго об укреплении Парижа под заголовком «Национальные ассоциации в поддержку патриотической прессы» (*Associations Nationales en Faveur de la Presse Patriote*) [Отрывок из *Le National*, 31 июля 1833]: «Все форты, защищенные расстоянием, могут воздействовать на самые густонаселенные кварталы Парижа» (р. 5). «Два форта — Итальянский и Пасси — имеют довольно средств, чтобы поджечь ту часть Парижа, что находится на левом берегу Сены; два других — форт Филиппа и Сен-Шомон — покрывают оставшуюся часть города» (р. 8).

[Е 9а, 4]

В *Le Figaro* от 27 апреля (1936) Газтан Санвуазен цитирует фразу Максима Дюкана: «Если бы в Париже были только парижане, революционеров бы не было». Сравнить с похожим высказыванием Османа.

[Е 9а, 5]

«Наскоро набросанная Энгельсом и поставленная рабочими Брюссельского немецкого союза в сентябре 1847 года одноактная пьеса уже изображала бои на баррикадах в небольшом германском государстве: они закончились отречением суверена от престола и провозглашением республики». Gustav Mayer: *Friedrich Engels. Erster Band. Friedrich Engels in seiner Frühzeit*. P. 269⁷⁴.

[Е 9а, 6]

73. Bouchot H. *La Lithographie*. P.: Librairies imprimeries réunies, 1895. P. 8–9.

74. Mayer G. *Friedrich Engels. Eine Biografie*. 2 Bde. 2. B.: Martinus Nijhoff, 1933–1934. Bd. 1. *Friedrich Engels in seiner Frühzeit*. S. 269.

При подавлении Июньского восстания впервые в уличных боях использовалась артиллерия.

[Е 9а, 7]

Отношение Османа к населению Парижа совпадает с позицией Гизо в отношении пролетариата. Гизо назвал пролетариат «внешним населением» (ср.: Georg Plechanow: *Über die Anfänge der Lehre vom Klassenkampf*. P. 285⁷⁵.)

[Е 9а, 8]

В качестве образца неоплачиваемой, но увлекательной работы у Фурье предстает возведение баррикад.

[Е 9а, 9]

При Османе обман муниципального комитета по экспроприации превратился в целую индустрию. «Агенты этой индустрии снабжали мелких торговцев и лавочников <...> бухгалтерскими книгами и инвентаризационными описями; в случае необходимости приводили в наилучший вид помещения, которым грозила экспроприация, и следили за тем, чтобы во время визита комиссии по экспроприации был наплыв посетителей». Siegfried Kracauer: *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*⁷⁶.

[Е 10, 1]

Урбанизм у Фурье: «Каждый проспект, каждая улица должны вести к определенной точке обзора, откуда открывается вид либо на природу, либо на публичный монумент. Следует избегать обыкновений цивилизованных людей, у которых улицы упираются в стену, как в крепостях, или в земляной вал, как в новых районах Марселя. Каждый дом, выходящий фасадом на улицу, должен быть декорирован по первому классу, как в плане архитектуры, так и в плане сада». Charles Fourier: *Cites ouvrières. Des modifications à introduire dans l'architecture des villes*⁷⁷.

[Е 10, 2]

75. Plechanow G. *Über die Anfänge der Lehre vom Klassenkampf*//Die Neue Zeit. Stuttgart. 1903. Bd. 21. № 1. S. 285.

76. Kracauer S. *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*. Amsterdam: Allert de Lange, 1937. P. 254. Цитата приводится по изданию: *Кракауэр Ж. Жак Оффенбах и Париж его времени*. М.: Аграф, 2000. С. 219.

77. Fourier Ch. *Cites ouvrières. Des modifications à introduire dans l'architecture des villes*. P.: Librairie phalanstérienne, 1849. P. 27.

Использовать в характеристике Османа: «Мифологическая структура быстро развивается: несметному Городу начинает противостоять легендарный Герой, призванный его покорить. Действительно, в эту эпоху почти нет произведений, где не содержалось бы какое-нибудь вдохновенное упоминание о столице, и знаменитый возглас Растиньяка⁷⁸ еще отличается необычной скромностью <...>. Более лиричны герои Понсона дю Террайля: в числе их неперенных речей о „современном Вавилоне“ (иначе Париж не называют), напомним, к примеру, ту <...>, что произносит гений зла, лже сэр Уильямс, в *Le club des valets de coeur* („Клубе червонных вальетов“): „О Париж, Париж! Ты настоящий Вавилон, настоящее поле битвы умов, настоящий храм, где у зла есть свой культ и свои жрецы, и мнится мне, что над тобою постоянно веет дыхание архангела тьмы, словно ветер над бескрайним простором морей. О недвижная буря, каменный океан, я хотел бы витать средь твоих яростных волн черным орлом, что бросает вызов молнии и с улыбкой спит над грозой, распластав огромные крылья; я хочу быть гением зла, стервятником морей — самого коварного и бурного из морей, где вздымаются и бушуют валы людских страстей“» Roger Caillois: *Paris, mythe moderne*⁷⁹.

[Е 10, 3]

Восстание бланкистов в Париже 12 мая 1839 года: «Он дождал неделю, чтобы воспользоваться вводом новых войск, плохо знавших улицы Парижа. Тысяча восставших, на которых он рассчитывал для начала предприятия, должна была собраться между улицей Сен-Дени и улицей Сен-Мартен <...> Под лучами палящего солнца <...> около трех часов пополудни, пробираясь сквозь праздные толпы горожан, революционеры вдруг быстро собрались в отряд. И сразу вокруг стало пусто и тихо». Gustave Geffroy: *L'Enfermé*⁸⁰.

[Е 10а, 1]

В 1830 году для баррикадирования улицы, помимо прочего, использовались веревки и канаты.

[Е 10а, 2]

78. Персонаж романа Оноре де Бальзака «Отец Горио».

79. Caillois R. Paris, mythe moderne//Nouvelle Revue Française. Vol. 25. № 284. P. 686; Цитата приводится по изданию: Кайуа Р. Париж — современный миф// Он же. Миф и человек. Человек. М.: ОГИ, 2003. С. 123.

80. Geffroy G. L'Enfermé. I. P.: E. Fasquelle, 1926. P. 81–82.

Знаменитый вызов, брошенный Растиньяком (Цит. по: Régis Messac: <Le “Detective Novel” et l’influence de la pensée scientifique>⁸¹): «Оставшись в одиночестве, студент прошел несколько шагов к высокой части кладбища, откуда увидал Париж, извилисто раскинутый вдоль Сены и кое-где уже светившийся огнями. Глаза его впились в пространство между Вандомскою колонной и куполом на ДOME инвалидов, туда, где жил парижский высший свет, предмет его стремлений. Эжен окинул этот гудевший улей алчным взглядом, как будто предвкушая его мед, и высокомерно произнес:

— А теперь кто победит: я или ты?»⁸².

[Е 10а, 3]

Утверждениям Османа соответствует отчет Дюкана, согласно которому 75,5% членов Парижской коммуны составляли иностранцы и провинциалы.

[Е 10а, 4]

К восстанию бланкистов 14 августа 1870 года было приготовлено 300 револьверов и 400 тяжелых кинжалов. Для форм уличной борьбы того времени характерно, что рабочие предпочитали кинжалы револьверам.

[Е 10а, 5]

Кауфман открывает свою главу «Архитектурная автономия» (*Die architektonische Autonomie*) эпиграфом из *Le Contrat social*⁸³: «...форма <...> посредством которой каждый человек, объединяясь со всеми, подчиняется, однако, лишь самому себе и остается столь же свободным, как и прежде. — Такова основополагающая проблема, решение которой предлагается общественным договором» (р. 42). В этой главе читаем (р. 43): «Изолирование построек во втором проекте, городе Шо⁸⁴, он [Леду] мотивирует следующим образом: „Верни-

81. Messac R. *Le Detective Novel et l’influence de la pensée scientifique*. P.: Hono-ré Champion, 1929. P. 419–420.

82. Цитата приводится по изданию: Бальзак О. де. Отец Горюи // Собр. соч.: В 24 т. М.: Правда, 1960. Т. 2. С. 527.

83. Речь идет о трактате Жан-Жака Руссо «Об Общественном договоре, или Принципы политического права» (*Du contrat social ou Principes du droit politique est un ouvrage de philosophie politique*, 1762).

84. Имеется в виду проект идеального города в лесу Шо (*Ville de Chaux*) архитектора-классициста Клода-Николя Леду (1736–1806). Он связан с возведенным ранее Леду ансамблем построек королевской солеварни в Арк-э-Сенан. Второй проект развивал исходные идеи в утопическом направлении и стал образцом «автономной архитектуры» (Эмиль Кауфман): заводские, админи-

тес к принципу <...> обратитесь к природе; повсюду человек изолирован“» (*Architecture*, p. 70)⁸⁵. «Феодалный принцип до-революционного общества <...> отныне не имеет силы. <...> Внутренне обоснованная форма каждого объекта выявляет бессмысленность любого стремления к живописному эффекту. <...> Искусство барочной перспективы бесследно исчезает». Emil Kaufmann: *Von Ledoux bis Le Corbusier*. P. 43⁸⁶.

[Е 10а, 6]

«Пренебрежение живописными эффектами повлекло за собой в сфере композиции полный отказ от искусства перспективы. Самым важным симптомом стало внезапное распространение силуэта. <...> Гравюра на металле и ксилография вытесняют технику меццо-тинто, процветавшую в эпоху барокко. <...> Предвосхищая результат, <...> следует <...> сказать, что автономный принцип сохраняет существенное влияние в первые десятилетия после расцвета революционной архитектуры <...>, по мере отдаления от нее постепенно ослабевает, к концу XIX века почти уходит в забвение». Ibid. P. 47, 50.

[Е 11, 1]

Наполеон Гайяр: строитель мощной баррикады, возвышавшейся в 1871 году в начале улиц Руаяль и Риволи.

[Е 11, 2]

«На пересечении улицы Шоссе-д'Антен с улицей Бас-дю-Рампар есть дом, который привлекает внимание кариатидами на фасаде; он выходит на улицу Бас-дю-Рампар. Поскольку улица должна была исчезнуть, великолепный дом с кариатидами, построенный всего лет двадцать назад, подлежал сносу. Судебная комиссия по экспроприациям выделяет три миллиона франков, которые были запрошены домовладельцем и одобрены Городом. — Три миллиона! Какое

стративные, жилые и религиозные постройки не объединены в ансамбль, а изолированы, конструирование пространства, в свою очередь, опирается на символическое и абстрактно-геометрическое мышление на чертежной доске, без ориентации на топографическую конкретику (прообраз «бумажной архитектуры»).

85. *Ledoux C. N. L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation* (1804).

86. *Kaufmann E. Von Ledoux bis Le Corbusier: Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur*. Wien, Leipzig: Passer, 1933. S. 43.

полезное и продуктивное расходование средств!» Auguste Blanqui: *Critique sociale*⁸⁷.

[Е 11, 3]

«Против Парижа. Упорное стремление предать Париж запустению, рассеять его рабочий люд. Якобы из человеколюбия лицемерно предлагается расселить по 38 000 коммун Франции 75 000 безработных. 1849». Ibid. Р. 313.

[Е 11, 4]

«Некий мсье д'Аврэнкур пришел представить стратегическую теорию гражданской войны. Войска не должны размещаться в очагах мятежа. Там их развращает общение с мятежниками, в результате чего они отказываются стрелять, когда дело доходит до репрессий <...> Стратегическое решение в том, чтобы окружать беспокойные города поясами цитаделей, которые всегда готовы нанести по ним удар. Там размещаются гарнизоны солдат, под защитой от народной заразы». Auguste Blanqui: *Saint-Etienne, 1850* (в: *Critique sociale*)⁸⁸.

[Е 11, 5]

«Османизация Парижа и провинции стала одним из величайших бедствий Второй империи. Никогда никто не узнает, сколько тысяч несчастных погубили эти бессмысленные каменностроительные работы, лишившие их самого необходимого. Ограбление миллионов — одна из главных причин современного отчаяния <...> „Пока застройка продолжается, все в порядке“ — говорит народная мудрость, которая перешла в разряд экономических аксиом. Если так считать, сотня пирамид Хеопса, возносящихся к небесам, свидетельствует об избытке процветания. Станный способ подсчета. Да, в рамках надлежащего государственного устройства, когда бережливость не душит обмен, строительство может быть верным термометром государственного благосостояния. В такой ситуации оно указывает на рост населения и резерв трудовой силы, который <...> служит основанием будущего. В других условиях мастеров представляет собой знак убийственных фантазий абсолютизма. Когда абсолютизм забывает о своей военной горячке, наступает горячка строительства <...> Все продажные уста хором славят великую работу по обновлению лица Парижа. Ничто не нагоняет такую тоску, как эти неверо-

87. Blanqui A. Fragments et notes // *Critique sociale*. P.: F. Alcan, 1885. Vol. 2. P. 341.

88. Blanqui A. Saint-Etienne, 1850 // *Critique sociale*. Vol. 2. P. 232–233.

ятные манипуляции со строительным камнем, которыми забавляется деспотизм, чуждый всякой социальной спонтанности. Нет более зловещего симптома упадка. Пока Рим впадал в агонию, монументы росли на глазах, становились все более гигантскими. Он строил свою усыпальницу и прихорашивался перед смертью. Но ведь новый мир не хочет умирать, а человеческая глупость иссякает. Люди устали от убийственного величия. Проекты, которые потрясли столицу, были подвижны тщеславием и стремлением к порабощению; они не выдержат проверки ни настоящим временем, ни грядущим». Auguste Blanqui: *Capital et travail* (в: *Critique sociale*)⁸⁹. («Роскошь» (*Le Luxe*): Заключение.) Предисловие к «Капиталу и труду» (*Capital et travail*) датировано 26 мая 1869 года.

[Е 11а, 1]

«Иллюзии о фантастических структурах развеиваются. Нигде нет никаких иных материалов, кроме сотни *простых тел*... С этим скудным материалом приходится строить и без конца перестраивать вселенную. У господина Османа было ровно столько, чтобы вновь отстроить Париж. В его постройках блистает отнюдь не разнообразие. Природа, которая, чтобы перестраивать, тоже разрушает, преуспевает в своей архитектуре чуть больше. Из своей скудости она способна извлечь такое огромное богатство, что трудно подобрать имя для самобытности ее творений». Auguste Blanqui: *L'éternité par les astres: Hypothèse astronomique*⁹⁰.

[Е 11а, 2]

Г. Будзиславский в эссе «Крез строит» (*Croesus Builds*) в журнале *Die neue Weltbühne* цитирует работу Энгельса «К жилищному вопросу» (*Zur Wohnungsfrage*, 1872): «В действительности у буржуазии есть только один метод решения жилищного вопроса на свой лад, а именно — решать его так, что решение каждый раз выдвигает вопрос заново. Этот метод носит имя „Осман“. Под „Османом“ я разумею здесь не только специфически бонапартистскую манеру парижского Османа прорезать длинные, прямые и широкие улицы сквозь тесно застроенные рабочие кварталы, обрамляя эти улицы по обеим сторонам большими роскошными зданиями, что,

89. Blanqui A. *Capital et travail*//*Critique sociale*. Vol. 1. P. 109–111.

90. Blanqui A. *L'éternité par les astres: Hypothèse astronomique*. P.: Librairie Germer Baillière, 1872. P. 53; цитата приводится по изданию: Бланки О. К вечно-сти — через звезды. СПб.: Владимир Даль, 2007. С. 87–88. Перевод изменен.

помимо стратегической цели — затруднить борьбу на баррикадах, — преследовало цель создать из строителей зависимый от правительства специфически бонапартистский пролетариат, а также превратить Париж в город роскоши по преимуществу. Я разумею под „Османом“ ставшую общепринятой практику фрагментации рабочих кварталов, в особенности расположенных в центре наших крупных городов <...>. Результат везде один и тот же <...>: наиболее удручающие переулки и закоулки исчезают при грандиозной похвальбе буржуазии по поводу этого чрезвычайного успеха, но <...> они тотчас же возникают где-либо в другом месте, часто даже в непосредственной близости»⁹¹. — Сюда относится также знаменитый каверзный вопрос: «Почему смертность в новых домах для рабочих в Лондоне (около 1890 года?) намного выше, чем в трущобах?» — Потому что люди плохо питаются, чтобы иметь возможность вносить высокую арендную плату. Сюда же и замечание Пеладана о том, что XIX век вынудил каждого обеспечить себя жильем, даже в ущерб еде и одежде.

[Е 12, 1]

Правда ли, что, как утверждает Пауль Вестхайм в своей статье «Новая Аллея Победы» (Paul Westheim: *Die neue Siegesallee*⁹²), что Осман избавил парижан от прозябания в доходных домах?

[Е 12, 2]

Осман, который восклицает над планом Парижа, как Растиньяк: «А теперь кто победит: я или ты?».

[Е 12, 3]

«Новые бульвары добавили свежего воздуха и света в нездоровые кварталы, но по ходу дела почти повсеместно уничтожили дворы и сады, которые, впрочем, были официально запрещены из-за дороговизны земельных участков. Victor Fournel: *Paris nouveau et Paris futur* (в: *Conclusion*)⁹³.

[Е 12, 4]

91. Budzislowski H. Croesus Builds // *Die neue Weltbühne*. Vol. 34. № 5. P. 129–130; цитата приводится по изданию: Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 18. С. 256–257.

92. Westheim P. Die neue Siegesallee // *Die neue Weltbühne*. Bd. 34. № 8. S. 240.

93. Fournel V. Conclusion // *Paris nouveau et Paris futur*. P.: Jacques Lecoivre, 1868. P. 224.

Старый Париж жалуется на монотонность новых улиц, новый Париж парирует:

Что вы им ставите в упрек?..

По ним, прямым, вольготно прогуливаться,

К тому же не заденет тебя ни один экипаж.

И точно увернешься, когда глаз наметан,

От глупцов и кредиторов, от зануд и крючкотворов.

На улице сейчас всякий прохожий

Другого бежит или с ним раскланивается.

M. Barthélemy: *Le vieux Paris et le nouveau Paris*⁹⁴.

[Е 12а, 1]

Старый Париж: «Плата за жилье съедает все, а мы едим объедки». Ibid. P. 8.

[Е 12а, 2]

Виктор Фурнель в книге «Новый Париж и будущий Париж» (*Paris nouveau et Paris futur* (Paris, 1868)), особенно в «Главе о руинах современного Парижа» (*Un chapitre des ruines de Paris modern*), дает представление о масштабе разрушений, учиненных в Париже Османом. «Новейший Париж — парвеню, который считает, что все начинается с него, и сметает с лица земли старые дворцы и старые церкви и строит себе вместо них белые дома с орнаментом из искусственного мрамора и гипсовыми статуями. В прошлом веке анналы монументов Парижа были анналами самого Парижа от истоков и сквозь времена; в скором времени <...> все анналы будут сведены к последним двадцати годам нашего существования» (Victor Fournel: *Paris nouveau et Paris future*⁹⁵).

[Е 12а, 3]

Фурнель в своем превосходном описании злодеяний Османа: «Казалось, что, переходя из Фобур Сен-Жермен в Фобур Сен-Оноре, из Латинского квартала в Пале-Руаяль, из Фобур Сен-Дени на улицу Шоссе-д'Антен, от Итальянского бульвара к Тамплъ, ты перебираешься с одного континента на другой. Все это способствовало возникновению в столице множества различных небольших городов — города студентов

94. Barthélemy M. *Le vieux Paris et le nouveau Paris: dialogue en vers*. P.: Les principaux libraires, 1861. P. 5–6.

95. Fournel V. *Un chapitre des ruines de Paris modern*//*Paris nouveau et Paris future*. P. 293–294.

и профессоров, города торговцев и покупателей, города народных гуляний и развлечений — связанных, однако, друг с другом массой нюансов и переходов. Вот что стирается с лица земли <...> повсюду пробивается одна и та же геометрически прямая линия улицы, которая протягивает за собой на целую версту ряды своих домов — и все они на одно лицо. Ibid. Р. 220–221.

[Е 12а, 4]

«Они пересаживают <...> Итальянский бульвар прямо на гору Святой Женевьевы — с той же пользой и той же плодотворностью, с которыми декоративный цветок пересаживают в лес. Они воссоздают улицу Риволи в Сите, который ни в чем таком не нуждается: не за горами тот момент, когда в колыбели столицы останутся лишь одна казарма, одна больница и одна церковь». Ibid. Р. 223. Последняя фраза напоминает строчку из «Триумфальной арки» Гюго.

[Е 13, 1]

Османизация сегодня, как показывает война в Испании, осуществляется совсем другими средствами.

[Е 13, 2]

Временные постояльцы⁹⁶ при Османе: «Индустриальных кочевников, занявших новые цокольные этажи, можно разделить на три основные категории: уличные фотографы, торговцы подержанными вещами, держащие дешевые универсальные магазины или магазины „фиксированной цены“, экспоненты различных диковинок и в особенности женщин-великанш. Пока именно эта занятая публика выиграла от перестройки Парижа». Victor Fournel: *Paris nouve-*

96. Беньямин использует слово *Trockenwohner* (нем. «сухие жильцы»), не имеющее эквивалента в русском языке. Им обозначали жильцов, которым арендодатель или владелец позволял вселиться в только что построенный доходный дом и жить там бесплатно (или за низкую плату), пока не просохнут стены и не вселятся настоящие съемщики квартир. Жильцы буквально высушивали помещения своим дыханием, теплом. Явление распространилось в эпоху грюндерства (1840–1870-е), отмеченную бурной индустриализацией, наплывом рабочей силы в города. Технологически оно связано с использованием более дешевого, чем цемент, известкового раствора, высыхание которого требовало до трех месяцев. Слово было придумано карикатуристами сатирического немецкого журнала «Кладдерадач» (*Kladderadatsch*) в 1863 г. См. подробно: <https://de.wikipedia.org/wiki/Trockenwohner>. — *Прим. пер.*

au et Paris futur (в: *Promenade pittoresque à travers le nouveau Paris* («Живописная прогулка по новому Парижу»))⁹⁷.

[Е 13, 3]

«По общему мнению, крытый рынок Ле Аль стал самым безупречным сооружением последних двенадцати лет <...> В нем сказывается одна из этих логических гармоний, которые удовлетворяют ум очевидностью своих значений. Ibid. P. 213.

[Е 13, 4]

Уже Тиссо предлагал спекулировать: «Париж должен пойти на ряд займов общей суммой в несколько сотен миллионов франков и <...> выкупить большую часть какого-нибудь квартала, с тем чтобы перестроить его в соответствии с требованиями вкуса, гигиены и удобств передвижения: здесь есть на чем спекулировать». Amédée de Tissot: *Paris et Londres comparés*⁹⁸.

[Е 13, 5]

Уже в «Прошлом, настоящем и будущем Республики» (*Le passé, le présent, l'avenir de la République* (Paris, 1850)) (цитируемом в: <Jean> Cassou: *Quarante-huit*⁹⁹) Ламартин говорит «о кочевой, текучей, переполненной части города, которая разворачивается через свою праздность в общественных местах и готова бежать, при любом раскладе сил, за тем, кто громче всех кричит»¹⁰⁰.

[Е 13а, 1]

Шталь о парижских доходных домах: Уже [в Средние века] это был «перенаселенный город, затянутый узким поясом крепостных стен. Свой дом или хотя бы скромный домик был не по карману большинству горожан. На узких участках земли громоздились здания в несколько этажей и обычно всего в два, а то и в одно окно шириной (в других местах было принято строить дома с тремя окнами). Как правило, здание ничем не украшалось и если попросту не оканчивалось

97. Fournel V. *Promenade pittoresque à travers le nouveau Paris*// *Paris nouveau et Paris future*. P. 129–130.

98. Tissot A. de. *Paris et Londres comparés*. P.: A. J. Ducollet, 1830. P. 46–47.

99. Cassou J. *Anatomie des Révolutions. Quarante-huit* P.: Gallimard, 1939. P. 174–175.

100. Lamartine A. de. *Le passé, le présent, l'avenir de la République*. P.: Bureau du “Conseiller du peuple”, 1850.

крышей, то, в лучшем случае, к нему добавлялся фронтон. <...> Вверху оно часто увенчивалось довольно причудливыми низкими надстройками и мансардами рядом со стенами дымохода, что располагались почти вплотную друг к другу». Шталь видит в свободной конструкции крыш, которой придерживаются и современные парижские архитекторы «фантастический и откровенно готический элемент». Fritz Stahl: *Paris: Eine Stadt als Kunstwerk*¹⁰¹.

[Е 13а, 2]

«Повсюду <...> присоединены причудливые дымоходы, еще сильнее подчеркивающие неустойчивость этих форм [мансард]. Это <...> общая черта всех парижских домов. Даже на самых старых из них можно увидеть круто поднимающуюся стену, из которой выступают верхушки дымящихся керамических труб. <...> Здесь мы отдаляемся от римского начала, которое всегда казалось характерным для парижской архитектуры. Мы приближаемся к его противоположности — готике, к которой явно отсылают дымовые трубы. <...> Более широко можно определить это начало как северное, а затем обнаружить, что и другой <...> северный элемент смягчает римский характер улицы. Ведь новые бульвары и проспекты <...> почти сплошь засажены деревьями <...> а ряды деревьев в городском ландшафте, конечно, вполне северная черта». Ibid. P. 21–22.

[Е 13а, 3]

В Париже современный дом «постепенно развивался из существующих форм. Это произошло потому, что эти формы уже представляли собой типичный для большого города дом, созданный здесь в XVII веке <...> на Вандомской площади: в ее особняках, тогда дворцах, теперь размещаются всевозможные деловые учреждения <...> без каких-либо изменений в фасадах». Ibid. P. 18.

[Е 14]

Оправдательный приговор Осману: «Хорошо известно, что в <...> XIX веке наряду с другими ключевыми художественными понятиями было полностью утрачено понятие города как <...> целого. Поэтому прекратило свое существование и городское планирование. Город беспорядочно встраи-

101. Stahl F. Paris. Eine Stadt als Kunstwerk. B.: Rudolf Mosse Buchverlag, 1929. S. 79–80.

вался в старую сеть улиц и так же беспорядочно расширялся. <...> С тем, что можно с полным основанием назвать архитектурной историей города <...> было, таким образом, повсеместно покончено. Париж — единственное исключение. Люди относились к этому с непониманием и, чаще, неодобрением» (р. 13–14). «Три поколения не знали, что такое городское планирование. Мы знаем, но это осознание приносит нам в основном лишь сожаление об упущенных возможностях <...>. Однако только благодаря таким размышлениям мы готовы оценить работу этого единственного гениального градостроителя современности, который, косвенным образом, создал и все крупные американские города» (р. 168–169). «При взгляде из настоящего большие, прорезанные в городской ткани улицы Османа приобретают свое истинное значение. С их помощью новый город проникает <...> в старый, притягивает его к себе, не посягая на его особый характер. Таким образом, помимо пользы, они обладают эстетическим воздействием: старый и новый город не противостоят друг другу, как это происходит повсеместно, а сосуществуют, сливаясь в единое целое. Как только вы выходите из старых переулков на одну из улиц Османа, вы сразу же соприкасаетесь с новым Парижем, Парижем последних трех веков. Ведь он перенял не только форму проспекта и бульвара у города-резиденции, каким создал его Людовик XIV, но и форму дома. Только благодаря этому его улицы могут выполнять эту функцию — превращать город в зримое единство. Нет, он не разрушил — он завершил Париж. <...> Это необходимо сказать, даже зная, сколько красоты было принесено в жертву. <...> Конечно, Осман был одержим: но совершить такой переворот мог только одержимый». Ibid. Р. 173–174.

[Е 14а]

DOI: 10.58186/2782-3660-2023-3-1-123-168

Работа над переводом публикуемого конволюта с немецкого велась Верой Котелевской в рамках индивидуальной резиденции АНО «Дом творчества писателей в Переделкино» в феврале 2023 г. Автор благодарит генерального директора Дарью Беглову и креативного директора Юлию Вронскую, а также всех сотрудников Дома творчества за создание вдохновляющей интеллектуальной среды.