

4. *Срничек, Н.* Капитализм платформ / Н. Срничек; пер. с англ. под науч. ред. М. Добряковой. – М.: Изд. дом Высш. шк. экономики, 2019. – 128 с.

5. *Williams, A.* Accelerate Manifesto for an Accelerationist Politics by [Electronic resource] / A. Williams, N. Srnicek. – 2022. – Mode of access: <https://criticallegalthinking.com/2013/05/14/accelerate-manifesto-for-an-accelerationist-politics/>. – Date of access: 11.02.2022.

6. *Срничек, Н.* Изобретая будущее: посткапитализм и мир без труда; пер. с англ. / Н. Срничек, А. Уильямс. – М.: Strelka Press, 2019. – 336 с.

7. *Hester, H.* Love's Labours Lost: Post-Work and Social Reproduction / H. Hester, N. Srnicek // *Electra*. – 2020. – Vol. 10. – P. 79–90.

(Дата подачи: 24.02.2022 г.)

*И. Н. Сидоренко*

Белорусский государственный университет, Минск

*I. N. Sidorenko*

Belarusian State University, Minsk

УДК 1(091)

## **БАРОЧНАЯ ДРАМА КАК ИДЕЯ-МОНАДА В ФИЛОСОФИИ КУЛЬТУРЫ В. БЕНЬЯМИНА**

## **BAROQUE DRAMA AS AN IDEA-MONAD IN THE PHILOSOPHY OF CULTURE OF W. BENJAMIN**

*В статье осуществлена историко-философская реконструкция философии культуры немецкого философа Вальтера Беньямина. В качестве предмета исследования выступила барочная драма, которая в творчестве В. Беньямина стала идеей-монадой, высвечивающей не только сущность барокко, но и раскрывающей суть современной культуры модерна и современности как таковой. В процессе анализа выявлен методологический прием В. Беньямина – метод представления. В качестве основного вывода сделано заключение о том, что сквозь призму барокко В. Беньямину удалось показать драму современности: вместо разрешения проблемы отчуждения человека произошло тотальное покорение человека техникой.*

*Ключевые слова: барочная драма; монада; представление; аллегория; меланхолия; игра; монарх; интриган; отчуждение.*

*The author of this article carried out a historical and philosophical reconstruction of the philosophy of culture of the German philosopher Walter Benjamin. The subject of the study is the baroque drama, what in V. Benjamin's philosophy became an idea-monad, highlighting not only the essence of the baroque, but also revealing the essence of the modern culture of modernity and modernity as such. In the process of analysis, the methodological device of V. Benjamin – the method of representation was disclosed. The main conclusion is the idea that through the prism of the Baroque V. Benjamin managed to show the drama of modernity: instead of solving the problem of alienation of man there was a total conquest of man by technology.*

*Keywords: baroque drama; monad; representation; allegory; melancholy; the game; monarch; schemer; alienation.*

Основная задача философии культуры немецкого философа и культуролога, переводчика и эстетика еврейского происхождения Вальтера Беньямина – критический анализ современной культуры модерна, или «современности». В работе «Происхождение немецкой барочной драмы» В. Беньямин предложил вариант решения этой задачи сквозь призму барочной драмы и посредством метода представления (*Darstellung*).

Методологический прием, который применил философ, заключается в следующем: расшифровать современную культуру и искусство, выявить их закономерности посредством сопоставления фактов и произведений искусства, принадлежащих разным народам и эпохам [1, с. 110]. Важно отметить, что «происхождение» им понималось не в контексте позитивистского историзма, выстраивающего движение культуры как последовательную цепочку причин и следствий, а как вневременное порождение наподобие того, как мир идей у Платона порождает мир эмпирической реальности. Происхождение исторично в силу того, что подразумевает не становление возникшего, а возникновение из становления и исчезновения, т. е. одновременно и как реставрация, и как незавершенность. «В каждом феномене происхождения определяется фигура (*Gestalt*), в которой идея то и дело спорит с историческим миром, пока не обретет явленную завершенность в своей истории. Таким образом, происхождение не выделяется из фактической наличности, а относится к ее пред- и постистории» [2, с. 28]. Тем самым философское формирование понятий определялось В. Беньямином как процесс «улавливания» становления феноменов в их бытии.

Задачу философа В. Беньямин видел в том, чтобы посредством представления вернуть главенство слову, в котором идея обретает «согласие сама с собой». В силу этого философия культуры должна постигать истину не как откровение, а как единственно через воспоминание как возвращение к «прослушанию» слова, восстанавливающему изначально к нему внимание. Согласно такой установке, В. Беньямин, обращаясь к барочной драме, не расчленил ее посредством научного анализа, а, наоборот, стремился восстановить ее смысл и значимость. Поэтому основной метод его философии культуры – это метод представления (*Darstellung*), посредством которого само искомое начинает выступать из темноты, т. е. идеи предстают и описываются как вневременные «созвездия». При этом представление идей у В. Беньямина уже не означает платонического разделения на миры идеальный и материальный. Посредством представления трансформация мыслью многообразия вещей в единство идеи происходит здесь и сейчас, на глазах у читателя. Таким образом, представления идей приводят к спасению явлений. Однако реализация метода представления нуждается в подручном средстве: органе зрения. Интенциональность сознания В. Беньямин превра-

тил в интенциональность зрения, т. е. направленность на различение. Благодаря такой различительной способности наблюдателя, как интенциональность, все схватываемое в единстве идей и опосредованное представлением становится на мгновение видимым. Идея по определению философа – это монада, в которой в предустановленном виде покоится репрезентация феноменов. Барочная драма – идея-монада.

В. Беньямин проводил различие между барочной драмой и античной трагедией. В отличие от античной трагедии, выступающей в качестве неповторимого феномена, возникновение которого было обусловлено определенной исторической ситуацией, форма барочной драмы не вобрала в себя ни немецкие предания, ни немецкую историю. Идее формы В. Беньямин придавал особое значение, так как полагал, что «каждая художественная форма – и более непосредственно, чем отдельное произведение искусства – индекс определенной объективно необходимой формирующей силы (Gestaltung) искусства» [2, с. 33]. Говоря о форме барочной драмы, он отмечал, что она рождена путем насильственного давления, в силу чего не может претендовать на гениальность формы. Однако, несмотря на это, барочная драма является тем оптическим стеклом, сквозь призму которого высвечивается европейская культура XVI – начала XVIII в. Более того, именно с современностью отождествлял философ эпоху барокко, видя в ней не только эпоху упадка, но и момент «волевого импульса». Вместе с тем есть и различие между современностью и барокко в том, что барочный литератор полностью привязан к идеалу абсолютистского государственного устройства, в отличие от современности, характеризуемой отсутствием доминирующей идеи.

Отличие драмы от трагедии, согласно В. Беньямину, заключается и в содержании. Так, если предмет трагедии – миф, то предмет драмы – история. Есть отличие, касающееся главного героя: в трагедии – это героический персонаж, в барочной драме – это монарх. В силу этого местом действия в барочной драме становится монарший двор. Для В. Беньямина эта политическая составляющая чрезвычайно важна для понимания культуры барокко. Исходя из этого монарх и придворный мир раскрываются как персонажи чрезвычайного положения. «В теологически-юридическом складе мышления, столь характерном для семнадцатого века, проявляется затянувшееся перенапряжение трансцендентности, лежащее в основе всех провокационных посусторонних акцентов барокко. Ведь антитезой исторического идеала реставрации является идея катастрофы. Эта антитетика и сформировала теорию чрезвычайного положения» [2, с. 52]. Религиозный человек барокко потому настолько привязан к этому миру, что чувствует, как его несет вместе с ним к катастрофе. Получается, что фигура монарха открывала возможность проникновения в пространство теологии по ту сторону истории, что находит яркое выражение в интерпретации монарха как мученика.

Целесообразно отметить, что как в «Происхождении немецкой барочной драмы», так и в работах В. Беньямина, посвященных истории, в частности, в тезисах «О понимании истории» [3; 4], происходит совмещение теологии и политики. Поэтому барочная драма развивает метафору перехода от юридического закрепления власти внутри страны к идеалу мирового господства. Драма имеет две формы: драма о тиранах как «совершенное зло» и драма о мучениках как «совершенная добродетель». Эти две формы без теократической идеологии представляют собой курьезное разделение, но, основываясь на ней, выступают как дополнение друг друга. Так суверен начинает олицетворять историю. В момент достижения тираном мощи власти проявляется откровение истории: тиран оказывается жертвой несоразмерности всемогущества, данного ему Богом, и сословной принадлежности, акцентирующей его брэнное несчастное существование. Такая антитеза власти монарха и способности властвовать обусловила своеобразность барочной драмы, выраженную в неспособности тирана принимать решение. Получается, что решение о чрезвычайном положении вообще не может быть принято. В силу этого заявленная политическая суверенность оборачивается произволом страстей. Тиран терпит крушение не только как личность, но и как властитель, представляющий человеческую историю: его гибель оказывается приговором и для его подданных. Поэтому, согласно аргументации В. Беньямина, в каждой драме о тиране в скрытом виде содержится мученическая трагедия.

Намного сложнее обнаружить тиранический сюжет в драме о мученике. Образ мученика, раскрытый в барочной драме, не имеет ничего общего с религиозным образом. В драме мученик предстает как стоик, ожидающий пытки и смерти. Если задача тирана драмой определяется как восстановление порядка в условиях чрезвычайного положения, т. е. утопическое стремление заменить непостоянство исторических событий законами природы, то задача мученика-стоика – преодолеть хаос посредством стоической техники чрезвычайного состояния души, т. е. достигнуть господства над аффектами. Именно в силу этого, согласно мысли В. Беньямина, женщина, а точнее целомудренная государыня, в барочной драме оказывается в роли главной жертвы, так как именно в ней происходит совмещение гражданского смирения и физической аскезы, т. е. соединение тирана и мученика.

В фигуре монарха В. Беньямин обнаружил другое измерение барочной драмы, выраженное в меланхолии. Меланхолия барочного героя является отражением общих представлений того времени не только о человеке как живом существе, но и мироздании в целом: человек ощущал свое присутствие в этом мире как «бытие среди развалин», как незавершенность, фальшивость. Получается, что именно печаль оживляет опустошенный мир и диктует ритм действию драмы, что выражается в серьезности, углубленном размышлении. В фигуре монарха как стоика происходит переход от

античной бесстрастности к печали. Таким образом, монарх являет собой образец меланхоличности, потому что даже он, наделенный властью, не в силах вырваться из власти бренности существования.

В результате анализа барочной драмы В. Беньямин раскрыл ее родство со средневековой церковной драматургией, проявляющееся в «элементе страстей», и отметил совмещение христианской историографии с христианской драматургией. Из всех периодов европейской истории барокко является единственным периодом нерушимого господства христианства, потому что, во-первых, христианство утверждало авторитарность, а во-вторых, «страсть новой мирской воли не имела ни малейшей возможности найти способ выражения» [2, с. 69], что, в свою очередь, исключало возможность непосредственного самовыражения человека.

Все указанные выше особенности барочной драмы отразились и на ее формальном языке, который В. Беньямин образно определил как «развитие созерцательной необходимости», заложенной в теологической ситуации эпохи. Одной из особенностей этой теологической ситуации является исчезновение эсхатологии, что представляет собой, по выражению философа, «попытку при утрате последнего часа найти утешение в регрессе к часу творения» [2, с. 69]. Именно поэтому немецкая барочная драма является отражением погружения в безутешность земного мироустройства.

Для раскрытия сущности как исторической, так и эстетической значимости немецкой барочной драмы В. Беньямин обратился к понятию «игра». История этого понятия в немецкой эстетике насчитывает три периода: барокко, классицизм, романтизм. В барокко игровой момент представлен во всей своей силе, в романтизме – во всей изощренности, что же касается классицизма, то он чужд представлению о жизни как игре. Посредством игры барокко и романтизм получали возможность выразить «серьезность» жизни. Под игрой понимается как игра случая, так и игра марионеток.

Вместе с тем, в отличие от романтической драмы, немецкая драма лишена легкости разрешения конфликта. Согласно рассуждениям В. Беньямина, это связано в первую очередь с тем, что немецкая драма акцентирует примат моральности, посредством которой стремится привязать трансцендентность верования к имманентности повседневности, что в принципе не позволяет открытого столкновения человеческого сомнения с монархическим всевластием. Другими словами, для немецкой барочной драмы закрыто пространство профанного. В ней нравственное достоинство как совершенно чуждая истории позиция стойка свойственна только суверену. Более того, причиной гибели является не моральное прегрешение, а «тварное» бытие человека. Тварный мир выступает в качестве зеркала, в котором для барокко предстает моральный мир. Однако это кривое зеркало, поэтому неизбежны искажения. Как правомерно отметил В. Беньямин, в понимании того времени историческая жизнь была лишена добродетели. В силу чего

и для внутреннего мира персонажей она не имела значения. Происходит вынесение за скобки самой истории, так как драматические события разворачиваются как бы в дни творения, когда истории еще не было. Результатом секуляризации исторического выступило пространственное отображение процесса движения во времени, в частности, в пространстве двора как арены, естественной декорации истории. Таким образом, В. Беньямин раскрыл свойственную барочной драме проекцию временной последовательности на пространство, схожую с той, которую он сам использовал в процессе автобиографического письма [5].

Данная пространственная развернутость барочной драмы философом характеризовалась как хореографическая, где интриган как «предшественник» балетмейстера занимает наравне с тираном и мучеником главное место. Вводя фигуру интригана, действие барочной драмы тем самым достигает желаемого сходства с образом часового механизма. С одной стороны, часовой механизм упраздняет качественное время, формируя лишь повторы, с другой – лишает придворного иллюзий, ввергая его в печаль. Таким образом, в барочной драме отражено упразднение государственной власти властью интригана, единственного, кто понимает суть происходящего, и в силу этого видит печальные последствия. Так власть, знания и воля интригана приобретают демоническую силу и открывают для него, как уже для советника, кабинет монарха. Согласно мысли В. Беньямина, в этой двойственности фигур интригана и монарха содержится противоречие, которое так и осталось неразрешенным в пространстве барочной драмой.

Немецкая драма отразила и социальный темп жизни той эпохи, который все ускоряется, а спокойные действия и взвешенные решения встречаются все реже. В барочной драме социальная ритмика отражается через фигуру монарха, воля которого в ходе развития драмы ломается под воздействием чувств, что в результате приводит к безумию. Таким образом, будучи зеркалом для своей эпохи, немецкая барочная драма действительно позволяет увидеть современность, ее характерные черты.

В. Беньямин определил барочную драму как драму рока или судьбы. С его точки зрения, такое развитие драмы неудивительно, так как это во многом отвечает реалиям эпохи контрреформации, в которых судьба понимается как естественно-историческая категория, т. е. как стихийная природная сила, раскрывающаяся в исторических событиях. Осуществление судьбы не связано с каузальной необходимостью, здесь она скорее напоминает чудо. Вместе с тем отправная точка для действий судьбы – это тварная вина, как первородный грех, а не нравственные преступления действующих лиц. Поэтому в немецкой драме судьба выступает не как наказание, а как искушение: здесь нет виновных, а есть только стечение обстоятельств. Рокковая судьба нависает не только над человеком, но и над вещами. Поэтому она имеет двойное выражение: как зарождение слепой страсти в человеке

и как слепая случайность в природе вещей. Так, в барочную драму вводится власть реквизита как судьба вещей.

В качестве высшего эмблематического реквизита для барочной драмы выступает труп. Для того чтобы выявить, раскрыть смысл вещи в эпоху барокко, ее надо расчленить на фрагменты, и при повторном собирании будет проступать ответ смысла как неуловимый образ целостности. В силу этого человеческое тело не является исключением из этого предписания. Поэтому, по утверждению В. Беньямина, «аллегоризация телесной части энергетически осуществима только на трупе» [2, с. 231]. Бренность в барочной драме получает аллегорическое изображение, более того, она сама предстает как аллегория воскрешения. Поэтому В. Беньямин описал этот мир призраков как лишенный истории, отмечая, что финал драмы не знаменует собой конец эпохи. Если трагедия оканчивается развязкой, то драма предполагает повтор событий.

Таким образом, сквозь призму барокко В. Беньямину удалось показать драму современности: вместо разрешения проблемы отчуждения и освобождения человека посредством рационального овладения природными силами произошло тотальное отчуждение и покорение человека техникой, логическим следствием которого стали войны как самоистребление человечества. Используя метод представления, В. Беньямин попытался выйти за рамки исторического подхода и понять через немецкую барочную драму вневременную сущность барокко. Его идеи значительно позже нашли свое продолжение в трудах представителей Франкфуртской школы.

#### **Список использованных источников**

1. *Сидоренко, И. Н.* Исторический материализм В. Беньямина: история – язык – историчность / И. Н. Сидоренко // Вестн. Полоц. гос. ун-та. Сер. А, Гуманитар. науки. – 2010. – № 1. – С. 109–114.
2. *Беньямин, В.* Происхождение немецкой барочной драмы / В. Беньямин; пер. с нем. и послесл. С. Ромашко. – М.: Аграф, 2002.
3. *Беньямин, В.* О понятии истории / В. Беньямин; пер. с нем. и коммент. С. Ромашко // Новое лит. обозрение. – 2000. – № 46.
4. *Беньямин, В.* Историко-философские тезисы / В. Беньямин; пер. с нем. В. Биленкина // Левая Россия. – 2001. – № 7.
5. *Беньямин, В.* Московский дневник / В. Беньямин; пер. с нем. и прим. С. Ромашко; общ. ред. и послесл. М. Рыклина; предисл. Г. Шолема. – М.: Ad Marginem, 1997.

**(Дата подачи: 08.02.2022 г.)**