Фредрик Джеймисон

Маркс и монтаж

Всегда приятно получить новую работу Клюге,[1] особенно когда она дожидается вас в супермаркете. Его последний фильм «Известия из идеологической античности», идущий примерно девять часов, делится на три части: «Маркс и Эйзенштейн в одном доме», «Вещи – околдованные люди», «Парадоксы общества товарообмена».[2] Говорят, Клюге экранизировал эйзенштейновский проект 1927-1928 гг. – постановку «Капитала» Маркса, – хотя фактически только первая часть картины Клюге имеет отношение к этому дерзкому замыслу. Люди, ведущие разговоры о заимствовании, – те самые, что верят, будто Эйзенштейн оставил набросок сценария к фильму по «Капиталу», тогда как в действительности он всего лишь сделал около двадцати страниц беглых заметок в течение примерно полугода.[3] По крайней мере, некоторые из этих людей знают, что в то же самое время Эйзенштейн был увлечён «Улиссом» Джойса и «планировал» фильм по нему – этот факт придает соответствующую форму их фантазиям насчет кинопроекта по «Капиталу». И если заметки Эйзенштейна к кинопроектам выглядели набросками только до тех пор, пока не становились готовыми художественными фильмами, то нелишне будет предостеречь зрителя, что готовый фильм Клюге похож скорее на наброски Эйзенштейна.

Многие именитые интеллектуалы поддержали – так сказать, посмертно – марксизм: тут можно вспомнить о «Призраках Маркса» Деррида или незавершённом «Величии Маркса» Делёза – наряду с большим количеством современных свидетельств мирового кризиса («Теперь все мы социалисты»[4] и тому подобное). Является ли новый фильм Клюге повторным рассмотрением этих свидетельств? Он всё ещё марксист? Был ли он им когда-либо? И что значит сегодня «быть марксистом»? Англо-американский читатель может даже поинтересоваться, как немцы в целом относятся сегодня к их великой национальной классике, ведь ходят слухи, что возникают сотни групп по изучению «Капитала» под эгидой студенческого крыла Linkspartei.[5] Клюге говорит об этом в печатных материалах к фильму: «Кажется, исчезла сама возможность европейской революции, а вместе с ней – и вера в исторический процесс, направляемый человеческим сознанием».[6] Клюге верит в коллективную педагогику и поглощение негативных процессов осмысления мира позитивными, в то, что можно назвать переориентацией опыта через реконструкцию

---

[1] Статья Фредрика Джеймисона посвящена выходу нового фильма немецкого режиссёра, одного из идеологов «нового немецкого кино» Александра Клюге, самые знаменитые фильмы которого – «Германия осенью», «Кандидат», «Война и мир» – сняты на актуальные политические темы. Последняя работа Клюге «Капитал – известия из идеологической античности» является киноверсией «Капитала» Карла Маркса. Идея экранизировать Маркса принадлежала Сергею Эйзенштейну, черновиками которого и воспользовался Клюге, но сам советский режиссёр не смог её осуществить. (Прим. переводчика)

[2] Alexander Kluge, Nachrichten aus der ideologischen Antike (News from Ideological Antiquity), 3 DVDs, Frankfurt 2008.

[3] Джеймисон приводит по ссылке источник на английском языке. На русском эти заметки были опубликованы в 1973 г. в журнале «Искусство кино», №1, с. 57-67. (Прим. переводчика)

[4] Статья из Newsweek об экономическом кризисе («We are all socialists now»), опубликованная в феврале нынешнего года и нашумевшая как раз благодаря своему заголовку. (Прим. переводчика)

[5] Левой партии. (Прим. переводчика)

[6] Kluge, Nachrichten, p. 4.

«чувств» (кодовый или технический термин для Клюге). Это очевидно следует не только из его пояснений к различным фильмам и рассказам, но и из таких массивных теоретических томов, как книга «История и своеволие» (Geschichte und Eigensinn), написанная совместно с Оскаром Негтом.

Все его работы касаются истории, и про редкую страну можно сказать, что она обладает таким разнообразным историческим опытом, как Германия. Произведения Бальзака были бы невозможны без исключительного разнообразия исторического опыта, который пережила Франция – от революции до мировой империи, от иноземной оккупации до восстановления экономики, не исключая невыразимых страданий и разрушений, к которым привели военные преступления и зверства. Истории, или «случаи», или faits divers[7] Клюге – тысячи страниц – основаны на сыром материале истории, объём которого соизмерим с бальзаковским.

Но история – это то, что нужно откапывать, в чем приходится рыться, подобно Габи Тайхерт, героине Клюге из фильма «Патриотка» (Die Patriotin), которая в буквальном смысле берёт лопату и неистово роет землю в поисках ключей к прошлому среди костей и глиняных черепков. Эти поиски не обязательно тщетны: в другом фильме коленная чашечка немецкого солдата даёт показания и рассказывает несколько «дельных» историй о войне. «Известия из идеологической античности» не обходятся без подобных комических, а то и идиотских моментов: пара актёров, громко в унисон читающих с трудом воспринимаемую прозу Маркса; инструктор из ГДР, объясняющий тупому ученику понятие «ликвидность»; а также заключительная сатира, в которой комик Хельге Шнайдер играет (довольно утомительно) разнообразные роли, навеянные Марксом, – делая это при помощи париков, накладных бород и других цирковых атрибутов. Клюге говорит об этом так: «Пусть Тиль Уленшпигель пройдет и сквозь Маркса, и сквозь Эйзенштейна, чтобы спровоцировать замешательство, позволяющее знаниям и эмоциям соединиться в новой комбинации».[8]

В то же время, на менее комическом уровне мы то и дело сталкиваемся с бесконечными рядами «говорящих голов» Энценсбергер, Слотердейк, Дитмар Дат, Негт[9] и другие специалисты, – проходящих стандартное интервью Клюге, который то подсказывает ответы, то задаёт наводящие вопросы, то подвергает своих свидетелей перекрёстному допросу. Мы мельком видим причудливую постановку Вернера Шрётера,[10] где вагнеровские «Тристан и Изольда» разыгрываются через конфликт на мостике из «Броненосца "Потёмкин"» («перерождение Тристана в духе "Потёмкина"») вместе с выдержками из опер Луиджи Ноно и Макса Бранда, не говоря уже о классике. Мы видим короткометражку Тома Тиквера о «гуманизации объектов», серию эпизодов убийства Розы Люксембург и – из мене мрачного – вечер с Марксом и Вильгельмом Либкнехтом. Глядя на множество вставных кадров и отрывков, особенно из немого кинематографа, и яркую графику из текстов Маркса и Эйзенштейна,

---

[7] Букв. «факты» – термин, используемый в черновиках Эйзенштейном. (Прим. переводчика)
[8] Kluge, Nachrichten, p. 16.
[9] Ханс Магнус Энценсбергер – писатель, испытавший сильное влияние Б. Брехта; сочетает исторические реминисценции и публицистическую злободневность, тяготеет к гротеску и эпатажу. Петер Слотердейк – немецкий философ, исследователь кинизма, а также философии Ницше и Адорно. Дитмар Дат – Марксистский публицист. Оскар Негт – Немецкий философ и социолог, один из представителей Франкфуртской школы. (Прим. переводчика)
[10] Оперный режиссёр. (Прим. переводчика)

становится очевидным, что титры немых фильмов могут держать в сильнейшем напряжении, особенно если они оживлены энергичным цветом и эффектным оформлением. Клюге показывает нам собственную версию эйзенштейновского «монтажа аттракционов»[11] (сам он мог бы сказать – «монтажа чувств»). Зрители, непривычные к такому приёму, могут посчитать то, что они видят, невероятной мешаниной. Но они могут также, в конечном счёте, научиться маневрировать по этой огромной арене земляных работ – тут еще не полноценный, профессионально организованный археологический музей, а обширные раскопки с участием абсолютно разных людей, любителей и специалистов, теснящихся повсюду и занимающихся всевозможными делами: некоторые потирают лоб или едят бутерброды, другие лежат, вытянувшись на земле и очищая от грязи челюстную кость, в то время как третьи сортируют предметы по соответствующим коробочкам на столах, укрытых в палатках, – если не дремлют, или не читают лекцию новичкам, или не спешат узкой тропинкой, стараясь не наступить на очередную находку. Это наш первый контакт с идеологической античностью.

Версия Эйзенштейна

Один из самых узнаваемых черепков – это, конечно, «новая трактовка либретто Карла Маркса», «научный труд на плёнке», который был, предположительно, следующим проектом Эйзенштейна после «Октября» – фильм «Капитал», так и оставшийся только задумкой. Как всегда, в заметках Эйзенштейна содержится множество размышлений о его собственной практике, прошлой или будущей; характерно, что они заново «прочитывают» его работу как последовательность форм – вроде последовательности стадий научного эксперимента. Не стоит игнорировать подобный нарциссизм – это источник педагогического и дидактического аффекта и энтузиазма его сочинений; но и соглашаться с собственными оценками Эйзенштейна своей деятельности мы не обязаны, особенно учитывая то обстоятельство, что они весьма разнятся в различные моменты жизни.

Иногда, например, он прочитывает свою работу в терминах абстракции: как постепенный подступ к все большему обобщению от «Потёмкина» через «Октябрь» к текущему проекту (быть может, было бы предпочтительнее, чтобы он охарактеризовал это как расширение своих кинематографических завоеваний в конкретном до абстрактного уровня, но это сейчас не важно). От «взревевших львов» из «Потёмкина» мы ожидаемо движемся к тому «трактату о божественности», коим является монтажная серия идолов и кумиров в «Октябре».[12] Эти сцены нужно

---

[11] Выдвинутая Сергеем Эйзенштейном концепция, тесно связанная с агитационным воздействием кинематографа. Аттракционом Эйзенштейн называет «всякий элемент его (фильма или театрального спектакля – пер.), подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего, в свою очередь в совокупности единственно обусловливающие возможность восприятия идейной стороны демонстрируемого – конечного идеологического вывода» (статья «Монтаж аттракционов», опубликованная в журнале «ЛЕФ» в 1923 г.). При этом «аттракцион» является своеобразной кинематографической «единицей» (Эйзенштейн сравнивает его с «ионом», «электроном» или «нейтроном»). Соответственно, монтаж здесь является способом создания цельного восприятия путём соединения и чередования тщательно подобранных «аттракционов». (Прим. переводчика)

[12] «Взревевшие львы» из «Потемкина» – разные неподвижные планы львиных скульптур, смонтированные так, будто каменные животные встрепенулись; «трактат о божественности» – монтаж изображений богов и кумиров, визуализирующий духовное и социальное рабство человека. (Прим. переводчика)

рассматривать как пробы вертикальных разрывов в горизонтальном повествовании, и именно поэтому дискуссия на тему «Эйзенштейн-Джойс» здесь неуместна.

Комментаторы – и не только сам Клюге – сосредотачивают своё внимание на краткой записи «день из жизни человека» как на свидетельстве того, что Эйзенштейн обдумывал сюжет последовательно сменяющихся кинокадров, отражающих события одного дня, подобного дню Блума[13] у Джойса.[14] Далее, они замечают добавление второй «сюжетной линии» – линии социального воспроизводства и «добродетельной домохозяйки», жены германского рабочего. Эта линия вводится замечанием: «На протяжении всей картины жена варит суп возвращающемуся домой мужу», так что неизвестный «человек» из предыдущей линии довольно логично становится рабочим. Соответствующий этому перекрёстный монтаж – к которому следовало бы, вероятно, прибавить день жизни капиталиста или торговца – тщательно продумывается в тот же самый исторический момент, когда, как указывает Аннетт Майклсон, Дзига Вертов снимает «Человека с киноаппаратом».[15]

Действительно, Эйзенштейн замечает следующее: «Joyce может помочь моему намерению». Но то, что из этого следует, весьма отличается от формулы «один день из жизни», ибо Эйзенштейн добавляет: «От тарелки супа – к затопленным Англией английским судам».[16] Мы забыли, что в «Улиссе» есть главы, стилистически довольно отличные от описания одного дня из жизни. Но Эйзенштейн не забыл: «У Joyce'а в «Ulysses»е есть такая примечательная глава, написанная в манере схоластически-катехизической. Задаются вопросы и даются на них ответы».[17] Но что он подразумевает под словом «такая»?

Очевидно, что Клюге уже знает ответ, поэтому в его кинематографическом исследовании набросков Эйзенштейна кастрюля супа становится кипящим и свистящим чайником: образ, повторяясь на несколько мгновений, возникает перед зрителем (наброски Эйзенштейна даны в титрах) так, что этот простой объект «абстрагируется» до уровня символа самой энергии. Чайник нетерпеливо кипит, страстно требует, чтобы им воспользовались, и одновременно он становится свистком, призывающим начать или остановить работу, подняться на забастовку, а также мотором, приводящим в движение все предприятие, машиной для производства… Между прочим, именно в этом сущность языка немого фильма: благодаря настойчивой демонстрации и многократному повторению объекты трансформируются в колоссальные символы; эта процедура тесно связана с крупным планом. Как раз подобное делает Джойс в «катехизической» главе, и первое утверждение из «Улисса», первое оглушительное «да» возникает здесь, а отнюдь не в завершающих словах Молли.[18] Это первозданная сила воды, которая стремится из водохранилища в Дублин и, в конце концов, неотвратимо находит себе выход в водопроводном кране Блума.[19] (У Эйзенштейна эквивалентом можно было бы назвать молочный сепаратор из «Генеральной линии»).

---

[13] Блум — главный герой романа «Улисс», действие которого разворачивается в течение одного дня. (Прим. переводчика)
[14] Эйзенштейн С. М. Из рабочих тетрадей 1927-1928 гг. // Искусство кино, 1973, №1, с. 60.
[15] Там же, с. 63.
[16] Эта загадочная ссылка, в свою очередь, отсылает нас к длинному фрагменту, который будет разобран ниже.
[17] Эйзенштейн С. М. Из рабочих тетрадей, с. 62
[18] «Улисс» заканчивается словом «да» из уст жены Блума.
[19] См. 'Ulysses in History', The Modernist Papers, London and New York, 2007.

Жена германского рабочего

Здесь мы бросаем быстрый взгляд на то, что в действительности подразумевал Эйзенштейн: нечто вроде марксистской версии фрейдовских свободных ассоциаций – цепь скрытых связей, которая ведет нас от фасада повседневного жизненного опыта к самим его истокам. Как и у Фрейда, это вертикальное погружение в онтологическую бездну, которое он называет «центром сна»; погружение прерывает обычное горизонтальное повествование и демонстрирует скопление ассоциаций, заряженных эмоцией. Полезно привести полностью заметку Эйзенштейна по этому поводу:

На протяжении всей картины жена варит суп возвращающемуся домой мужу. NB Можно две пересекающиеся для ассоциаций темы: жена, варящая суп, и муж, идущий домой. Совсем кретинно (на первых парах рабочей гипотезы можно): ассоциация в третьей (например) части идёт от перца, которым она перчит. Перец. Каенна. Чёртов остров. Дрейфус. Французский шовинизм. «Фигаро» в руках Круппа. Война. Затопленные в порту суда (Конечно, не в таком объёме!!!). Хорошо – по а-шаблонности – переход: Перец – Дрейфус – «Фигаро». Потонувшие (согласно Кушнеру, «103 дня за границей») английские суда можно прикрыть крышкой кастрюли. Это мог бы быть и не перец – керосин для примуса и переход в «oil».[20]

Эйзенштейн намеревался сделать то, над чем бился Брехт в дискуссии о кофе в «Куле Вампе, или Кому принадлежит этот мир»[21]: проследить происхождение видимых симптомов от рассеянных (или несуммируемых) причин. Но попытки драматурга скрадываются нашим неизбежным вниманием к доводам персонажей, тогда как мысль Эйзенштейна, путь даже незрелая (и даже «совершенно идиотская», но лишь в первых черновиках), состоит в том, чтобы выстроить всё кишащее множество образов при помощи монтажных эффектов (ближайшими аналогами здесь можно назвать недомолвки в «Пассажах» у Беньямина[22] и даже идеограммы Паунда[23] – и то, и другое также есть разновидность синхронической исторической репрезентации). Постоянное теоретизирование Эйзенштейна о том, что он называл «нелинейным фильмом», сосредотачивается на деанекдотизации[24] как центральном приёме, а затем находит ему аналогию в «рабочей теории обертонов»,[25] которую он разовьет годом позже в статье «Четвёртое измерение в кино», где она сформулирована в терминах «физиологических стимулов» и стремится заменить общепринятую формалистскую теорию обновления восприятия за счет эстетического остранения. И здесь конфликт не только между особым временем фильма (монтаж) и единовременностью обыкновенных причинных

---

[20] Эйзенштейн С. М. Из рабочих тетрадей, с. 58.

[21] Немецкий художественный фильм (1932) режиссёра Златана Дудова по сценарию Бертольта Брехта. (Прим. переводчика)

[22] Незаконченная книга немецкого философа, близкого Франкфуртской школе, Вальтера Беньямина «Пассажи» («Passagenarbeit») – исследование того, как капитализм и связанный с ним товарный фетишизм наделяет вещи, архитектуру, городское пространство способностью порождать и выражать коллективные сновидения, мечты. (Прим. переводчика)

[23] Творческий принцип, разработанный Эзрой Паундом с опорой на китайские иероглифы, понимаемые им как наглядная модель поэтического мира: «Внимая Востоку даже с моим скудным знанием идеограммы, я понял, что несколько часов работы с ней оживляют больше, делают больше для того, чтобы вырвать человека из окостенения, чем месяц работы с великим греческим автором». (Прим. переводчика)

[24] То есть «рассюжечивании». (Прим. переводчика)

[25] Эйзенштейн С. М. Из рабочих тетрадей, с. 64

связей и ассоциаций, но и линия напряжения между эмоциональным и познавательным. Вот что пишет Эйзенштейн о «Генеральной линии»:

> «В отличие от ортодоксального монтажа по частным доминантам "Генеральная линия" смонтирована иначе. "Аристократизму" единоличной доминанты на смену пришел прием "демократического" равноправия всех раздражителей, рассматриваемых суммарно, как комплекс».[26]

Теория «обертонов» стремилась не только выдвинуть на первый план материальную природу беспримесного чувства – «физиологическое свойство Дебюсси и Скрябина», – но также в технических музыкальных терминах, таких как «доминанта» и «контрапунктический», совместно с «визуальными» обертонами и полутонами, обозначить сложность цельного «четвёртого измерения», что и спровоцировало столь заметную нынешнюю активность в рамках так называемой «теории аффекта». Кажется весьма вероятным, что старый миф о «непрерывности изображения» – предыдущий образ продолжает сохраняться на сетчатке в тот момент, когда на него накладывается, а затем вытесняет его новое ощущение; понятие, имеющее музыкальную аналогию в органном пункте,[27] – предполагает возможность синтеза между временной последовательностью фильма и содержанием индивидуальных образов. Но он не снимает напряжения в вопросе о подпитке наиболее развитых моделей аффекта когнитивным содержанием «комплексов» из эйзенштейновской цитаты; или, иными словами – марксистское внимание к производству, распределению и потреблению, реально работающим под феноменологической поверхностью повседневного жизненного опыта, остаётся за кулисами, о чем Маркс и говорит в «Капитале». Старая проблема дидактического искусства не разрешается, пока мы не начинаем думать, что понимание людьми природы капитализма происходит одновременно с бунтом («Потёмкин») или что строительство социализма сопряжено с высочайшим наслаждением, как это отражено в невероятном образе молочного сепаратора из «Генеральной линии».

Клюге не пытается воспроизвести последовательную смену кадров с перцем, но он использует иной мотив Эйзенштейна:

> Дырявый чулок женщины – и шёлковый в газетном объявлении. Начинающий дрыгаться, размножаться в 50 пар ног – Revue. Шёлк. Искусство. Борьба за сантиметр шёлкового чулка.[28] Эстеты за. Епископат и мораль против.[29]

Но довольно декоративное повторение Клюге этого многомерного социального объекта – он мог бы включить также «орнамент массы»[30] Кракауэра в духе Басби

---

[26] Эйзенштейн С.М. Четвёртое измерение в кино.

[27] Обычно басовый звук, являющийся как бы основой для свободного движения других звуков, с ним не согласованных, и восстанавливающий гармонию за счет своего прекращения. (Прим. переводчика)

[28] Метафору «борьбы за сантиметр шёлкового чулка» может прояснить следующая цитата: «О шёлковом чулке как таковом Гриша (Григорий Александров, тогда помощник Эйзенштейна – пер.) выписал где-то: борьба шёлковых фабрикантов за короткую юбку. Добавил я – конкурентов – «мастеров» по ткани для длинных юбок» / Из рабочих тетрадей, с. 60. (Прим. переводчика)

[29] Эйзенштейн С. М. Из рабочих тетрадей, с. 57.

[30] Зигфрид Кракауэр (1889-1966) – немецкий социолог, исследователь массовой культуры, близкий Франкфуртской школе. Автор сборника эссе «Орнамент массы», посвящённого исследованию превращения людей в «орнамент массы», то есть в декорации общества вместо указателей на его структуру. «Орнамент не распланирован составляющими его массами. Линии его таковы, что ни один узор не переходит из частей орнамента в целую фигуру. Орнамент подобен городским и ландшафтным видам *с высоты птичьего полета*, он не вырастает изнутри действительности, но накладывается поверх нее». (Прим. переводчика)

Беркли[31] – едва ли достигает аллегорической сложности, которую широкими мазками набрасывает Эйзенштейн:

> «В таком плане можно было бы решать:
> Ein Paar seidene Strumpfe[32]—искусство.
> Ein Paar seidene Strumpfe—мораль.
> Ein Paar seidene Strumpfe—торговля и конкуренция.
> Ein Paar seidene Strumpfe—индийские женщины, вынужденные вынашивать шелковичные коконы под мышками!»[33]

Конечная деталь возвращает нас на повествовательный уровень, который должен быть уравновешен новым «нелинейным» языком кинематографа: именно он придаёт остроту этому вертикальному монтажу, точно так же как Остров Дьявола и Дрейфус придают последовательности кадров с перцем его жгучесть. На самом деле заметки Эйзенштейна уже полны сюжетных деталей, faits divers в стиле «хотите верьте, хотите нет», которые ведут нас в самое сердце капитала. Мне нравится такой сюжет: «Где-то на Западе. Завод, где есть возможность переть металлические части и инструмент. Обыска рабочим не делается. Зато – выходные контрольные ворота – магнитные» (16). Чаплину понравилось бы это зрелище — гайки и болты, молотки и гаечные ключи, вылетающие из карманов рабочих.

Античность

Избирательное сродство: работа Клюге весьма «анекдотична» именно в этом смысле, как повествование, оцениваемое задним числом, где есть нечто неожиданное прямо в основе, казалось бы, банального эпизода, вкус Клюге к несоответствиям, который он вовлекает в свои отношения с великими идеями. Замечательная формула Делёза «чисто выбритый Маркс, бородатый Гегель» не чужда Клюге, ведь он упорно предлагает новое, своё собственное, видение традиции, ставшей стереотипом: грядущую реконструкцию опыта, в которой по-новому переплетутся между собой чувства и знания. Именно будущее требует создания соответствующей ему античности. И все-таки является ли эта «идеологическая античность» не просто новым способом сказать, что Маркс, а с ним и марксизм, вышли из моды? Комедийные эпизоды фильма Клюге – молодая пара в различные моменты истории терзает друг друга цитатами из Маркса с упорством пересказчиков Корана – могут заставить нас думать именно так. Да и Эйзенштейн не то чтобы совсем не вышел из моды, с его багажом устаревшей мелодраматики, устаревшего немого фильма, устаревшего монтажа. Ленин и субтитры! Какая унылая перспектива для нашего цифрового века…

Смутно припоминается Марксово отношение к античности: Прометей и теория ценностей Аристотеля, Эпикур и мысли Гегеля о Гомере. И встаёт вопрос, которым заканчивается великое введение 1857 года в работе «К критике политической экономии»: «Однако трудность заключается не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны известными формами общественного развития. Трудность состоит в понимании того, что они ещё продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном смысле сохраняют значение нормы и недосягаемого

---

[31] Голливудский продюсер и хореограф, использовавший для постановки номеров громадное количество танцовщиц, которые в танце составляли сложные фигуры из тел. (Прим. переводчика)
[32] Пара шёлковых чулок – нем. (Прим. переводчика)
[33] Эйзенштейн С. М. Из рабочих тетрадей, с. 64.

образца».[34] Маркс бесконечно далёк от ностальгии, он понимает, что полис — ограниченная и потому противоречивая общественная формация, к которой вряд ли можно вернуться, и что социализм будущего будет гораздо более сложным, чем сам капитализм, как однажды заметил Рэймонд Уильямс.[35]

Концепция античности может поместить нас в некие новые отношения с марксистской традицией и самим Марксом – как у Эйзенштейна. Маркс ни актуален, ни устарел: он классик, и вся марксистская и коммунистическая традиция, более или менее сравнимая по длительности с золотым веком Афин, как раз есть тот золотой век европейских левых, к коему придется возвращаться снова и снова со всеми вытекающими отсюда - ошеломляющими и фанатическими, продуктивными и противоречивыми – последствиями.[36] А если возразят, что, мол, мерзко восхвалять эпоху сталинских казней и миллионов голодающих крестьян, напоминание о кровавой греческой истории может оказаться как нельзя кстати – напоминание о вечном позоре Мегары,[37] не говоря уж о страданиях в безобразном рабовладельческом обществе как таковом. Греция – это не только Афины, но и Спарта, не только Марафон, но и Сицилия.[38] И Советский Союз – это победа над нацизмом и первый спутник, Китайская Народная Республика, пробуждение бесчисленных миллионов новых исторических субъектов. Категория классической античности может быть не последней среди точек отсчета, благодаря которым мировые левые заново откроют своё активное прошлое.

Июль – август 2009 г.

Перевод Елены Бучкиной под редакцией Дмитрия Субботина.
Англоязычный оригинал опубликован на сайте New Left Review.

---

[34] К. Маркс. К критике политической экономии. Соч., т. XII, I, с. 203.
[35] Британский марксистский теоретик, исследователь литературы. (Прим. переводчика)
[36] Aesthetics of Resistance Петера Вайса можно назвать попыткой чего-то подобного.
[37] Видимо, имеется в виду торговая блокада Афинами Мегары, приведшая последнюю к упадку и послужившая одним из поводов к Пелопоннесской войне. (Прим. переводчика)
[38] Марафон — место славной победы Афин над персами в 490 г. до н. э., Сицилия — место позорного разгрома афинского войска Сиракузами и Спартой во время Пелопоннесской войны в 413 г. до н.э. (Прим. переводчика)