[129] "Принявший божественную любовь, – настаивает Феодорит, – пренебрегает всем в совокупности земным, попирает все плотские удовольствия, презирает богатство и славу и честь от людей..." (Там же. С. 386). Подвижники, "всем пренебрегая, представляют в уме Возлюбленного, и прежде ожидаемого нетления соделывают тело свое духовным" (Там же. С. 393). Смысл аскетических подвигов, таким образом, в мистическом сближении с объектом любви – с Богом.

[130] *Гарнак Адольф.* История догматов. С. 323.

[131] Авторитет Григория Нисского на христианском Западе был всегда высок подобно авторитету Августина Блаженного на Востоке.

[132] Требование о включении всех в церковь вытекало из следующего соображения Августина: после грехопадения прародителей и утратой человечеством божественной благодати в человеке не осталось ничего доброго.

[133] См.: *Бриллиантов А.И.* Влияние восточного богословия на западное в произведениях Иоанна Скота Эуригены. СПб., 1898. С. 180, сн. 3.

[134] Православная богословская энцикл.: В 10 т. Пд., 1900. Т. 1. Столб. 109.

[135] Там же. Столб. 334.

[136] Опыт православного догматического богословия (с историческим изложением догматов) доктора богословия, епископа Сильвестра. Киев, 1898. Т. III. Изд-е 3. С. 266–269.

ТЕАТР И ВОЙНА. ОБРАЗЫ СОЛДАТА И УЧИТЕЛЯ В ФИЛОСОФИИ И ДРАМАТУРГИИ (Германия, вторая половина XVIII в.)

С.В. Жеребкин

Как средствами языка можно изобразить насилие и какова, в свою очередь, его особая роль в осуществлении самой функции изображения? Каким образом наивысшие формы насилия, активно лишающие субъекта возможности занимать по отношению к ним позицию отстраненного наблюдателя, такие, как, например, война, массовая гибель людей, сами могут быть представлены им в качестве объекта? Эти вопросы, которые сейчас все более настойчиво и открыто ставит современная философия, в свою очередь модифицируют ее собственные методы и сообщают ей особую функцию перформативности, вводящую в ситуацию, характеризующуюся признанием отсутствия специфических привилегированных сфер насилия в современной культуре. Немецкая классическая философия, во многом предопределившая функцию перформативности и жанровую специфику современной философии, сохраняя в то же время базисную предметную ориентацию традиционной метафизики, выделяет специальные области развертывания предельных состояний насилия в обществе. Развитие темы войны у Канта и, в особенности, у Гегеля вызвало к жизни особый тип политической формы философствования, концентрирующейся на сугубо милитаризованной проблематике, как,

© С.В. Жеребкин, 1995

например, у знаменитого "философа войны" Карла Клаузевица. В то же время мы видим, как, начиная с Канта, постепенно дробится, мультиплицируется, театрализуясь в различных отношениях, совокупное пространство войны в философии. Это первоначально замкнутое и иерархически упорядоченное пространство начинает включать в себя новые, связанные с формами мирного существования области, различные нетрадиционные фигуры, в том числе и переходные. В этой связи представляется важным, что европейский театр второй половины XVIII в. непосредственно специализируется на изображении фигур переходного типа. Военный, солдат рассматривается не сам по себе, не в своей чистой функции, но как парная фигура: солдат как сын и жених ("Дезертир" Мерсье), солдат как бюргер ("Минна фон Барнхейм или Солдатское счастье" Лессинга), солдат и учитель ("Солдаты" и "Гувернер" Я. Ленца). В немецкой культуре этого периода внутренняя связь философии и театра оказывается в особенности глубокой и затрагивает механизмы формирования самого метода философствования. Как место создания моделей переходных фигур театр является философским не только по проблематике, а и по своему методу как опытная лаборатория формирования малых жанров.

Европейский театр второй половины XVIII в. манифестирует себя прежде всего как неклассицистский театр, как по своим основным творческим принципам, так и по социальным целям и задачам. В отличие от современного авангардного театра, неразрывно связанного с идеями "театра жестокости" А. Арто, классицистский театр XVII–XVIII вв. избегал прямого изображения сцен насилия. Известия о кровавых смертях и битвах приносились, как правило, извне посредством специально предназначенных для этой цели персонажей. Можно сказать, что это была сцена, которая почти не знала событий войны, хотя и репрезентировала постоянно своих трагических героев в качестве воинов, которые, как Пирр или Тесей у Расина, или недавно возвратились с войны, или готовы в ближайшем будущем туда отправиться. Значение этой временной передышки между двумя войнами – минувшей и будущей, в которой как раз и происходит представляемое действие, двойственно: благодаря ей мы в своем опыте становимся ближе герою классической трагедии, как если бы перемещались на время в его жизненное пространство, хотя реально у нас и нет возможности по-настоящему приобщиться к его действиям. Мы можем только наблюдать за поступками воина, который на самом деле совершает свои действия в полном одиночестве. Для него всякая группа на сцене – это уже публика, тогда как герою-воину любые действия группы категорически запрещены. Он может совершать только чистые поступки – акты принятия решения, по отношению к которым публика сохраняет только право эксперта, осуществляющего акт узнавания: да, это известные мне чувства, аффекты, но так испытывать их я не могу!

Рядом с главным героем в классицистском театре всегда есть еще один персонаж, который следует за ним тенью. Это тень воина – наперсник, наставник в специфическом смысле как тот, кто всегда советует герою быть осторожнее, стараться не рисковать. Это своего рода учитель выживания, изгой, оттесненный на периферию. Классицистская комедия, например у Мольера, строится на механическом оборачивании исходной

ситуации трагедии и организована как комедия масок, когда учитель-наставник сам становится героем, вследствие чего, как в "Мещанине во дворянстве", личность, по видимости ответственная за принятие решений, на самом деле оказывается порабощена группой. Маска служит изображением не страстной личности, но страсти как таковой (например, не скупого человека, а скупости как страсти), следствием чего всегда становится рост агрессивности комического героя (см. галереи воинственных стариков Мольера).

Однако, хотя комическому герою всегда свойственна активность, которая кажется неуместной, природа этой неуместности хрупка и недолговечна. Со временем герои трагедии могут восприниматься как обманщики[1], а герои комедии начнут вызывать не только смех, но и сострадание, следствием чего при определенных условиях становится революция в области литературных стилей. Знаменитое правило трех единств, лежащее в основе драматургии, базирующейся на принципах аристотелевской поэтики, перестает выполняться, когда на сцене центральное место героя-воина занимает фигура добродетельного отца семейства, как это происходит с распространением сначала во Франции (де ла-Шоссе, Дидро, Мерсье), а затем в Германии (Лессинг, Гёте, штюрмеры...), жанра мещанской драмы. "Мы унижаем человеческое сердце, если думаем, – формулирует общую противоклассицистскую установку Мармонтель, – что нужны титулы, чтобы волновать и трогать. Священные имена друга, отца, любимого человека, мужа, сына, матери, наконец, вообще человека патетичнее всех остальных. Они навеки сохраняют свои права"[2]. Подлинная трагедия происходит "не от чудесного", а заключается "во внезапном переходе от чести к позору, от невинности к преступлению, от самого отрадного спокойствия к отчаянию"[3] Поэтому в мещанской (или бюргерской) драме художественным методом становится специфический реализм, ориентированный на изображение не каких-то исключительных событий и личностей, а типических характеров в типических обстоятельствах. "В театре нам следует, – пишет Лессинг в "Гамбургской драматургии", – узнавать не то, что сделал тот или другой человек, но что сделает каждый человек с известным характером при известных данных условиях"[4]. В комедии характеров в отличие от классицистской комедии – "комедии масок" – дуальность героя и его двойника с необходимостью замещается множеством дескриптивных индивидуализированных типов. Эта закономерность была выражена уже в "Характерах" Феофраста, где видно, как, например, исходная культовая оппозиция отца и его сына-антагониста, развивающаяся на сексуальной основе (как в трагедиях Эврипида), а затем оппозиция "скупой старик" – "молодой сын, ищущий денег и любви" (комедии Менандра) может модифицироваться в единый тип "старика-молодого" ("молодящегося старца"), близкого типам "запоздалого в учении" или "деревенщины" ("неотесанного")[5], т.е. как будто бы и менее агрессивного, но неуместного всегда, в любой ситуации.

В ходе развития неклассицистской драматургии во второй половине XVIII в. форма комедии становится настолько более сложной в структурном отношении, что комедия и трагедия оказываются вообще трудно различимы. В частности бурный рост выразительных возможностей сме-

шанных жанров – в первую очередь жанра трагикомедии – в немецкой бюргерской драме 60–70-х годов XVIII в. непосредственно вытекает из ситуации, когда комедия буквально не может состояться. Для зрительского и читательского восприятия это означает, что грань между жизнью и литературой как бы стирается: для того чтобы драматургическое произведение имело успех необходимо, чтобы в зрительском восприятии состоялся акт фиксации степени авторского участия во внутренней структуре изображаемого конфликта. Так возникает литературно-драматургический феномен предромантики (его наиболее яркое выражение в Германии – движение "Буря и натиск"), где герой, как бы реальный человек в отличие от сугубо театральных героев классицизма, при всей своей уединенности не одинок, а обременен множеством семейных, дружеских, интимных связей[6] и потому является не просто человеком действия, а тем, кто учит своих соотечественников действовать, думать и чувствовать заново. Тогда автор произведения выступает как некий гений. Согласно делению, введенному одним из первых в новое время певцов смерти, автором знаменитых "Ночных дум" Эдуардом Юнгом, это прежде всего не подражатель, а оригинальный писатель, целью которого должно стать проявление особой заботы о себе, чтобы "открыть в себе гения" В занятиях литературой, которые должны быть подчинены двум основным максимам: 1) "познай самого себя" и 2) "уважай самого себя", главным становится обучение не некоторому интеллектуальному ремеслу скриптора, а умению "предохранить себя от следования чужим примерам"[7], т.е. функция обучения начинает включать в себя также и функцию активной героической защиты и даже нападения, на практике являющуюся принадлежностью иной социальной группы. Не случайно фигура учителя привлекает внимание различных театральных авторов этого периода. Она парадоксальна в своей основе, так как устанавливает форму такого отношения между двумя лицами, при котором действие одного обретает свой собственный смысл, только получая одновременно значение действия другого, мотивы которого обусловлены иными социальными целями. Поэтому конфликт, лежащий в основе бюргерской драматургии, носит преимущественно смысловой – метафизический и метасоциальный характер, что позволяет порождаемым им действиям выполнять функцию пародии по отношению к проблематике знаменитых "драм чести" XVII столетия (особенно характерных для испанского театра Кальдерона и Лопе де Вега). Несмотря на то, что порядок изображаемого действия приобретает с отказом от аристотелевского требования трех единств все более естественный характер, ощущение сделанности и искусственности конфликта усиливается. Герой или тот, кто вынужден занимать на сцене место героя-воина, последовательно, в различных точках пространства может совершать серии вполне рядовых, привычных действий, однако со страстью, которая неизбежно делает их подозрительными. Хотя вообще-то они вроде бы и не являются пороками, ощущение позора в результате растет и этот рост в немецкой мещанской драме 70-х годов в первую очередь связывается с образом наставляющего, или Учителя.

Свою тематизацию проблема двусмысленности наставничества получает в пьесе Я.М.Р. Ленца "Гувернер" (Der Hofmeister), в которой боль-

шинство действующих лиц мужского пола являются учителями или готовятся ими стать. Мало известный у нас широкой читательской публике из-за отсутствия переводов его произведений на русский язык Якоб Ленц занимает важное место в истории немецкой литературы как одна из ключевых фигур движения "Бури и натиска" – поэт и мастер трагикомического жанра в драматургии. Сюжет немногих написанных им пьес носит отчасти скандальный характер. Так, пьеса "Солдаты" оканчивается рекомендацией решения морально-нравственных проблем в армии за счет создания специальных публичных домов, состоящих из женщин-амазонок, а в прославившем Ленца "Гувернере" в качестве средства достижения успеха и счастья в общественной и семейной жизни главный герой избирает метод самокастрации. Творчество и трагическая личная судьба Ленца глубоко волновали поздних немецких романтиков (Георг Бюхнер) и вызвали большой интерес современных исследователей и таких театральных режиссеров как, например, Б. Брехт, создавший для своего театра обработанный вариант "Гувернера" Вот как описал характер Ленца Гёте в своих воспоминаниях: «Читатель уже знает о вошедшем тогда в моду самомучительстве без нужды и каких-либо внешних поводов, тревожившем лучшие умы (речь идет о начале 70-х годов XVIII в. – *С.Ж.*)... Это неустанное весьма изнурительное самонаблюдение поощрялось и оправдывалось широко распространившейся эмпирической психологией, которая хоть и не объявляла недостойным и предосудительным решительно все, что повергало нас в тревогу, но не могла всего одобрить. Так возник непрерывный и неразрешимый спор: и, надо сказать, Ленц был великим мастером вести и разжигать его. По этой части он превосходил всех бездельников и полубездельников, подрывающих свое душевное здоровье, и потому больше других страдал от веяний времени, якобы сосредоточившихся в "Вертере"; при этом своеобразный склад заметно отличал его от тех, кого можно было назвать людьми безусловно честных стремлений. Он был одержим страстью к интриге как таковой. Интригуя, он не преследовал никакой разумной, достижимой эгоистической цели, а затевал очередную нелепицу просто для развлечения. Таким образом он всю свою жизнь оставался воображаемым плутом, его любовь и ненависть были тоже всего лишь плодами воображения: он – обходился со своими чувствами и представлениями вполне произвольно, лишь бы всегда иметь занятие и развлечение»[8].

В "Гувернере" позор главного героя Лойфера – его неспособность скрыть свою склонность к неосознанному насилию. Сын пастора, недоучившийся студент, с трудом устроившийся гувернером в семью майора фон Берга, Лойфер существо крайне репрессированное и одновременно живое, источающее энергию: " он плебей и, как все плебеи, полон силы" (Брехт)[9]. Ему вменяют в обязанность воспитание не только сына майора (как было оговорено), но и дочери Густхен, при этом постоянно сокращая размеры жалования. Сытно кормят за господским столом, но не при чужих и как верх неуместности воспринимают его попытки высказать свое мнение об искусстве при важном госте.

Как маленький человек, слабый герой мещанской драмы не просто близкий нам и вызывающий сострадание индивид, но – и это то, в чем его

постоянно уличают – как незаслуженно страдающий, он предрасположен к актам непредсказуемого насилия: истощен, но склонен использовать первый удобный случай. Его охватывают то внезапные порывы мужества, то необузданная ярость, которая валит его с ног. Лойфер соблазняет Густхен, а когда его уличают, спасается бегством и находит приют у сельского учителя Венцеслава и его молоденькой воспитанницы из крестьян Лизы. Здесь бывший гувернер становится еще и воспитуемым: он обязан одновременно курить, работать, пить только холодную воду, не ковырять в зубах и выслушивать самодовольные нравоучения. И, когда ему кажется, что он уже в безопасности, в самый неожиданный момент его тайный порок вновь напоминает о себе (Лойферу предъявляют родившегося от него ребенка и он узнает, что Густхен бросилась в пруд) и теперь, чтобы спастись, гувернеру приходится совершить такой поступок (самокастрация), который бы стал абсолютной гарантией его невиновности. Но даже совершив акт самооскопления с ореолом героики ("Новый Ориген!" – восторгается Венцеслав), Лойфер все равно остается самим собой и тут же снова впадает в состояние нерешительности и безволия: "Подождите – я не знаю, правильно ли я поступил..."[10].

Зато теперь Лойфер может стать учителем и даже жениться (он женится на Лизе) в соответствии с основным требованием просветительской педагогики: только природа, естественное безупречно, а всякий человек уже должен быть исправлен. Жертвы принесены и теперь можно пережениить героев (спасенная отцом Густхен тоже собирается замуж за своего вернувшегося из университета и бесконечно виновного перед ней Фрица). До тех же пор, пока Лойфер не желает расстаться со своим полом, использовать его прямо по назначению он не может. В первом случае (в доме у фон Берга) он постоянно выступает как потенциальный объект наблюдения ("Интересно, как ведут себя люди этого сорта!": тайный советник фон Берг) и вынужден искать для себя жертву (Густхен). Но сохранить свою мужскую идентичность таким способом он все равно не может, так как если для него Густхен выступает как представительница женского пола вообще, то его рассматривают как заместителя вполне определенного мужчины – Фрица. Во втором же случае (у учителя Венцеслава) он становится также и объектом эксплуатации: во-первых, во имя того, чтобы стать "настоящим" учителем, подвергается непрерывному воспитанию и переделке и, во-вторых, эксплуатируется соблазн Лойфера скрыть свое криминальное прошлое и свои позорные влечения. Это сразу распознает Венцеслав и умело этим пользуется. Именно соблазн становится основным средством достижения наивысшей формы насилия. "Кто не даст отпора насилию? – спрашивает Эмилия Галотти в одноименной драме Лессинга. – То, что называют насилием, это – ничто. Соблазн – вот настоящее насилие..."[11]. Соблазн предполагает поиск наиболее репрессированного, поэтому, если он, а не прямое и немедленное насилие выступает орудием обучающего, то невинная девушка, сексуальные желания которой наиболее запретны, становится тем местом, в котором направление акта агрессии оказывается максимально непредсказуемо. "Молодая девушка все равно, что игральная кость, брошенная на стол" – писал Ленц[12].

Использование механизма соблазна при разработке философской концепции обучения связано с выдвижением идей приоритета практического или нравственного воспитания над воспитанием исправляющим, дисциплинарным ("солдатским" – Кант)[13], как ориентированного на постулат некоторой изначальной непоправимости человеческой природы. Серии символических самокастраций – знаков непоправимого, осуществляемые в ленцевском "Гувернере" представителями различных типов будущих учителей (студенты Фриц, Петус...), являются одновременно знаками приоритета[14] и выражают феномен специфической жизнеспособности полностью вытесненной в сферу чуждого ей социального пространства фигуры учителя. Перерабатывая сцены из студенческой жизни в "Гувернере", Брехт не без основания вводит в речь студентов цитаты из Канта. Идеалист в вопросах половой любви Петус у Брехта – ярый поклонник кантовского трактата "К вечному миру", – из-за чего уже четыре раза подряд не может сдать экзамен по философии не принимающему кантовский пацифизм профессору. Циник Больверк, иронизируя, называет его "Петусом-несгибаемым", поскольку тот, хотя и не боится своего профессора философии, зато испытывает панический страх перед квартирной хозяйкой – ведь она женщина, главное в которой то, что "разума у нее совсем нет"[15]. Такое деление в данном случае принципиально, так как в бюргерской драме обязательно есть действующие лица, этой способности частично лишенные, и те, лица которых буквально помечены рассудком. Когда в "Эмилии Галотти" Лессинга мы читаем диалог Орсины и Одоардо –

Орсина: Ведь и у вас есть рассудок, добрый старик, и у вас Я вижу это по решительному выражению вашего лица... и у вас есть рассудок. а стоит сказать мне слово, и вы его лишитесь.

Одоардо: Скажите мне его! Скажите мне его![16] –

то нас удивляет парадоксальный характер соединения отваги и испуга в душе человека, напряженно ждущего от другого не действия, но только слова[17] При этом указанное деление говорит нам и слишком много и слишком мало о природе самого рассудка, поскольку кто или что метит им лица социальных субъектов в каждом отдельном случае, всегда остается неясным. В философии (у Канта) такой рассудок выступает как постоянно возобновляющаяся активная неспособность (например, неспособность к созерцанию в "Критике чистого разума"), создающая эффект новой способности, имеющей непосредственное политическое значение. "Проблема создания государства разрешима, как бы шокирующе это ни звучало, даже для дьяволов (если только они обладают рассудком), пишет Кант в трактате "К вечному миру" – Она состоит в следующем: "Так расположить некое число разумных существ, которые в совокупности нуждаются для поддержания жизни в общих законах, но каждое из которых втайне хочет уклониться от них: так организовать их устройство, чтобы, несмотря на столкновение их личных устремлений, последние настолько парализовали друг друга, чтобы в публичном поведении людей результат был таким, как если бы они не имели подобных злых устремлений"[18]. Как видим, знаменитое als ob служит здесь условием того,

чтобы выразить абсолютное в форме возможности: склонность к насилию, которая на уровне государств "бросается в глаза как совершенно явная и неоспоримая"[19], тем не менее возможно скрыть, но только на уровне индивидуального состояния. Поэтому состояние мира должно быть установлено, хотя имеющее место в обществе суммарное существующее насилие не обязательно может быть устранено. Война же обречена не потому, что она безнравственна или невыгодна (ср. пацифистскую аргументацию просветителей: де Сен Пьера, В. Пенна и др.), а потому, что она самоубийственна по определению.

Война у Канта превращается в неизбежный акт самоубийства субъекта – независимо от того, поступает ли он как "американские индейцы, которые, когда они окружены, бросают свое оружие и без всяких просьб о пощаде спокойно позволяют себя изрубить"[20], или как современный европеец (по представлениям Канта), который решает защищаться "до последнего" – поскольку в ней система его защиты заранее исключает возможность постановки вопроса о внешних причинах войны. Будучи, как и технологии морального закона, причинно самодостаточной война как тип предельного насилия может иметь только внутренние причины, такие как месть или спасение. В соответствии с ними мы находим у Канта два основных типа войны: 1) варварская, "истребительная" война, основной причиной которой является месть: "Храбрость, – по Канту, – величайшее достоинство дикаря, а месть для него – высшее наслаждение"[21]. Кроме войн дикарей, индейцев Кант относит сюда так называемые карательные войны европейцев, которые, хотя формально и являются "наказательными" по своим целям, настолько неконструктивны по своим средствам (это различные "гнусные, дьявольские приемы", такие как засылка убийц из-за угла, отравителей, нарушение условий капитуляции, шпионаж, подстрекательство к измене и др.), что исключают для субъекта возможность состояться в качестве целостной индивидуальности; и 2) "рыцарская война" – авантюристические военные действия, походы, предпринимаемые ради приключений, т.е. действия в поисках некоторого спасительного Иного, осуществляемые в атмосфере нарастающего упадка. Сюда относятся у Канта войны во времена рыцарства, крестовые походы, поединки в защиту чести, дуэли и т.п., черты которых носят преимущественно сословный или национальный характер, отчетливо выраженный, например, у испанцев: "Оставить плуг и с длинной шпагой, в плаще гулять по пашне до тех пор, пока не проедет мимо путешествующий чужестранец, или на бое быков, где красавиц страны можно хоть раз видеть не под вуалью, особым поклоном приветствовать свою повелительницу, а затем в честь ее ринуться в опасную борьбу с диким животным – все это необычные и странные действия, далекие от всего естественного"[22]. Хотя рыцарские черты, по Канту, свойственны природе метафизического спора, понятие рыцарской войны следует отличать от представленного им в виде состязания двух рыцарей образа метафизики[23], где «действие совершается публично, как на арене в поединке двух воинов, делящихся на сильную и слабую сторону только в зависимости от того, кто в настоящий момент нападает первым и кто в заключение наносит последний удар. Одинокий же искатель приключений, напротив,

независимо от того, наносит ли он главным образом удары или только отражает их, образует фигуру, которая неизбежно гибридизируется, приобретает сдвоенный характер. Такое качество парности фигуры воина, например, "воин-ученый" или "воин-монах" "с требником в одной руке и боевым знаменем в другой"»[24], когда каждая ее возможная конкретизация неизбежно нелепа, Кант называет "гримаса" Вся сфера культуры человеческого поведения, по Канту, буквально перенасыщена гримасами, каждая из которых имеет отношение к определенному роду возвышенного (таковы "гримасы чести", "любовные гримасы", "тысячи схоластических гримас"), но не совпадает с ним, будучи иначе выражена структурно и количественно.

Качество парности переходной фигуры воина во многом обусловлено у Канта, также как и в основополагающих структурах сценического конфликта немецкой драматургии второй половины XVIII в., тем, что тема войны берется не изолированно, а в контексте общеметодологической проблемы имманентной или внутренней рациональности. Поскольку гарантии вечного мира для соседствующих государств, по Канту, детерминированы географическими параметрами, основой установления вечного мира становится не заключение международных конвенций, а особенности способа совместного "владения земной поверхностью"[25] как специфической формой политического пространства. В философском понятии "вечного мира" речь идет не об утопии "мира навсегда", устанавливаемого на рациональных основаниях специальным советом государей – конфедерацией (Сен-Пьер), эфоратом (Фихте), европарламентом, рассчитывающим и приводящим в исполнение акты локализации и подавления массы-агрессора – а о постепенном формировании у массы особых типов пространственных характеристик, по отношению к которым механизм рациональности никогда не является внешним. Но тогда политическая проблема войны и мира и педагогическая проблема определения и расстановки основных членов педагогического процесса в сфере тематизации субъект-объектных отношений фактически совпадают: кто может научить мыслить субъекта, всегда понимающего другого только как свою собственную интровертированную проекцию? Другими словами, какой учитель может быть настоящим воспитателем, если педагог, жертвующий собой ради того, чтобы ребенок мог всю свою жизнь учиться жить (как у Руссо), по Канту, является "ненастоящим"[26]. Поэтому проблематизация педагогического процесса в контексте постпросветительских культурных политик ведет к доминированию в теории рациональности общей эпистемологической стратегии поиска, когда внутри системы передача знаний от одного субъекта к другому строится таким образом, что по крайней мере один из них является пока неизвестным и его еще только нужно найти.

Но, если Канта механизм внутренней рациональности интересует прежде всего в целом, а не в плане частичного действия, то в немецкой мещанской драме второй половины XVIII в. структуры рациональности задействуются в первую очередь на уровне формы особенного, где смыслообразующие субъекты взяты именно в плане действия, а не только как весь механизм сам по себе in abstractum. Так, в трагикомедии Ленца

"Солдаты" анализ осуществления поисковых функций механизма внутренней рациональности приводит к выявлению субъектов, репрезентирующих качество быть существом понимания индивидуально, в плане идеального действия. Фигура воина здесь мультиплицирована таким образом, что солдаты репрезентируют себя как некоторое единое гиперактивное в сексуальном отношении целое, которое в принципе не может быть включено в систему нормативных бюргерских брачных отношений. "Я смотрю на солдат как на чудовище, – говорит командир полка, в котором происходят описываемые Ленцем события, – которому время от времени должна добровольно приноситься в жертву несчастная девица для того, чтобы остальные супруги и дочери были пощажены"[27] Ленца здесь интересует, как в этой ситуации может возникнуть мысль. Или в более образной форме: как учится думать армия? Как учат думать пули? (В пьесе есть такой образ, возникающий в ходе беседы полкового священника Эйзенхарда, ревностного защитника моральных устоев в полку с одним из офицеров – механически галопирующее войско с одними хорошенькими девушками в головах, заставить думать которое могут только прусские пули...)

Основное событие пьесы – превращение в шлюху порядочной девушки из хорошей семьи. Если мы понимаем, как была сделана шлюха, здесь нет проблемы для солдата. Выпаду Эйзенхарда: " шлюха никогда не станет шлюхой, если ее не сделать такой"[28] офицерам есть что противопоставить: "Какая семья стала несчастной из-за офицера? Что из того, что девушка однажды родит, даже если она этого не хотела?"[29] И наконец: "Шлюха всегда будет шлюхой, в каких бы руках она не побывала; если не будет солдатских шлюх, то будут поповские шлюхи"[30] Но если мы понимаем, что сделано нечто невозможное – шлюхой сделана порядочная девушка и при этом обманут доверчивый и благочестивый отец – в сознании начинает осуществляться персонификация фигур понимания. Для того чтобы событие понимания могло состояться, субъекту становится необходимо не просто дотаточно быстро передать определенное количество информации, а успеть самому компенсировать недостающие элементы фигуры или стать "существом понимания" (Ленц). Поэтому для автора в режиме имманентной рациональности основное внимание направлено не на себя, а на поиск идеального существа понимания, которое живет только в режиме "или-или", не зная компромиссов, от катастрофы к катастрофе. В "Солдатах" Ленца таким идеальным существом становится верный жених обесчещенной офицером Марии – молодой галантерейщик Стольциус, о котором в полку говорится: "Он совершенное существо. Это совершенное существо я или могу обидеть, или не могу. Если я его могу обидеть, он перестанет быть совершенным существом"[31].

Самое страшное для совершенного существа – не погибнуть, а перестать быть совершенным существом, что означало бы для него утрату перформативности. Поэтому для совершенного существа постоянно растет угроза слишком поспешного самоубийства, драматический эффект которого ориентирован на то, чтобы не дать осуществиться акту познания в его рациональной форме. Таких совершенных наспех, как бы "между прочим" актов насилия над собой, как у Ленца, бюргерская драма

не знает ни до, ни после него. (Стольциус, например, для того, чтобы найти виновника бесчестья Марии, переодевается и, под видом денщика, отравив соблазнителя за обеденным столом супом, тут же спешит заколоться сам, не только не успевая произнести соответствующей обвинительной речи, но даже не объяснив толком, в чем, собственно дело.) В последующем развитии жанра мещанской драмы в Германии (Коцебу, Ифланд) автор, как правило, стремится максимально использовать ситуацию самоубийства в целях познания характера героя и природы драматического конфликта. Так, в пьесе Августа Коцебу "Негры в неволе", где акт самоубийства в центре внимания и сюжет строится так, чтобы использовать его драматические возможности до конца, пример двойного самоубийства (мужа и жены негров-рабов) продуман даже отдельно для 2-х вариантов: а) с трагическим и б) счастливым концом. На этом этапе перформатив мещанской драмы вступает в стадию логицизма: акт познания осуществляется, но в качестве уникального, сверхценного свойства объекта всегда познается только одно и то же, как это выражено в "Клеветниках" Коцебу: "Я узнал, что под пальмами негров так, как и под отечественными дубами, одно только домашнее счастье доставляет истинное удовольствие человеку"[32].

С этого момента в театре начинает складываться новый тип репрезентации события войны: парные переходные фигуры (типа солдат/учитель) заменяются сингулярными. Во-первых, на сцене мещанской драмы все чаще возникают фигуры, изображающие абстрактные последствия войны: честные, но бедные ветераны, калеки, отставники, у которых в отличие от Геца фон Берлихингена "отстрелены" не только рука или нога, но, как правило, и то, и другое, и третье, подчеркивая их полную социальную недееспособность. А, во-вторых, на сцену выходят нижние чины военных, которые, однако, в отличие, например, от гашевского Швейка полностью лишены его счастливого оптимизма, как и мирных, домашних привычек к уютному быту. Хотя сингулярные фигуры стоят ближе к непосредственному военному действию, но, тем не менее, выражают угрозу, которую последствия войны несут не просто частной, а, в первую очередь, социальной интеллектуально-психической жизни субъекта. Так, когда у денщика Войцека из одноименной драмы Георга Бюхнера, представляющей вариант позднего подражания Ленцу, офицер уводит невесту Марию, речь идет не об угрозе для чести, но о том, что у полностью неимущего отнимают последнее.

В это же время меняется отношение к войне в философии. На смену кантовскому пацифизму приходит промилитаристская философия Гегеля и Клаузевица, в которой утверждается не только полезность войны для нормального развития человеческой истории, но и ее гуманность по отношению к частным лицам. Поскольку, по мнению Гегеля, "войны новейшего времени ведутся гуманно и люди не испытывают ненависти по отношению друг к другу"[33], то даже такое личностное событие, как индивидуальная смерть становится не видно на войне (это быстрая и легкая смерть солдата "в пороховом дыму"[34]), и для его визуализации требуются особые дополнительные обстоятельства. Тот факт, что сама тема армии стала вызывать у немцев улыбку, на что Гегель обращает

внимание еще в "Конституции Германии", свидетельствует в данном случае о том, что война перестала быть для немецкой культуры преимущественно интимно-семейной проблемой и стала проблемой национальной. В результате на рубеже XVIII–XIX вв. для философии так же, как и для театра, по-новому ставится проблема способа выражения, модификации которой становятся одновременно более сложными и более простыми структурно: тенденции к упрощению наблюдаются в сфере логики, к фигуративному усложнению – в области языка.

[1] Вот как изображает героев классической трагедии Я. Ленц, сравнивая их с гетевским Гецем: "Вот стоят наши нынешние театральные герои и выдыхают последнюю жизненную силу под маской натянутой до ушей любезности – мошенники, а не герои! Что сделали вы, чтобы называть вас героями? (*Leuz J.* Über Götz von Berlichjungen // Weeke: In 1 Bd. Beklin; Weimar, 1972. S. 352).

[2] Цит. по: *Лессинг Г.Э.* Гамбургская драматургия. М., 1936. С. 56.

[3] Там же. Ср. тезис Корнеля: "... страсть влюбленной, которая в угоду долгу добивается гибели возлюбленного и в то же время смертельно боится ее, более неистова и пламенна, нежели чувства, обуревающие мужа и жену, мать и сына, брата и сестру..." (*Корнель П.* Театр: В 2 т. М., 1984. Т. 1. С. 299).

[4] *Лессинг Г.Э.* Гамбургская драматургия. С. 64.

[5] См.: *Фрейденберг О.М.* "Характеры" Теофраста // Учен. зап. ЛГУ 1941. Сер. филологические науки. Вып. 7. С. 129–164.

[6] Эталоном такого героя для штюрмеров был Гец фон Берлихинген – воин нового типа, "человек, который не притязает ни на славу, ни на громкое имя, который хочет быть тем, кем он есть; человек, который имеет жену, любовь которой он не выклянчил с помощью лести, а заслужил своим достоинством, имеет семью, круг друзей, которых он любит бесконечно сильнее, чем он это может им сказать, но для которых он делает все возможное; свою мирную жизнь, надежно защищенную от враждебных нападений, ради утверждения радости и наслаждения". *Leutz J.* Über Gölz von Beklichtugen. S. 353–354.

[7] *Юнг Э.* Мысли Юнга об оригинальном сочинении. СПб., 1812. С. 49–50.

[8] *Гёте И.В.* Из моей жизни. Поэзия и правда // Собр. сочинений. М., 1976. Т. 3. С. 506–507.

[9] *Брехт Б.* Обработки. М., 1967. С. 254.

[10] *Lenz J.* Der Hofmeister // Werke: In 1 Bd. S. 151.

[11] *Лессинг Г.Э.* Эмилия Галотти // Избр. произведения. М., 1953. С. 176.

[12] *Lenz J.* Anmerkugen über Theater // Werke: In 1 Bd. S. 382.

[13] См.: *Кант И.* О педагогике // Кант И. Трактаты и письма. М., 1980. С. 459.

[14] Приоритет не означает полный разрыв. Лиза в "Гувернере" выражает эту мысль следующим образом: "Знаете, я бы хотела полюбить ученого человека. С ранних лет я всегда обожала образованных господ, они такие учтивые, такие любезные, – не чета военным: пиф-паф! Хотя я и тех тоже люблю, не буду врать, – уж очень у них мундиры красивые! Вот если бы ученые господа да носили такие красивые мундиры, как военные, тут уж никакого спасу не было!" (*Lenz J.* Der Hofmeister. S. 164).

[15] *Брехт Б.* Указ. соч. С. 243.

[16] *Лессинг Г.Э.* Эмилия Галотти. С. 162.

[17] Важно, что слово, которого ждет дон Одоардо, обладает направленностью вопроса, в то же время не допуская возможности ответа в поливалентной форме: "Одоардо: Какой будет предлог? Если бы я знал, я мог бы приготовиться к ответу. Впрочем за ответом дело у меня не станет... Но если у меня не найдется ответа, если... Сюда идут. Успокойся седой юнец, успокойся". (Там же. С. 169).

[18] *Кант И.* К вечному миру // Соч.: В 6 т. М., 1966. Т. 6. С. 285–286.

[19] Там же. С. 296.

[20] *Кант И.* Антропология с прагматической точки зрения // Там же. С. 503.

[21] *Кант И.* Наблюдение над чувством прекрасного и возвышенного // Там же. М., 1964. Т. 2. С. 180.

[22] Там же. С. 171.
[23] *Кант И.* Критика чистого разума // Там же. М., 1960. Т. 3. С. 401.
[24] *Кант И.* Наблюдение над чувством прекрасного и возвышенного. С. 182.
[25] *Кант И.* К вечному миру. С. 276.
[26] *Кант И.* Наблюдения над чувством прекрасного и возвышенного. С. 198.
[27] *Lenz J.* Die Soldaten // Werke: In 1 Bd. S. 236.
[28] Ibid. S. 186.
[29] Ibid.
[30] Ibid.
[31] Ibid. S. 192.
[32] *Коцебу А.* Театр Августа Коцебу. М., 1824. Ч. 8. С. 158.
[33] *Гегель Г.В.Ф.* Философия права. М., 1990. С. 368.
[34] *Гегель Г.В.Ф.* Иенская реальная философия // Гегель Г.В.Ф. Работы разных лет: В 2 т. М., 1970. Т. 1. С. 374.

ГЕГЕЛЬ, НЕМЕЦКИЙ ИДЕАЛИЗМ И АНТИФУНДАМЕНТАЛИЗМ

Т Рокмор

Этот доклад посвящен основаниям знания в немецком идеализме: особое внимание уделяется несколько размытому интересу Гегеля к антифундаментализму. Мы начнем с комментария по поводу значения периода в истории философии, известного как "немецкий идеализм" Существует, к несчастью, тенденция рассматривать этот период как начинающийся с Фихте и заканчивающийся Гегелем. С моей точки зрения эта тенденция должна встретить сопротивление, поскольку она исключает из рассмотрения двух наиболее интересных мыслителей того, да и любого другого периода Канта и Маркса. В свете названных задач я понимаю немецкий идеализм как более широкий период, включающий и Канта, и Маркса. Я серьезно отношусь к утверждению Канта, что критическая философия является эмпирически реальной и трансцендентально идеальной, и, следовательно, выступает в качестве формы идеализма. И я не буду рассматривать усилия марксистов по опровержению идеализма как с помощью вбивания клина между Марксом и философией, так и посредством определения его взглядов как материализма, причем этот термин понимается как "не-идеалистическая философия"[1]. Я рассматриваю Маркса как мыслителя, принадлежащего к течению мысли, берущему свое начало в философии Канта и продолжающейся в трудах Фихте, Шеллинга и Гегеля, каждый из которых, возможно, за исключением Шеллинга, оказал непосредственное влияние на его мышление. Данный доклад вполне естественно распадается на две части: на общее описание некоторых форм фундаментализма в немецком идеализме, и более конкретную оценку позиции Гегеля как попытки увязать эту эпистемологическую стратегию с его собственной оценкой знания.

© T. Rockmore, 1995
© Т.А. Алексеева, перевод, 1995