

К 100-летию со дня смерти Фридриха Ницше

“РОЖДЕНИЕ ТРАГЕДИИ ИЗ ДУХА МУЗЫКИ”

(Ранний период творчества Фридриха Ницше)

В.Л. Курабцев

...За всеми простыми и странными словами скрываются вся глубина моей мысли и вся моя философия.

Фридрих Ницше

Главная задача данной работы – понять, насколько это возможно, такое явление в истории мировой философии, как молодой Ницше, исходя прежде всего из “Рождения трагедии из духа музыки”, а также ряда других ранних произведений и “Опыта самокритики” 1886 г. Эта задача предполагает некоторую мозаичность изложения, так как мозаичен и многопланов сам Ницше этого периода. Он не замыкается на проблеме происхождения античной трагедии, а постоянно – вольно и невольно – апеллирует к современности – и в вопросе мифотворчества, как социальной необходимости, и в поисках путей развития немецкой дионисической культуры, и в сотворении нового дионисического человека, преодолевающего свою отчужденность от себя, от сообщества и от “Первоединого”.

“Рождение трагедии из духа музыки”, или, как в более позднем варианте, “Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм”, – это произведение гения в преддверии его творческого взрыва. Поэтому анализ произведения весьма непросто в силу небольшого объема данной работы. Достаточный анализ требует больших форм и возможен прежде всего на путях сравнительного исследования ранних и более поздних работ философа, так как слишком очевидны живые связи, существующие между ними.

1. МИФОТВОРЧЕСТВО НИЦШЕ

“Сыном и проводником античности” назвал Ницше В.В. Зелинский. И это правда, иначе философ не написал бы через пятнадцать лет после “Рождения трагедии” такие слова о древних греках: “Самая удачная, самая прекрасная, самая завидная, более всех соблазнявшая к жизни порода людей...” [8, с. 24]. Любовь к античности сказалась не только в ряде его идей, берущих свое начало у эллинских философов и государственных деятелей, не только на его ярком, афористичном стиле, близ-

ком стилю Гераклита, но и на приверженности к созиданию и оперированию мифологическими образами. Ницше борется за новое “культурное движение”, и миф ему совершенно необходим, так как “без мифа всякая культура теряет свой здоровый творческий характер природной силы: лишь обставленный мифами горизонт замыкает целое культурное движение в некоторое законченное целое” [8, с. 153]. Уже из этой цитаты и попытки создания новых мифов следует, что философ отнюдь не собирался ограничиться в своей ранней работе анализом происхождения трагедии. Миф ему был нужен прежде всего для современности.

В “Рождении трагедии” тесно переплелись образы древнегреческой мифологии – Аполлона, Диониса, Силена – и образы реальных исторических личностей Эллады – Архилоха, Сократа; все они получили у Ницше особое мифологическое звучание.

Обратимся сначала к центральным образам произведения – Аполлону и Дионису.

1.1. АПОЛЛОН И ДИОНИС

Впервые эти образы мощно прозвучали в книге “Рождение трагедии из духа музыки”, изданной в декабре 1871 г. в типографии Breitkopf und Härtel в Лейпциге. Это произведение, по утверждению Е. Ферстер-Ницше, – лишь часть задуманного философом большого сочинения об эллинизме. И ему предшествовал ряд подготовительных работ, таких как “Греческое государство”, “Греческая женщина”, “О музыке и слове”, в которых уже опробовались будущие идеи произведения. В этот же период Ницше готовит большую книгу о философах Древней Греции, которая так и не была завершена.

Итак, Аполлон и Дионис. Аполлон – лучезарный бог сновидения, сновидения не простого, а художественного, – во сне люди узрели богов, ваятель увидел свою самую совершенную скульптуру, а поэт услышал самые сладостные напевы.

Ницше как эстетик доказывает, обращаясь за помощью к Г. Саксу и А. Шопенгауэру, что одно из начал искусства и философии – умение грезить, “прекрасная иллюзия видений” [8, с. 40]. Если это несколько приземлить, то можно сказать “воображение”, и здесь Ницше, конечно, прав. Но у философа этого термина нет, а есть вполне конкретное утверждение: сон – вот одно из начал искусства, причем сон для человека всегда глубокое наслаждение и радостная необходимость [См.: 8, с. 41]. И здесь уже молодой Ницше в области эстетики – идеалист, отрицатель разума и певец сновидческого, оторванного от жизни, от почвы “чистого” искусства. Конечно, есть общее в сладостном сне и бессознательном вдохновении художника. Однако очевидна крайность сведения одного из главных начал искусства к тайнам сновидений.

Аполлон несет в себе и человеческие сновидения, и творящие образные силы, и вещание истины; это совершеннейший бог с “солнечным” взором, бог ясный, радостный, спокойный.

Иными красками рисует философ своего любимого героя – Диониса. Это бог наивысшей радости и почти безумного экстатического

подъема. Он похож у Ницше на молодого быка, который несется по зеленому цветущему лугу, обезумев от весны, и восторга и жажды жизни. Это бог-сатир, “выражение... высших и сильнейших побуждений” человека, вещатель мудрости “из глубин природного лона” [8, с. 70]. В этом боге скрестились самые могучие инстинкты природы, и они рвутся наружу совершенно раскрепощенно.

Дионис представляет второе – самое важное – начало искусства как непластической природной мощи и необузданности.

Возможна аналогия этих богов с символами З. Фрейда: Аполлон с его гармоничным сладостным сновидением – это скорее сознание, “Я”, а Дионис в основном дисгармоничное и непредсказуемое бессознательное, “ОНО”. Безусловно, и тот и другой бог – начала искусства; и приоритет, скорее всего, за Дионисом. Субстанцию художественного творчества – глубинные пласты “живой жизни” и образы – дает художнику прежде всего Дионис, а обработку разумом, простую и ясную форму сообщает Аполлон.

Дионис – это бог, который убегает от ужасов жизни в буйство, экстаз, неземное слияние с истинной жизнью и Вечностью. В. Вересаев видит в Дионисе Ницше бога экстаза самого различного свойства – от опьянения, от наркотиков, от пляски, от потрясения трагедией. Дионисический экстаз испытывает и самозабвенно молящийся аскет, и безумный вдохновенный творец, и даже дикий разрушитель, по мнению Е. Ферстер-Ницше. Со всем этим можно согласиться: именно такова природа Диониса у Ницше.

Вересаев прав, когда считает, что философ во многом “придумал” своих героев, создал *новый* миф. У греков и Аполлон, который отнюдь не был лишь богом “светлой кажимости”, и Дионис, бог вина и веселья, – живые религиозные существа с неиллюзорным жизнеотношением, причем существа без какого-либо существенного приоритета друг над другом. Скорее даже можно признать приоритет Аполлона, которому чаще посвящались храмы и к которому греки относились с несколько большим почетом и благоговением, как к более высокому и недоступному богу.

1.2. ИСТОРИЧЕСКИЙ КУЛЬТ ДИОНИСА

Дионис – это сущность дионисического человека. Таким человеком для Ницше был прежде всего участник эллинских вакханалий, исторически – член орфической секты (с VI в. до н.э.). Этот грек пришел на смену греку “аполлоновскому” в связи с ломкой архаических устоев, подъемом демократических слоев к разнообразной деятельности, в том числе и религиозной. Члены секты в дионисической оргии освобождали свое “доброе” душевное начало от темницы тела и общались с Дионисом: пили кровь жертвенного животного, разрывали его на куски и ели “плоть” бога, ощущали свое всеобъемлющее единство. Это были отголоски старых племенных празднеств, всеобщего равенства и солидарности родовой общины в условиях имущественного и классового разделения. Гос-

ка по потерянному единству и бегство от ужасов жизни вербовали все новых сторонников культа Диониса.

Но истоки культа уходят далеко за пределы Древней Греции – в оргии саккеев в Вавилоне, фракийские поклонения богу Сабазию; продолжаются, как считает Ницше, в плясках св. Иоанна и св. Витта в средневековой Европе, но, пожалуй, и в славянских праздниках в ночь на Ивана Купала, в латиноамериканских карнавалах.

Поздний Ницше скажет об этом так: вакханалии – антихристианский порыв к защите жизни. Да, это действительно был (и есть) первобытный инстинктивный порыв к жизни, к иступленной жизненной радости.

Однако необходимо сделать замечание – молодой философ отчетливо отделяет варвара-дионисиста от грека-дионисиста: первый по отношению ко второму – козел-сатир по отношению к самому Дионису, ибо у варваров все оказывалось окарикатуренным, сводилось к “неограниченной половой разнузданности” [8, с. 45]. Участник вавилонских саккей становился “тигром и обезьяной”, пил “отвратительный напиток ведьмы из сладострастия и жестокости” [8, с. 46]. А грек оставался, в понимании Ницше, двойственным: он помнил музыку Аполлона, а наслаждался в те мгновения ужасной музыкой Диониса, он был безумен и страшен и в то же время достигал высшего *духовного* просветления и мира.

1.3. ПРОИСХОЖДЕНИЕ ТРАГЕДИИ

Ницше описывает переживания участника вакханалий поэта Архилоха, опираясь на трагедию Еврипида “Вакханки” и объясняя происхождение античной лирики и трагедии: Архилох мчится с неистовой толпой вакханок по лугам и кустам; он безумен, пьян; он – на вершине пьяного восторга и дикого, вольного наслаждения. Он бежит и уже, кажется, вот-вот умрет, сердце не выдержит этого буйства и радости, но вдруг падает на молодую траву и засыпает. И нисходит на него блаженный, крепкий сон, сон Аполлона. Все яростные инстинкты Диониса, все его восторги упорядочиваются, обретают спокойную гармонию Аполлона, и он просыпается, потрясенный увиденным во сне, и записывает дивную музыку своих стихов, стихов гениальных. Так родилась лирика и так родилась трагедия. Им, согласно Ницше, дали начало одновременно неуправляемая природная сила Диониса и сладостная гармония Аполлона.

Но дионисическая составляющая, по Ницше, более существенна и изначальна – первыми провозвестниками античной трагедии были именно дионисические хоры, занимавшие такое видное место в трагедиях Эсхила и постепенно терявшие свое значение в трагедиях Софокла и, особенно, Еврипида. Ницше обвиняет Еврипида в том, что он отошел от музыки трагедии, от природы раскрытия мифа (ибо миф раскрывается только при участии дионисической музыки) – “и так как ты покинул Диониса, то и Аполлон покинул тебя...” [8, с. 86]. (Сильнейшая мысль об основе, корне всякого художественного творчества.)

Музыка у Ницше – душа мифа. Именно она напоминала зрителю о Дионисе и помогала ему пережить ужасы повседневной жизни после бе-

зумно-радостных слияний с Первоединым. Музыка “через гибель и отрицание” вела дионисического человека к “предчувствию высшей радости”, к контакту с “сокровеннейшей бездной вещей” [8, с. 142].

“Из лона музыки в таинственном сумраке дионисизма” [8, с. 94], облагороженная аполлоновским светом, рождалась трагедия.

1.4. ОЦЕНКА НИЦШЕАНСКОГО ПОНИМАНИЯ ПРОИСХОЖДЕНИЯ ТРАГЕДИИ

Попытаемся оценить то, что сделал молодой Ницше. В ярком и симпатизирующем описании вакханалии, когда все сливаются “перед таинственным Первоединым”, когда “в пении и пляске являет себя человек сочленом более высокой общины” [8, с. 43], проступают космополитические идеи всеобщей социальной справедливости, добра, иррационального единства перед ликом “Первоединого”. Впрочем если понимать это как неразумное и “высшее” единство представителей одного племени (нации), то вполне возможно и узконационалистическое, или нацистское, толкование. Таких двойственных, амбивалентных прочтений у Ницше чрезвычайно много, и это связано прежде всего с образно-художественной насыщенностью его произведений, апеллирующих скорее к иррациональному в человеке, нежели к логическому.

Далее. Если принять ницшеанское понимание Диониса, то нельзя не согласиться с тем, что дионисическое состояние – это, вероятно, высшее и предельное состояние. Высшее наслаждение, самораскрепощение, вихрь, тайфун души и тела, но и предельная линия, за которой начинается медицинская патология, сумасшествие. Это – сверхбезумие, сверхнаслаждение, сверхжизнь, но и чрезвычайно опасная и романтическая граница. По-видимому, человек все же не способен долго переносить это состояние, иначе приходит подлинное, а не временное безумие или даже смерть от катастрофического истощения физических и душевных сил. Так чувствовал себя в ауре Достоевский и его герои, об этих пяти секундах мечтал герой “Бесов” Кириллов. В этом же состоянии происходит и удивительное слияние разбуженных глубин подсознания, наивысшего неразумного с наивысшим разумным, отождествление их – в виде *озарения*, творческой интуиции.

Что же касается обретения человеком в дионисической вакханалии природы внешней и внутренней, единства с “внутренней первоосновой мира” [8, с. 44], то здесь нельзя полностью согласиться с философом: неужели этот сумасшедший вакхант, иступленный и что-то горланящий, – образ Человека, образ сущности человека?! Даже если понимать его как символ вдохновенно творящего художника, он еще не исчерпывает ни образа человека, ни его сущности – есть и другие великие, может быть, “аполлоновские” ценности бытия и элементы человеческой сущности – любовь, призвание, беседа с дорогим человеком и другое.

Слияние же человека с природой внешней и тем самым приближение к себе звучит более понятно и современно, когда люди зашли так далеко, что природа стала, говоря словами Ницше, “отчужденной, враждебной и поработченной” [8, с. 43]. Приемлемо также и утверждение о

наличии двух начал в природе – аполлоновского и дионисического. Первое из них – это штиль на море и затишье лесов, это раннее теплое утро и плавное течение сонной реки; а второе – это мощное землетрясение, это буря, вырывающая с корнем деревья, с которой сравнивает Сафо Эрос, это губительный тайфун и ужасное цунами, и вулкан, что вдруг похоронит под своим пеплом многоязычный город.

Эта же двойственность с более существенной ролью дионисического, страстного начала переносится Ницше и на богов Олимпа, и на народную песню, и на всякое искусство вообще, что достаточно близко подходит к истине.

Перейдем к главному – оценке происхождения трагедии у Ницше. Нельзя не признать, что музыка действительно явилась одним из источников трагедии. Она вводила в вены стареющего мифа молодую горячую кровь жизни и искусства, но она не была, по всей видимости, определяющим элементом трагедии: так же был важен миф – каким образом он строился, как интерпретировался, насколько пульсировало в нем живое время. По-видимому, дионисический хор и миф в некоей равновесной борьбе подводили зрителя к тому необыкновенному состоянию, подъему, выходу за свои обычные границы, к потрясению, которое Аристотель назвал катарсисом. Это состояние, пожалуй, действительно близко ницшеанскому дионисическому состоянию и может быть определено все-таки как квазидионисическое, что соответствует взглядам самого Ницше на значение трагедии в жизни дионисического человека.

Нельзя также объяснить расцвет трагедии в досократическую эпоху главным образом культом Диониса. Скорее это связано с перенасыщенностью самой жизни той эпохи раздором и войнами – с варварами за земли, рабов и добычу, с соседями-эллинами, дальними и близкими, внутривидовой враждой, существованием людей под дамокловым мечом новых бед и потрясений. И трагедия стала необходима – свободно произраставшая из рассказов бывалых воинов и мореплавателей, среди которых было немало и литераторов, философов, из священной для каждого грека древней мифологии, насыщенной трагическим, из музыки Эллады, из воздуха того времени и места, она приносила зрителям, помимо эстетического наслаждения, большое облегчение в виде сопереживания несчастьям героев, порой превосходившим беды зрителей, и эстетического привыкания к трагедиям на сцене, а от них и к трагедиям в жизни. Она услаждала и разряжала, служила громоотводом, в чем-то как современные фильмы ужасов, триллеры для запуганного преступностью и прочими социальными бедами массового зрителя.

И миф трагедии не был уж таким безжизненным, как его представляет Ницше, – стоит лишь вспомнить открытие Шлиманом Трои в Малой Азии, вполне реальную историческую возможность наличия золотого руна в древней Колхиде и другое. А разве мы не угадываем в богах Олимпа, образе их жизни, реально существовавших некогда царей и родовые и раннерабовладельческие отношения древних греков? Прав Ксенофан: боги львов были бы львами; языческие боги – это прежде всего собственная природа и отношения людей, разумеется в заметной

степени возвышенные и идеализированные. Следовательно, миф – это тоже отражение действительности, и если отражение художественно совершенное, то миф – живая и волнующая история.

Полемизуя с Ницше, можно предположить: главный родитель греческой трагедии, помимо живой мифологии, – трагедийная жизнь, полная страха перед всемогущими богами и безумного риска, жестоких схваток и дальних походов, любовной страсти и первого осмысления мира и человека.

Мир сверкал, мир искрился, мир был нов и страшен – и трагедия поведала о нем.

1.5. СОКРАТ И ДИОНИС

Другой важнейший мифологизированный герой “Рождения трагедии” – Сократ. Он опять-таки сопоставляется с Дионисом, новым “неведомым богом” [8, с. 26] (и для самого Ницше), и непримиримо противостоит ему. Кто же такой Сократ? Это, согласно Ницше, первообраз современного культурного человека, рационалист, отбросивший инстинкты; это Еврипид в трагедии и Сократ в философии, дерзнувшие “отрицать сущность греческой природы, которая в лице Гомера, Пиндара и Эсхила, Фидия, Перикла, Пифии и Диониса... глубочайшая бездна и недостижимая вершина” [8, с. 100]. Это человек, который говорит: “...все должно быть разумным, чтобы быть прекрасным” [8, с. 95], отнимает у инстинкта в пользу разума его “творчески-утверждающую силу” [8, с. 101]. Это ненавистный и презираемый Ницше человек, который достаивается в описании таких “эпитетов”, как “трупья бледность” [8, с. 43], а философ Сократ изображается душевнобольным человеком. Защищая Диониса, Ницше обвиняет Сократа в гипертрофии “логической природы”, а между тем сам гипертрофирует природу инстинктивную. Все, что плохо, – недостатки образования, человеческой жизни, политических и философских идей – все это Ницше относит к сократизму; всякое же обновление, движение, явление сущности вещей немедленно оказывается заслугой дионисизма. Для него истинный человек – это “бородатый сатир”, по сравнению с которым “культурный человек сморщивался в лживую карикатуру” [8, с. 70]. Здесь Ницше сопоставим с древнегреческими киниками, которые, как известно, проповедовали возврат к “естественному”, докультурному состоянию человека. У киников, конечно, этот новый “естественный” человек иной – не бурный иррационалист, жизнелюб и носитель новой культуры, а равнодушный аскет, отвергающий ценности любой культуры.

Но надо отдать должное – действительно, на “пресловутом здоровье” цивилизованного общества порой лежала и лежит явно и скрыто “трупья бледность”, отсутствие жизни, идей, свежего воздуха обновления, это общество, действительно, зачастую проигрывает в сравнении со свежестью и силой Древней Греции периода расцвета, и смертью веет от гнетущего рационализма и погони за материальным достатком, но сбрасывать со счетов заслуги человеческого разума и прогресса – это другая крайность и, возможно, худшая.

1.6. ДЕТЕРМИНИРОВАННОСТЬ ФИЛОСОФСКОГО ЭКСТРЕМИЗМА НИЦШЕ

Причина философского экстремизма Ницше лежит не только в его неудовлетворенности социокультурной действительностью Германии и, шире, Европы, где первым человеком стал буржуазный человек, прагматик и рационалист, лицемер и ханжа, почти пародия на настоящего человека, но и в своеобразии психологии его личности: он немного видел жизни и в студенческие годы, и в первые годы базельской профессуры (прогулки по горам, несколько друзей), а уж после заболеваний (во время войны с Францией) и тяжелой болезни последних десятилетий жизни и подавно. Жизнь для него была страстно желанна и остродефицитна. Конечно, позднее он сознательно ограничивал себя, о чем свидетельствует его переписка с Герсдорфом и неприятие мещанского брака по расчету. Жизнь обделила этого человека, несомненно испытывавшего и острую половую неудовлетворенность, о чем говорит, например, воспеание в “Рождении трагедии” “полового всемогущества природы” [8, с. 70] в лице сатира; переписка с госпожой Луизой О. А если еще вспомнить юношеское потрясение Ницше, необычайный подъем его духа, когда он как-то взошел на гору и был застигнут бурей, спасаясь от которой попал в хижину, где увидел мальчика и мужчину, резавшего двух козочек, то станет понятнее воспеание сверхжизни, дионисической жизни. Ведь после этой бури юноша записал: “Как счастливы они, как могучи, эти проявления чистой воли, не затуманенные интеллектом!” [4, с. 8]. Если нет жизни, так пусть будет сверхжизнь, или искусство – примирение с обычной жизнью!

Эти важнейшие моменты во многом проясняют творчество Ницше.

По-видимому, одной из причин ницшеанской воли к сверхжизни была, может быть, не вполне осознанная попытка выбить таким крайним способом тугодумное сократическое общество из спячки, прозябания, чтобы на смену добропорядочному филистеру пришли новые дионисические люди с раскрепощенными инстинктами. Скорее всего это оказались бы Лучшие, таланты, аристократы духа и чувства, гармоничные и волевые, способные рождать в разных видах деятельности великое, а общая масса бездарностей была бы у них “рабами”, по аналогии с Древней Грецией. В таком понимании Ницше – идеолог элитарной творческой прослойки общества. Позднее этот мотив особенно полно прозвучит в сверхчеловеке и Заратустре.

1.7. СОКРАТ: РАССУДОК ИЛИ РАЗУМ?

Однако вернемся к Сократу. Чем же он отличается от, скажем, Аполлона, также представителя света и разума? Если Аполлон был частью дионисического искусства трагедии, причисыванием дионисического (в понимании Ницше), то Сократ – это нечто вообще вне настоящего искусства; это логический схематизм, аналогичный натурализму Еврипида, пришедшему на смену дионисическому началу Эсхила. Но все-таки нельзя достаточно точно определить – что же есть сократизм? Ибо иногда он у Ницше понимается как рассудочное у Гегеля, а в других

местах – как гегелевское разумное. В последнем случае разумный сократизм оказывается тождественным аполлонизму. Но поскольку Ницше переносит понятие сократического почти на весь цивилизованный мир и культуру, включая Гегеля, то все же Сократ скорее тождествен Аполлону, нежели отличается от него, и, следовательно, включает в себя элементы разума.

1.8. ФАУСТ

Сократ – это и Фауст, мечущийся, вечно неудовлетворенный “теоретический человек” [8, с. 108], заключенный в тесные одежды рассудочного образования и культуры. Он живет в обществе, отвергающем экстаз, где даже музыка выхолащивается, превращаясь в оперу – пародийную форму трагедии, в понимании Ницше. Во многом это верное описание цивилизованного общества. Ну а если понимать дионисический образ жизни не как грубое варварское безумие и радость, а как сверхозарение и сверхраскрепощение человеческой сущности, то ницшеанский Дионис оказывается гораздо привлекательнее Сократа. Ведь Дионис несет с собой и высшую радость для несчастного Фауста, и полную духовную свободу, и преодоление отчуждения всех людей в виде глубокого иррационального коллективизма, и единение с природой и Первоединым. Не мудрено, что идеи философа увлекли стольких людей различных, нередко антагонистических, убеждений: и экзистенциалистов, и теоретиков нацизма, и великих гуманистов (А. Швейцер), и идеологов битничества.

В “евангелии” битничества, книге Дж. Керуака “На дороге”, Сэл и другие интеллигенты решаются вслед за “дионисическим человеком” Дином Мориерти выйти за пределы обычной жизни, в бродяжничество и экстаз. Близка этой метаморфозе и главная идея “евангелия” хиппизма – книги Г. Гессе “Степной волк”. В этих, и не только, молодежных движениях дионисизм понимался как экстатическое наслаждение равноправным сообществом, свободной любовью, джазовой, поп- и рок-музыкой, наркотиками (Ницше описывает использование наркотических средств перед началом древней вакханалии) и другим. Периодически в истории культуры происходит возврат к дионисизму в различных формах.

1.9. НОВАЯ ДИОНИСИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА

Итак, сократический оптимизм цивилизованного общества имеет, согласно Ницше, “нехудожественную” и “жизневраждебную природу” [8, с. 161], а человек этого общества “в глубине души своей библиотекарь и корректор, и жалко слепнет от книжной пыли и опечаток” [8, с. 128].

Но философу кажется, что идет избавление – новая немецкая дионисическая культура – философия Канта и Шопенгауэра и музыка Баха, Бетховена и Вагнера. Ницше видит заслуги философов в уничтожении жизнерадостности сократики “ссылкой на ее пределы” [8, с. 136], а достоинства немецкой музыки – в ее “необъяснимо ужасном и враждебно мощном” [8, с. 135], подлинно дионисическом звучании.

Грядет и новый человек этой культуры, “истребитель драконов” [8, с. 127], который возложит на себя венок из плюща, возьмет в руки тирсы, и возле него, ласкаясь, сядут тигр и пантера. Так нередко изображался Дионис в античной скульптуре. И так хочет Ницше. Так творит он миф, который никогда еще не был. И в этом плане знаменательны слова философа: “Истина не есть нечто такое, что нужно найти, а есть нечто такое, что нужно создать” [3, с. 118]. Ницше обосновывает и приближает свой идеал, он не просто романтик, но и практичный по своему человек, “позитивист”.

2. МОЛОДОЙ НИЦШЕ В СВЕТЕ ОСНОВНЫХ ИДЕЙ ЗРЕЛОГО ПЕРИОДА ТВОРЧЕСТВА

Фридрих Ницше – тот философ, который сумел угадать основные проблемы и тайные чаяния современного цивилизованного мышления, причем начиная с самых ранних своих произведений. Его соотечественники не увидели, говоря словами А. Блока, “молнии ныне ревущего грома” [7, с. 25], осмеяли и признали душевнобольным “свободный ум”, позволявший себе говорить все в отличие от казенного теоретика, пишущего “на публику”.

2.1. ИСТОКИ ВОЗЗРЕНИЙ МОЛОДОГО НИЦШЕ

Отчетливо прослеживаются элементы культуры, повлиявшие на философию раннего Ницше – это политико-воспитательные идеи Платона, многие моменты философии, истории, искусства, мифологии, всей культуры Древней Греции, о чем свидетельствуют подготовительные работы к “Рождению трагедии”, а также упоминание в тексте имен богов Олимпа (Аполлон, Дионис), мифологических героев (Силен, Прометей), философов (Сократ), поэтов и драматургов (Гомер, Архилох, Эсхил, Софокл, Еврипид), описание древнегреческих вакханалий и другое. В этом смысле Ницше, безусловно, “проводник античности” [7]. Явное влияние оказал на философа и Артур Шопенгауэр. Об этом говорит цитирование “единственного философа девятнадцатого столетия” [8, с. 316] в ранних работах, биографические данные Ницше у Г. Брандеса, переписка, приводимая А. Горнфельдом, в которой Шопенгауэр предстает учителем философа. Далее – это личность Вагнера и его “дионисическая”, как считал ранний Ницше, музыка. Книга “Рождение трагедии из духа музыки” была посвящена выдающемуся композитору, открывалась “Предисловием к Рихарду Вагнеру”, в тексте ее опять-таки встречаются обращения к музыке композитора, и в частности к “Лоэнгрину” [8, с. 147]. Поздний Ницше в “Сумерках кумиров” скептически отнесется к этому – Вагнер станет для него уже не дионисическим художником, а сентиментальным декадентом, как впрочем придет и разочарование в Шопенгауэре.

2.2. ЗАРАТУСТРА И СВЕРХЧЕЛОВЕК

Если же говорить о том, какая связь существует между “Рождением трагедии” и последующим творчеством Ницше, то нельзя не поразить-

ся обилию заложенных в произведении будущих идей и образов философа.

Во-первых, в Дионисе отчетливо проглядывает самый любимый герой Ницше – Заратустра. Не случайно философ назовет его “дионисическим чудовищем” [3, с. 83]. Даже прогресс в “Сумерках кумиров” Ницше определит как “возвращение к природе”. Во-вторых, это “*der Übermensch*”, сверхчеловек, и его “*der Wille zur Macht*”), воля к власти, уже заметные в описании “истинного человека” [8, с. 70] – бородастого сатира и грядущего немецкого дионисического человека [8, с. 140, 161], а также в подготовительных работах “Греческое государство” и “Греческая женщина”. Отметим, что уже в “Рождении трагедии” объективно присутствуют моменты, которые могут быть истолкованы в нацистском духе: и в замечании об арийцах, у которых “возвышенный взгляд на *активность* греха” [8, с. 81], и необходимость “самовоспитания к строгости и ужасу” [8, с. 127], и призыв к пробуждению “сокровеннейших глубин народа” [8, с. 140], и описания нового дионисиста, иногда напоминающего прекрасного и хищного человекозверя. Как заметил поэт Евг. Евтушенко, философия Ницше была тем не менее “уродливо экспроприирована фашизмом” [5, с. 63]. Доказать это вполне возможно, что впрочем уже небезуспешно делали многие представители западной культуры, особенно экзистенциалисты, начиная с середины 50-х годов. Известно, что поздний Ницше говорил о “сверхнациональной” расе господ и рабов, т.е. выступал как космополит, и был против узкого немецкого национализма Бисмарка. Парадоксально, что именно лавочники, которых так презирал Ницше, называя утилитарное буржуазное сознание философией лавочников, подняли на щит его учение и самодовольно нарекли себя “сыновьями Заратустры”. В “Рождении трагедии”, кстати, есть мысль о “грубой устойчивости” римского национализма, которая “едва ли принадлежит к необходимым атрибутам совершенства” [8, с. 141]. Эта мысль вряд ли бы понравилась идеологам “третьего рейха”, позаимствовавшим у древних римлян ряд “арийских” символов – свастику, штандарты, имперского орла; сам дух завоеваний.

2.3. СОВРЕМЕННЫЕ “РАБЫ” И ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ ПОЗИЦИЯ НИЦШЕ

Недочеловек также присутствует в “Рождении трагедии” – это сократический человек, общая масса посредственностей с погашенными инстинктами, о которых поздний Ницше скажет: “...плохие копии великих людей, изготовленные на плохой бумаге со стертых негативов”. В “Греческом государстве” философ говорит о современном человеке-рабе, борющемся “за простое продолжение жизни”, “позорном, жалком нечто” [8, с. 168]. Здесь и замеченное отчуждение между человеком и его трудом, отчуждение человека от его собственной сущности, говоря словами Маркса. Такой человек достоин презрения – и в “Рождении трагедии” звучит голос Ницше – апологета аристократов духа и жизни: “Нет ничего страшнее варварского сословия рабов, научившегося смотреть на свое существование как на некоторую несправедливость” [8, с. 126] и

желающего отомстить за себя и за другие поколения рабов. Ницше остро ощущал опасность, исходящую от “рабов”, грядущую гибель “господ” жизни, грозные социальные бури, которые уже не предотвратит выродившаяся религия с парализованным мифом, и заговорил как позднее авторы русских “Вех”. Здесь вполне сказалась идеологическая позиция Ницше. По-видимому, на формирование такой позиции повлияла и известная психологическая ущербность немецкого философа, или даже комплекс неполноценности: не секрет, что он считал себя потомком древнего польского аристократического рода Niezky [4, с. 65], но реально происходил из немецкой пасторской семьи. Его сестра Е. Ферстер-Ницше относилась к родовому аристократизму довольно скептически. Исследователи Буссе и Геффдинг также говорят о принадлежности Ницше к старинному пасторскому роду [11]. Ницше в известном смысле самоутверждался апологией морали господ. Иногда в его работах происходит прямое отождествление аристократов по происхождению с аристократами духа, жизни и воли; культивируется презрение к толпе, народу.

2.4. ИММОРАЛИЗМ

С ранними, не вполне гуманистическими взглядами тесно смыкается ранний имморализм философа. “Все существующее и справедливо и несправедливо – и в обоих видах равно оправданно. Таков твой мир! И он зовется миром!” [8, с. 82]. К доказательству истинности имморализма привлекается и древнее персидское верование о рождении мудреца от кровосмешения, и “толкование” мифа о Прометее – ядро мифа есть “поставленная титанически стремящемуся индивиду необходимость преступления” [8, с. 81]. (Интересно, что там, где Маркс увидел великого гуманиста и героя, Ницше увидел титана-индивидуалиста и преступника.)

Уже созревает враг христианской морали, будущий “Антихрист”, уже слышен зов стать “по ту сторону добра и зла”. Позднее, в “Сумерках кумиров”, Ницше назовет мораль “областью психологии заблуждений”, а преступника (в том числе и под впечатлением “Записок из Мертвого дома” Достоевского) представит как “тип сильного человека”, которому недостает простора, свободы и опасностей. Корни этого имморализма ведут к греческим софистам, киникам, ряду мыслителей Возрождения (Маккиавелли), к маркизу де Саду и другим.

2.5. ИДЕАЛИЗМ И ИРРАЦИОНАЛИЗМ РАННЕГО ПЕРИОДА

“Рождение трагедии” писал уже вполне зрелый идеалист и иррационалист. Его герой, участник вакханалий, ищет “единства с внутренней первоосновой мира” [8, с. 44], с “Первохудожником мира” [8, с. 60].

“Дионисическое начало... является вечной и изначальной художественной силой, вызвавшей вообще к существованию весь мир явлений...” [8, с. 162]. Это “начало”, “первооснову”, Ницше чаще всего называет “Первоединым” и заявляет себя как объективный идеалист, признающий существование некоей “вечной и изначальной художественной си-

лы”, которая сотворила реальный мир и находится в нем в виде высшего и всеобъемлющего духа. “Первоединое” – это и пантеистическая сила, но не вполне пантеистическая, так как она и обособлена от природы.

Молодой Ницше воспеваает Диониса и дионисическое, и уже поэтому иррационален. Иррационализм Ницше активен, наступателен, даже воинственен. Кажется, что философ ополчается против логического схематизма, шаблонов, бегства от жизни современных ему европейцев, но на самом деле получается непримиримое, враждебное противостояние разуму. Не случайно антигерой произведения носит имя гениально-античного рационалиста и “спорщика”, ученики которого основали несколько ведущих направлений античной философии, развитых в европейских философии и науке. Эпоха Сократа была для Ницше эпохой упадка великой дионисической культуры первых полуварварских философий архэ и такой же полуварварской, насыщенной кровью и страстями трагедии. Судьбоносное положительное в сократическом “снятии” древнего дионисизма Ницше не признает.

В ранний период античной истории разум, действительно, почти спит: общество напоминает юношу, который только начинает по-настоящему жить, влюбляется, страдает и еще не вполне осознает себя и мир. Все в становлении, много активности, ошибок и интуиции, много наивной веры. Человек слишком сильно зависит от природы и обстоятельств, чтобы доверять своему разуму больше, чем богам. Он – человек действия, веры, но не разума.

Этот период греческой истории представляется интроспективно весьма близким периоду воинственного раннего феодализма многих народов – скандинавских (эпоха викингов), восточнославянских (IX–X вв. Киевской Руси), татаро-монгольских (время Чингисхана) и др. Юная сила, свежесть, авантюризм общества сочетаются с его незрелостью, в том числе и философской.

А переход к сократическому греку очень похож на повзреление. Это упорядочение и развитие первых варварских философий, большая роль разума; безусловно, прогресс, но с долей регресса – забвением целостного древнего познания мира, смелости и остроты гипотез, рожденных во многом за счет иррационального, интуиции. Упадок греческой культуры можно связывать лишь с III в. до н.э., когда кризис рабовладельческого общества, начавшийся со времен Пелопонесской войны, значительно усилился; в философии он проявился в виде засилья эклектизма, мистики, и неконструктивного скептицизма.

2.6. ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ МОМЕНТЫ

Некоторые ощущения раннего Ницше на редкость созвучны духу философии экзистенциализма. Уже в “Греческом государстве” говорится, что бытие не имеет ценности само по себе, общество отказывает в этой ценности и человеку, который мог бы быть художником, а не бороться “за простое продолжение жизни” [8, с. 168]. Теоретический человек в “Рождении трагедии из духа музыки” боится иррационального в себе и,

неудовлетворенный, неполный, не решается войти в “ледяной поток бытия” [8, с. 128]. Его удел – неистинное существование, говоря языком экзистенциализма. Можно вспомнить высказывание К. Яспера: “Рациональное имеет тенденцию одеревенять душу” [12, с. 131], живо напоминающее стиль и выразительность высказываний Ницше.

2.7. ПРОТИВОРЕЧИЯ И ЛОГИЧЕСКИЕ ПОГРЕШНОСТИ

В ранних работах Ницше достаточно много противоречивости, логических неувязок. Сам философ признает: сейчас (1886 г.) “это для меня невозможная книга, – я нахожу ее... неровной в темпе, без стремления к логической опрятности, чрезвычайно убежденной и поэтому не считающей нужным давать доказательства...” [8, с. 26]. Действительно, многие философские идеи молодого Ницше возникают из стремительно вырастающих догадок. Философ невольно упивается самим собой, увлеченно сооружает на непроверенной волюнтаристской основе свои духовные храмы. Это подтверждает полустихийная композиция и почти весь ход изложения произведения. Гомер легко объявляется “аполлоновским”, а Архилох – “дионисическим” художником, но вскоре имя Гомера уже упоминается в ряду дионисистов – Эшила, Пифии и др. [8, с. 100]. Легко выхватывается какой-либо художественный момент, как, например, творчество Архилоха в “Вакханках” Еврипида, и на его основе строится целая эстетическая концепция.

Впрочем противоречиями насыщены и более поздние работы философа, сама его жизнь: он и отрицал романтизм, и сам оставался во многом романтиком, и отрицал декаденс (например, Р. Вагнера), но себя порой называл декадентом. Буссе и Геффдинг также верно замечают, что этот яркий противник утилитарной морали в жизни был вполне утилитарным моралистом.

2.8. СТИЛЬ

Философ обладал уже в молодые годы великолепным афористическим стилем, который придавал его работам особую выразительность и нередко иррациональную неотразимость. Писал “Рождение трагедии” Ницше – поэт, художник, полный зримых образов Древней Греции; внутреннее слышавший музыку Диониса и Аполлона, стоявший “на границе того, что может быть передано словами” [8, с. 25].

Близко знавший Ницше Г. Брандес считает его “натурой художественной” [2, с. 333], ученый Зелинский называет философа последователем стиля Гераклита. Многие исследователи говорили о нем, как, одновременно, о поэте и философе (“философ, одаренный незаурядным литературным талантом”) [10, с. 16]. Некоторые же, например Буссе и Геффдинг, утверждали, что Ницше “не был окончательно ни поэтом, ни мыслителем” [11, с. 96]. Были даже исследователи, такие как Г.Х. Хольц, увидевшие в афористичном стиле философа кризис стиля, проистекающий из кризиса его сознания и отражающий “распад” общества Германии 80-х годов XIX в. Вряд ли последнее соответствует исти-

не – для выражения своих дионисических идей философу-художнику был естественно необходим именно такой яркий, поэтический стиль. Этого требовали “законы” философско-художественного мышления. Мыслитель дополнился поэтом, усилился, обогатился, хотя и отошел от точности и строгости терминов научной философии.

Стиль оказал также огромное влияние на содержание сочинений философа, во многом обуславливая их многомерное, близкое к художественному символизму прочтение.

Особых высот стиль достигает тогда, когда философ пишет о подлинной трагедии или музыке, – он завораживает, заклиняет, поднимает и уносит и бросает вниз. “Рождение трагедии из духа музыки” выдает не только талантливого исследователя, но и глубокого, страстного поклонника серьезного искусства. Эстетика раннего Ницше иррационалистична и защищает чистое искусство.

2.9. “ОПЫТ САМОКРИТИКИ” 1886 г.

В 1886 г. Ницше было написано несколько необычное предисловие к произведению, получившему название “Опыт самокритики”, в котором философ пересматривает свои юношеские взгляды. Трагедия объявлялась “художественным творением пессимизма” [8, с. 24], причем не пессимизма слабости, как у индийцев, европейцев, а “пессимизма силы” [8, с. 24]. Высказывалось предположение, что у благополучных, прекрасных, здоровых греков и возникла от их чрезмерного здоровья и полноты жизни “воля к трагическому”, желание жестокого, злого. Это, конечно, спорно – вряд ли досократические греки были пессимистами, даже пессимистами силы, скорее, наоборот – оптимистами, достаточно вспомнить, их “огненную жизнь” (Л. Шестов) на суше (войны) и на море (колонизация новых земель), и в их собственных душах (философы, художники, драматурги, поэты). Их не пугала жизнь, полная ужасов и трагизма, полная риска, они ее принимали доверчиво, как дети, не вполне осознающие трагизм жизни и верящие взрослым, которыми для них были боги.

А “убило” трагедию, скорее всего, “повзросление” этого раннего общества, определение, заострение. Трагедия постепенно теряла питательную почву, откуда она так буйно и сильно произрастала во времена Эхила и Софокла, и становилась собственно искусством, т.е. не почти прямым воплощением свежей жизни, а чем-то более отстраненным, более придуманным.

Ницше не скрывает, что эта ранняя работа стала для него “неприятной” и чуждой. Он смело и даже беспощадно критикует самого себя, но еще чаще в “Опыте самокритики” он задает вопросы, на которые в юности давал однозначные ответы: почему именно греки создали трагедию? Что есть сократизм? Что убило трагедию? И многие другие.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, “Рождение трагедии из духа музыки” – это многомерный кентавр, соединивший в себе искусство, филологию, эстетику и,

шире, философию, публицистику, пророчество. Это первый и значительный посев будущего философа, который вырос из всего им пережитого и усвоенного, из глубокого знания и небеспристрастного отношения к древнегреческой культуре, а также к философии А. Шопенгауэра и музыке Вагнера. Посев показался тесно связан с последующим творчеством философа: с его иррационализмом, имморализмом, объективным идеализмом, моментами антигуманизма и возможностью нацистской интерпретации; с его сверхчеловеком и недочеловеком, Заратустрой и “волей к власти”. Произведение несет в себе также ряд идей, связывающих Ницше с его многочисленными, и нередко антагонистическими, последователями. Одна из причин этого состоит в том, что призыв к “живой жизни”, к избытку жизни может вдохновлять человека любых убеждений, желающего жить. Другая важнейшая причина связана с многомерностью истолкования его работы, корни которой – в самой природе творчества философа, как формальной, так и содержательной. Допускается также сознательная недоговоренность – ведь к читателю обращается “несократический” человек, убежденный иррационалист, воздействующий скорее на чувства, на бессознательное, или во всяком случае не отдающий приоритета разуму.

Из сказанного ясно: о близости Ницше к тем или иным его последователям нужно говорить с большой осторожностью, – причем в форме ответов на вопросы: кто ближе и кто дальше отстоит от него. Философия Ницше – это великолепное духовное явление, способное расцвести как в достойных целях (у экзистенциалистов, Альберта Швейцера, других деятелей культуры), так и в целях зла (у нацистов, начиная с идей Розенберга и Боймлера).

Уже ранний Ницше выступает как творец современных мифов – разумного Аполлона и иррационального Диониса, “теоретического” Сократа и опять же “живожищенного” бога экстаза. В этом ключе, бесспорно, правы ранние комментаторы творчества философа К. Йозель и Э. Роде, утверждавшие, что его учение – своеобразная реконструкция древнегреческих представлений, можно добавить, имеющая отношение к духу и стилю философии и литературы древней Эллады.

“Рождение трагедии из духа музыки” оказалась рождением уникального в постантичном периоде истории философии явления – философа и поэта в одном лице, причем несомненно и ярко гениального. Родился певец буйно расцветающей иррациональной жизни плоти и духа, певец многоликий и в то же время мгновенно узнаваемый благодаря своему яркому стилю и особенностям мышления. Сразу же сказались и идеологическая приверженность Ницше – апологетизм некоей дионисической элиты, больше напоминающей предприимчивых умных деятелей, творческих интеллигентов, далеко отошедших от уровня мышления и жизни современных “рабов”.

Мы предложили здесь ряд гипотез, связанных с интерпретацией творчества философа: о происхождении его апологетизма морали “господ”, о стадийности развития древнегреческого общества и истинном

содержании эпохи Сократа. Как было показано, у Ницше наряду с положительными моментами – зовом к жизни, демонстрацией преимуществ дионисизма и другими наблюдается гипертрофия иррационального, развенчиваются и унижаются вместе с “теоретическим” человеком вся европейская культура и цивилизация, отошедшие, по мнению философа, от лучших времен античности.

Приблизить человека и общество к истине может только Дионис, бог смелой, экстатической жизни, так органично связанной с будущими героями – сверхчеловеком и Заратустрой. Сам Ницше признается: в “Рождении трагедии из духа музыки” говорил “чуждый голос”, ученик еще “неведомого бога” с особыми потребностями, которому было приписано имя Диониса. Дионис, сверхчеловек, Заратустра олицетворяют здоровье и жизнь в ницшеанском понимании. А если вспомнить слова уже зрелого философа: “Я сделал свою волю к здоровью, свою волю к жизни своей философией” [3, с. 106], то можно говорить и о том, что эти герои суть квинтэссенция учения гениального немецкого мыслителя.

Дух Диониса, рожденный в “юношеском произведении”, полном торопливых “ошибок молодости” [8, с. 25], витает над всей философией Ницше, то превращаясь в бесстрашного сверхчеловека, то оказываясь смеющимся Заратустрой.

1. Бергсон А. Творческая эволюция. М.; СПб., 1914.
2. Брандес Г. Полн. собр. соч.: В 14 т. СПб.: Просвещение, 1906–1914.
3. Вересаев В. Аполлон и Дионис: О Ницше. М. Мосполиграф, 1924.
4. Горнфельд А.Г. На Западе. Литературные беседы: Ницше, Гюго, Гейне, Тэн, Поль-Луи Курье. СПб.: Мир, 1910.
5. Евтушенко Е. Талант есть чудо неслучайное. М., 1980.
6. Коссак Е. Экзистенциализм в философии и литературе. М., 1980.
7. Мочкин А.Н. Вокруг идейной эволюции Ницше // Вopr. философии. 1978. № 11.
8. Ницше Ф. Рождение трагедии. Из посмертных произведений (1869–1873). М.: Моск. книгоизд-во, 1912.
9. Ницше Ф. Сумерки кумиров: Помрачение кумиров. М., 1902.
10. Одуев С.Ф. Тропами Заратустры. М., 1976.
11. Буссе, проф., Геффдинг, проф. Мировоззрения великих философов. СПб.: Вестник знания, 1906.
12. Риккерт Г. Философия жизни. Пг., 1922.
13. Тюрк Г. Философия эгоизма: Ницше, Ибсен и Штирнер. СПб., 1898.
14. Фалькенфельд М. Маркс и Ницше. Одесса, 1906.
15. Хайзе В. В плену иллюзий: К вопросу об идеологии гитлеровского фашизма. М., 1968.