

Взгляды Ницше на музыку как верификация его философии

А.С. Хахалин

Институт Высшей нервной деятельности
и нейрофизиологии РАН

Москва 2004

ВЗГЛЯДЫ НИЦШЕ НА МУЗЫКУ КАК ВЕРИФИКАЦИЯ ЕГО ФИЛОСОФИИ

Введение	3
Часть 1. Музыка перед лицом философии	
Статус музыки	4
Происхождение музыки	9
Дионисийское и аполлоническое	12
Направления музыки	19
Значение и цель музыки	26
Часть 2. Философия перед лицом музыки	
Познание, язык, метафизика	31
Вечное возвращение	36
Сверхчеловек	38
Смерть бога	41
Заключение	46
Список обозначений первоисточников	49
Список литературы	49

Взгляды Ницше на музыку как верификация его философии

Люблю ли я музыку?
Я не знаю: слишком часто я ее и ненавижу.
Но музыка любит меня,
и стоит лишь кому-то покинуть меня,
как она мигом рвется ко мне
и хочет быть любимой.
Ф. Ницше

У Ницше нельзя искать никакого покоя,
в его философии нет ни окончательной истины,
ни положений, которые просто
можно принять на веру.
К. Ясперс

Введение

Красивое и умнозвучающее слово "верификация" означает осуществление акта проверки, вынесение вердикта "соответствия" или "несоответствия" неким стандартам; мы предпочли его русскому "проверка" только потому, что последнее звучит всё-таки слишком категорично. Философия Ницше, очевидно не нуждается в проверке, – и не только потому, что в наше время не так-то просто найти истинных адептов этой философии, но и потому, что противоречивость этой философии давно не вызывает сомнений. Удивительно, как Бертран Рассел мог найти Ницше непротиворечивым, – горячность души заставляет Ницше перечить самому себе под воздействием любой сильной эмоции, нежелание быть последовательным освобождает его от страха самопротиворечия, а тотальная ревизия ценностей, потрясавшая его дважды, после разрывов с Р. Вагнером и Л. Саломе, делает его работы разных периодов во многом несовместными. И всё-таки, тема, вынесенная в заголовок настоящей работы, представляется очень заманчивой – в первую очередь благодаря своей простоте и определённости методов возможной разработки.

Дело в том, что философ и филолог Ницше был очень музыкальным, фанатично преданным музыке человеком. Такая увлечённость музыкой – не редкость среди людей, по роду своих первоначальных занятий от музыки весьма далёких. Мы помним о существовании музыкальных фанатиков среди химиков (А.П. Бородин, Д.Ю. Разорёнов), математиков (Пифагор), военных (Н.А. Римский-Корсаков), писателей (Э.Т.А. Гофман), физиков (Л.С. Термен), – одни в итоге входили в мировой музыкальный пантеон, другие довольствовались относительно скромным вкладом, третьи, как Гофман, постепенно становились больше психологическим и культурологическим курьёзом, чем реальным событием в истории музыки. Ницше, без сомнения, вполне вписывается в этот ряд – он одержим музыкой. "Результативность" Ницше, как музыканта, крайне мала, – он является автором нескольких довольно шаблонных (хотя и вполне милых и "качественных") произведений, в романтическом духе, – однако его роль в истории музыки и, особенно, в теории музыки неоспорима и огромна. Как правило, в музыкальной литературе Ницше выступает как alter ego Рихарда Вагнера и поминается рядом с ним, но, смеем предположить, что и без Вагнера Ницше не смог бы пройти для музыки незамеченным.

Музыка занимает в философии Ницше весьма значительное место, причём и как *предмет* изучения, и как метафора при рассуждениях, т.е. как *способ* изучения. Кроме того, для наших построений будет важно, что Ницше, боготворивший музыку, но отрицавший богов (во многих смыслах этого слова), сознательно или неосознанно пошёл в этом вопросе на уступку самому себе и весьма оригинальным образом избежал противоречия, выведя музыку *за пределы мира*. Мы ещё вернёмся к этому вопросу, сейчас лишь констатируем, не аргументируя, что Ницше, не признавая существования предвечной божественной гармонии, глобальной души или всеобщего закона мироздания, в то же время считал музыку полностью, идеально априорной, возводя её в ранг альтернативной реальности, "идеального параллельного мира".

В свете сказанного замысел настоящей работы становится простым и понятным: мы попытаемся описать положение музыки в наследии Ницше и проследить параллели между музыкой и миром, как предметами и метафорами его философии. Ницше сам подталкивает нас к тому, чтобы провести эти параллели в обоих направлениях – спроецировать, с одной стороны, его мысли о музыке на наш неудачный мир, и, с другой стороны, применить его оценки нашего мира к миру музыки. Займёмся же этой задачей и попытаемся понять, насколько Ницше-музыкант отличается от Ницше-философа в своём отношении к действительности, а также насколько позиции этих музыканта-в-философии и философа-в-музыке могут быть оправданы с позиций современности.

Часть 1. Музыка перед лицом философии

Как минимум три крупных произведения Ницше целиком посвящены музыкальным вопросам; – на самом деле мыслей о музыке у Ницше высказано даже больше, поскольку философ вновь и вновь возвращается к этой теме в своих афоризмах, размышлениях, примерах. Это даёт нам достаточно материала для анализа. Начнём с вопроса, наиболее общего и наиболее важного для правильного понимания соотношения между философией музыки и другими разделами философии Ницше, – вопроса о положении музыки в системе мироздания и мировоззрения человека.

Статус музыки

(Предсуществование музыки. Априорность в искусстве. Гармония и закон мира)

Используемое в математике "доказательство от противного" имеет своей сутью приведение двух тезисов к противоречию; в нашем случае правильнее *начать* с противоречия, ведь именно в духе противоречия рассуждает сам Ницше почти во всех своих книгах. Итак, вслед за Шопенгауэром Ницше утверждает: "Музыка есть подлинная идея мира" (РТ). Что это значит?

В ту пору, когда Шопенгауэр ещё остаётся для Ницше образцом и авторитетом, последний пишет, что Шопенгауэр – единственный "признал за музыкой другой характер и другое происхождение, чем у всех прочих искусств: она не есть, подобно тем другим, отображение явления, но непосредственный образ самой воли и, следовательно, представляет по отношению ко *всякому физическому началу мира* — *метафизическое начало*" (РТ). Шопенгауэр поднимает музыку до столь высокого уровня абстракции, т.к. тоже относится к ней с большим пиететом (впрочем, это одна из наиболее характерных черт романтизма в целом, как течения). В том же смысле "особого положения музыки" высказывается и Вагнер, и Ницше его пересказывает: "...К оценке музыки должны прилагаться совсем другие эстетические принципы, ... к ней вообще неприложима категория красоты". Наша современная эстетика катастрофически ошибается,

когда пытается "требовать от музыки действия, подобного действию произведений пластического искусства, а именно: возбуждения чувства *наслаждения прекрасными формами*" (РТ).

На вопрос "в каком отношении стоит музыка к образу и понятию?" Ницше приводит ответ Шопенгауэра, считавшего, что музыка и природа, как мир явлений, равноправны, т.е. двумя разными способами передают одно и то же. Музыка, таким образом, играет роль второй, альтернативной природы; музыка выносится *за* рамки природы. Приведём цитаты из Шопенгауэра: "музыка ... есть в высшей степени обобщённый язык, который даже ко всеобщности понятий относится приблизительно так же, как эти последние к отдельным вещам". "...Мир можно было бы с равным правом назвать как воплощённой музыкой, так и воплощённой волей; из чего понятно, почему музыка тотчас же придаёт повышенную значительность всякой сцене действительной жизни и мира". Таким образом, музыка занимает место *над* этим миром, – даже не в сфере идеального, а выше всякого идеального, а вернее – вне всякого идеального. Музыка и мир – две альтернативные реализации, в чём-то похожие, в чём-то различающиеся.

Но означает ли сказанное, что в мире в самом деле существует некий замысел, некая гармония, образом которой является музыка (или, быть может, которая *и есть* самая музыка)? Ницше даёт на этот вопрос прямой ответ, и этот ответ отрицательный. "...Красота сама по себе" – это химера, как и весь идеализм" (КВ). Проповедуемый Ницше отказ от авторитетов, призыв к бунту, к отказу от косности, к нахождению "себя самого" – всё это основано на уверенности в том, что никакого изначального "закона мира" не существует – ни в эстетическом, ни в этическом, ни в каком другом смысле. Нет никакого "категорического императива", никакого "закона истории", – нет ничего, кроме себя самого, кроме абсолютного авторства (Хесс).

Налицо противоречие между утверждениями об априорности музыки и отсутствии всякой универсальной, предсуществующей гармонии в нашем мире. Дидактически это противоречие совершенно понятно: к нигилистическим утверждениям о несуществовании вселенской гармонии Ницше движется одновременно несколькими путями. С одной стороны, его освобождение от всякой априорной морали и рассуждения о вреде морали требуют выведения моральных законов за рамки априорного. С другой – его неверие в науку, в позитивную познаваемость мира, связанное с его нелюбовью к логической, сократовской тенденцией в культуре: "Наука, верящая в абсолют, оправдывает теорию существования абсолютной правды. Тем самым она поддерживает аскетические теории морали, является их продолжением" (Хесс). С третьей – замечательные рассуждения об апостериорности, антропоморфности основных категорий прекрасного во всех искусствах кроме музыки: "Нет ничего более условного, скажем, более ограниченного, нежели наше чувство прекрасного. ... В сущности, человек смотрит в вещи, он считает прекрасным все, что отражает ему его образ. ... Действительно ли мир украшается тем, что как раз человек считает его прекрасным? Он очеловечил его — вот и все" (СИ). Четвёртым, и, может быть, самым сильным дидактическим аргументом Ницше является необходимость свободы человека, существования человека-творца, бунтаря, Прометея, – наконец, сверхчеловека. Истинное освобождение от всех правил, авторитетов и стереотипов как раз и состоит в отказе признать догматическую истинность любого априорного знания, существование любой аксиоматики, кроме аксиоматики воли и внутренней свободы. Именно это заставляет Ницше исключить понятия гармонии бытия и закона мироздания из своей философии.

Ницше сомневается во всём, развенчивая множество положений, когда-либо принимавшиеся за аксиоматические, основные, несомненно интуитивно

очевидные. Так он обрушивается, например, на несомненность выражений "я мыслю", "разбирая" его на десяток логических составляющих и, всё в том же едком тоне, показывая недостоверность и невозможность эмпирического предсуществования каждого из них. Так же он наносит сокрушительные удары по вере в науку, в прогресс, в атомизм, в природную сущность человека, в совершенствование человека, в физиологию, в волю, в противопоставление объективного и субъективного, итд (ДИЗ). Ницше утверждает, что это язык насыщает философию "интуитивными понятиями" типа "субъект", "объект", "истинность", "ложность"; в действительности им вовсе не обязательно должны существовать. Они – лишь наследие языка, следствие его структуры. "...Не пора ли философии отречься от веры гувернанток?" (ДИЗ) – восклицает Ницше, имея в виду грамматику языка философа.

Таким образом, Ницше не оставляет камня на камне от всех систем, предполагающих существование хоть какого-то информационного основания под этим миром, – рационалистического ли, идеалистического (семантического), логического, эстетического или этического. Но он не в силах расстаться с музыкой! Он просто не позволяет себе поверить, что музыка может быть частью этого катастрофического мира – и поэтому волевым усилием выводит её за пределы действительности. Отношения музыки с миром у Ницше оказываются поэтому совершенно особенными. Музыка существует как бы "параллельно миру", что, несколько напоминает соотношение идеального и реального у некоторых мыслителей, хотя и с очень специфическим оттенком. Ницше как бы неявно и, видимо, неосознанно выдвигает некий "догмат о непогрешимости музыки", который запрещает воспринимать её как помеху для воли, догмат, авторитет (ведь со всем этим нужно бороться), а также проводить аналогии с законом мироздания, вселенской гармонией, Дао, логосом или чем бы то ни было ещё. Ницше симпатизирует Гераклиту, но не Пифагору; музыка в его творчестве оказывается вне всяких сравнений, и, по сути дела, вне философии.

И, – в то время как музыка не сравнивается ни с чем, – всё сравнивается с музыкой. Музыка у Ницше выступает в роли универсальной метафоры, применимой для комментария, иллюстрации и даже объяснения всех явлений. Всё подобно музыке и может найти в ней своё отражение: закономерности развития любой системы, системы моральных критериев, национальные взгляды. Музыка выступает как универсальное отражение внутреннего мира человека: "Все возможные стремления, возбуждения и выражения воли, все те происходящие в человеке процессы, которые разум объединяет обширным отрицательным понятием «чувство», могут быть выражены путём бесконечного множества возможных мелодий, но всегда во всеобщности одной только формы, без вещества, всегда только как некое «в себе», не как явление, представляя как бы сокровеннейшую душу их, без тела" (РТ). Музыка может стать и метафорой исторического развития: "Ритмическая игра этих двух взаимодействующих факторов <эллинское и не-эллинское в культуре Европы> – вот что в сущности определяло до сих пор ход истории" (НР4). Или (в разговоре о Гегеле): "музыкальная кода всемирно-исторического рондо" (НР2). Как мы узнаем, история сама по себе есть скорее зло, чем добро, поскольку она ограничивает творчество, связывает человека, лишает его ответственности. Однако и для истории мог бы быть выполнен акт эстетического оправдания, ведь "только в том случае, если бы история могла быть претворена в художественное произведение, т. е. сделаться чистым созданием искусства, ей удалось бы, быть может, поддерживать или даже пробуждать инстинкты" (НР4).

Предельным выражением этой идеи о музыке, как об универсальной метафоре, и является суждение о музыке, как о зеркале (идеальном – не в смысле

правдивости – зеркале) этого мира, вынесенном *за пределы* реальности. Музыка – это не гармония мира, но гармония, *вышедшая из мира*, полностью обособившаяся и освободившаяся от него. (Напрашивается комментарий, что, возможно, именно в этот момент мир *потерял* свою музыку, перестал быть гармоничным.) Музыка (символика музыки) "связана с исконным противоречием и исконной скорбью в сердце Первоединого и тем самым символизирует сферу, стоящую превыше всех явлений и предшествующую всякому явлению" (РТ). Но если так, если в совершенстве музыки так или иначе отражается наше существование, – то может ли быть так безобразно это существование?

Ответом является знаменитый (и несколько неожиданный) тезис Ницше о мире, как эстетическом феномене. Если мир – музыка, а человек (сверхчеловек) – творец, то возникает своеобразная проблема эстетической теодицеи: проблема оправдания безобразного. Выдвижение тезиса о том, что "лишь как эстетический феномен существование и мир представляются оправданными" требует и следующего тезиса: "даже безобразное и дисгармоническое есть художественная игра, в которую Воля, в вечной полноте своей радости, играет сама с собою" (РТ). И опять Ницше на помощь приходит музыкальная метафора: "музыкальный диссонанс". Конечно, эти рассуждения относятся к эпохе молодого Ницше, когда ему ещё вообще была охота до оправдания, когда он ещё находился в объятиях романтизма, ведущего вверх, жил единым порывом общения с Вагнером и ждал будущего; позже, встав вполне на дорогу отрицания и провокации, он уже редко высказывал такие оптимистичные, в сущности, мысли. И тем не менее, приведём ещё две цитаты из того же источника, ведь в них со всем возможным оптимизмом прославляется романтическое пессимистическое мироощущение: "Радость, порождаемая трагическим мифом, имеет одинаковую родину с радостным ощущением диссонанса в музыке". "Музыка, поставленная рядом с миром, одна только может дать нам понятие о том, что следует понимать под оправданием мира как некоторого эстетического феномена" (РТ).

Как мы увидим несколько позднее, Ницше отказывает в априорности всем прочим формам искусства, местами удивительно прозорливо высказываясь не только о соотношениях априорного и апостериорного, но даже о взаимодействии врождённого и приобретённого при восприятии произведений искусства. Однако апостериорность музыки он будто не может даже помыслить, потому что нигде не приводит на эту тему никаких аргументов. Он, например, прямо нападает на современное ему художественное образование, говоря о "бесцельной затрате в каждой семье сил, времени и денег на воспитание мнимого "интереса к искусству" (НР4). При этом хорошо известно, насколько Ницше не был доволен уровнем восприятия музыки его современниками В Байрейте "бросались в глаза члены вагнеровских фереинов — филистеры, пьющие пиво и закусывающие сосисками, при виде которых испытал свое первое душевное потрясение Ницше, — люди, которые едва ли замечали байрейтскую идею, какой бы внутренне проблематичной она ни была, и которых привлекал только тарарам, барабанный бой, верное отражение всей немецкой империи 1870-х годов" (Адорно). Об уровне их музыкального развития Ницше отзывается примерно с тем же настроением, с каким он пишет о господстве "грязной ненасытной жадности и всюду поспевающего любопытства", – то есть с редкой нелюбовью. И тем не менее – предлагает меньше сил уделять домашнему образованию. Налицо здесь некое "расслоение сознания", при котором "музыка, как стихия", и "музыка, как прекрасное" относятся к сфере предсуществующего, тогда как "музыка, как система взглядов и ценностей" оставляется в ведении этого мира. Грубо говоря – чтобы понять, что Вагнер прекрасен, – нужно освободиться; но чтобы понять, что прекрасен Шуман (а вовсе не Вагнер), нужно быть рабом общественного мнения и

стереотипов (НР4). Довольно неприятное противоречие, – и в нём мы находим последний безусловный оплот романтизма, сохранившейся даже тогда, когда Ницше почти весь "вышел" из иррационализма в ново-прагматичную философию XX века. Ницше всю жизнь, вслед за Шопенгауэром, верил, что *композитор не должен пытаться творить музыку сознательно*, она должна рождаться в нём органично, непринуждённо, спонтанно.

Априорность или апостериорность музыки вообще является очень сложной проблемой, не разрешённой до сих пор. (Причём, что намного хуже неразрешённости самой по себе, – до сих пор не вполне ясно, *не решена* она или *не имеет решения*.) Произведения визуального искусства, как правило, имеют единственную реализацию, а потому вопроса об их априорности не возникает. Проблема априорности литературного произведения упирается в вопрос о предсуществовании языка, который, в свою очередь, по большей части сводится к противопоставлению объективного и субъективного идеализма, что гарантирует невозможность однозначного ответа на вопрос. И лишь музыка, демонстрируя крайне высокий уровень информационной абстракции, и при этом относительно объективно выражаясь в физическом носителе (звуковых волнах, частотах колебаний, соотношениях этих частот) наводит на подозрение о её возможной априорности. В самом деле, музыка в части своих проявлений представляется соблазнительно близкой математике: в её наиболее "холодных" ипостасях, таких как классическая гармония или полифония строгого стиля, она может быть описана в понятиях дискретной математики; в её наиболее блестящих мелодических примерах (из тех, что могут использоваться в качестве мелодии дешёвых мобильных телефонов) она, по крайней мере, может быть легко формализована. Приведём пример: "defgabc#bagfefrap<dp>erap<c#p" – 29 байт на языке basic (аргумент для функции "play") – это первая фраза двухголосной инвенции ре-минор Баха, – фрагмент, более чем достаточный для гарантированного узнавания. Именно поэтому до сих пор можно вести рассуждения о том, можно ли вообще, *в принципе* создать музыкальное произведение (Caplan and Matheson 2004). И вопрос этот по крайней мере не менее правомерен чем вопрос о возможности предсуществования или создания теоремы Пифагора, системы уравнений Максвелла или, скажем, некоторой последовательности знаков числа *π*.

Тем не менее, рассуждая о "смысле музыки" и о её восприятии, Ницше верно нащупывает факт двойственности музыкального восприятия человеком (врождённая приспособленность + приобретённый опыт). Он пишет: "Абсолютная музыка" есть либо форма сама по себе, в неразвитом состоянии музыки, когда периодичность звуков различной силы вообще доставляет радость, либо символика форм, говорящая уму уже без поэзии, после того как в течение долгого развития оба искусства были связаны и в конце концов музыкальная форма уже всецело пропиталась понятиями и чувствами." (ЧСЧ). И даже ещё более категорично: "...Тогда как прежде музыка без объяснительного танца и мимики (языка жестов) была пустым шумом, теперь благодаря долгой привычке к этому совместному восприятию музыки и движения ухо научилось тотчас же толковать звуковые фигуры и достигает наконец такой быстроты понимания, что совсем уже не нуждается в видимом движении и понимает композитора без него. Тогда говорят об абсолютной музыке, т.е. о музыке, в которой все тотчас же понимается символически без дальнейших указаний." (там же).

Это замечательная цитата является также удобным поводом перейти к следующей теме нашего обсуждения.

Происхождение музыки (Танец. Музыка и язык. Музыка и искусство)

Итак, Ницше утверждает, что "прежде музыка без объяснительного танца и мимики (языка жестов) была пустым шумом". Пусть и в очень контрастной форме, это отчасти соответствует нашим сегодняшним представлениям о генезисе музыки: история музыки, а также данные этнологии свидетельствуют о том, что первоначально стихии музыки и танца в самом деле неразрывно перетекали одна в другую. "По-древнеегипетски «петь» означало «производить рукой музыку». У греков для обозначения движения рук во время пения использовались такие термины, как «хейрономия» (рука и основа) и «хейрософ» (рука и мудрость)" (Герасимова 1995). "Музыка зовёт к действию; танец – это музыка в действии. У музыки и танца одни и те же функции и одни и те же законы." (Эйбл-Эйбесфельдт 1988). Ницше очень хорошо чувствовал это, поэтому слово "танец" выступает в его произведениях почти синонимом слова "музыка" (и при этом в смысле "настоящая музыка"). Именно танцующим, а не поющим или играющим (как Будда) является его Заратустра. Свой идеал душевного состояния – дионисийский восторг – Ницше описывает как "совершенный, ритмизирующий все члены плясовой жест" (РТ). Именно танец Ницше чаще всего приводит в списках "хороших феноменов жизни", например: "...Нечто такое, ради чего стоит жить на земле, например добродетель, искусство, музыка, танец, разум, духовность" (ДИЗ). Говоря о некоем существующем в душе, но тщательно скрываемом чувстве, он пишет: "Это музыка в нашей совести, танец в нашем уме", – т.е. танец, наравне с музыкой вообще, – это наивысшая оценка, может быть лучшее слово, из всех, что можно произнести. Самое страшное, что можно произнести – "без танца". Вот пример, в котором Ницше выражает своё недовольство немецким языком: "С какой неохотой стоит он <философ> возле этого медленно вращающегося болота звуков без звучности, ритмов без танца, которое называется у немцев "книгой"!" И напоследок из Заратустры: "Я бы поверил только в такого Бога, который умел бы танцевать." (ТГЗ).

"В пении и пляске являет себя человек сочленом более высокой общины: он разучился ходить и говорить и готов в пляске взлететь в воздушные выси". Речь идёт об общине – значит танец имеет у Ницше социальное значение? Сакральное, по крайней мере, ибо "его телодвижениями говорит колдовство." Во время танца "в человеке звучит нечто сверхприродное: он чувствует себя богом" (РТ).

Почему же музыка отделилась от танца? С чем связаны её рождение в качестве самостоятельной стихии, её столь высокий ценностный статус, её особое и весьма значительное положение в мире людей? Ответ на этот вопрос для Ницше лежит не в объединении, а в противопоставлении стихий. Музыка, по Ницше, была в самом деле отделена от мира, выжата, выгнана из него чуждыми ей началами – и в этом смысле она действительно являет собой отверженную гармонию мира.

К началам, противостоящим музыке, Ницше относит, в первую очередь, искусство и язык. Может показаться странным, что "искусство вообще" объявляется врагом и антитезой собственной части, – но мы помним, что для этого философа музыка представляла собой совершенно особое, ни с чем не сравнимое явление. Музыка у Ницше – не "искусство"; в его понимании "искусство" – это, в первую очередь, создание чего-то "искусственного", подмена жизни, противоположность деятельности, оглушение и отуманивание человека. Музыка являет собой "противоположность эстетическому, чисто созерцательному, безвольному настроению". Это вполне соответствует высказыванию Шопенгауэра о том, что "музыка является — как воля".

Искусство и язык выступают врагами и противоположностями музыки не в качестве первоначал, а лишь как проявления более сильной тенденции – антимузыкальности нашего мира – логики, семантики, образа, смысла. Появление этой силы, которую можно условно назвать "логической", хотя логическая компонента в ней не единственна, Ницше связывает с сократической традицией в философии. Искусство, язык, познание – все эти сферы разными путями уведут человека от музыки; логика заставляет человека искать смысл и порядок в мире, в котором его нет; язык заставляет его формулировать движения души в мёртвой, фиксированной форме (что заведомо обречено на провал); искусство даёт возможность конструировать ложную, альтернативную реальность, одурманивать ею мозг и отказываться от жизни в пользу этой химеры. Всё это не музыка, во всём этом нет жизни, нет истинного творчества, понимаемого как свободное, сильное развёртывание человеческой души и воли. Опьянение образами, увлечение искусством понятий и картин, лишь увеличивает багаж авторитетов и преданий, окружающих человека; лишь загромождают его мир излишней информацией, затрудняя любые настоящие действия, и, к тому же, успокаивая, создавая иллюзию жизни. Однако это не настоящая жизнь.

Ницше пишет о том, что Вагнер "открыл отношение между двумя явлениями, которые казались отчужденными друг от друга и замкнутыми как бы в двух сферах: между музыкой и жизнью, а также между музыкой и драмой. Не то, чтобы он изобрел или создал эти отношения: они налицо и лежат, так сказать, на пути всякого." Дело в тирании языка, мысли, логики. Язык, который поначалу, может быть, и передавал ещё иногда большие чувства, теперь стал лишь носителем сухой информации. "...К прочим страданиям человечества присоединяются еще страдания условности". Человек больше не может выразить себя. "Под гнетом этого рабства никто не в состоянии более проявить себя таким, каков он есть, и говорить наивно, и только немногие вообще в силах сохранить свою индивидуальность в борьбе с образованием" (НР4). (Забавно, что Ницше не был знаком ни с явлением корпоративной культуры, ни с масс-медиа, ни с фаст-фудом.)

Интерпретация двух описанных начал – логического и интуитивного – напрашивается сама собой: это классическое для нейрофизиологии и нейропсихологии противопоставление вкладов левого и правого полушарий в деятельность мозга (Леви 1988). Не пытаясь представить здесь даже приблизительного обзора проблемы, напомним только, что одной из стандартных (и уже во многом устаревших, но всё ещё чрезвычайно популярных) парадигм нейронауки является парадигма о разделении функций правого и левого полушарий по типам мышления. Упрощённо можно сказать, что правое полушарие связано с интуитивной, бессознательной, невербальной, эмоциональной, одновременной (эйдетичной), синтетической обработкой информации, тогда как левое полушарие "специализируется" по мышлению логическому, осознанному, вербальному, последовательному, аналитическому (Блум 1985). Отсюда понятно, что Ницше – большой поклонник всего правополушарного и резкий противник полушарной левизны. Возможно, терминология левого-правого полушарий является наиболее ёмкой в смысле выражения воззрений Ницше. Интерпретируя, можно сказать, что страшный "предельно-левополушарный" мир порождает музыку, как единственное прибежище правополушарного мышления. Музыка передаёт "верное чувство, – враждебное всему условному, всякой искусственной отчужденности и всякому непониманию человека человеком. Эта музыка есть возврат к природе, и вместе с тем очищение и преображение природы; ибо в душе наиболее любящих людей

пробудилась потребность этого возврата и в их искусстве звучит природа, претворенная в любовь" (НР4).

Язык, как компонента левополушарности, чужд Ницше; он даже шутил, что являет собой редкий пример филолога, всей душой ненавидящего свой предмет. "Язык, как орган и символ явлений, нигде и никогда не может обнажить перед нами внутреннюю сторону музыки", "по сопоставлению с нею скорее всякое явление представляется только подобием" (РТ). Всё хорошее, что есть в языке – заимствовано им из музыки. "Наиболее вразумительным в языке является не слово, а тон, сила, модуляция, темп, с которыми проговаривается ряд слов, – короче, музыка за словами, страсть за этой музыкой, личность за этой страстью: стало быть, все то, что не может быть /написано/." (ЗМ). И наоборот – всё плохое, что есть в музыке – насильно привнесено в неё из языка, как системы обозначений, как образного способа мышления. "Музыка в своей полнейшей неограниченности не *нуждается* в образе и понятии, но лишь *выносит* их рядом с собою." Ницше приводит в пример некий "новый аттический дифирамб", под которым имеется в виду, видимо, современная (ему) музыка, которая "уже не выражала внутренней сущности, самой воли, а лишь неудовлетворительно воспроизводила явление, подражая при посредстве понятий", и была потому отвратительна. "В этом новейшем дифирамбе музыка преступным образом была обращена в подражательную копию явления, например битвы, бури на море, и тем самым, конечно, окончательно лишена своей мифотворческой силы. Ибо если она пытается возбудить наше удовольствие только тем, что понуждает нас подмечать внешние аналогии между каким-либо событием в жизни и природе и известными ритмическими фигурами и характерными звуками в музыке, если наш разум должен удовлетворяться познанием подобных аналогий, то мы тем самым низведены в сферу такого настроения, при котором зачатие мифа невозможно." "Музыка стала теперь лишь скудным подобием явления, и тем самым она бесконечно беднее, чем само явление, а эта бедность принижает для нашего чувства и само явление, так что теперь подобное музыкальное подражание битве, например, исчерпывается шумом марша, звуками сигналов и т.д., а наша фантазия задерживается именно на этих поверхностных мелочах. Живопись звуками есть поэтому во всех отношениях нечто прямо противоположное мифотворческой силе истинной музыки: в ней явление становится ещё беднее, чем оно есть на самом деле, между тем как в дионисической музыке отдельное явление обогащается и расширяется в картину мира." (РТ).

И ещё немного о том же: "Я напому здесь об одном всем знакомом феномене наших дней, представляющемся с точки зрения нашей эстетики только предосудительным. Мы постоянно встречаемся с тем, как та или другая симфония Бетховена побуждает отдельных слушателей к передаче впечатления в ряде образов, хотя бы сопоставление различных порождённых музыкальным произведением образных миров и казалось при этом весьма фантастическим, пёстрым, а подчас даже и противоречивым." "И даже если композитор воспользовался образами для толкования своего произведения, если, к примеру, он обозначил симфонию как пасторальную и одну какую-либо её часть — как «сцену у ручья», а другую — как «весёлую сходку поселян», то и это равным образом только уподобления, рождённые из музыки представления — и никак не предметы, служившие образцами для подражания в музыке, — представления, которые ни с какой стороны не могут быть поучительными для нас по отношению к *дионисическому* содержанию музыки и даже не имеют какой-либо исключительной ценности в ряду других подобных же образов."

Ницше склонен оправдывать лирическую поэзию, говоря, что она выросла из музыки и наследует ей, поскольку её породил "процесс разряжения музыки в

образы". Но, в то же время, он считает, что образы, как вторичные, а не первичные сущности *в музыке* не слишком-то хороши. Музыкант, который "толкует музыку в образах ... покоится в неподвижности морской тиши аполлонического созерцания, сколько бы ни волновалось вокруг него в напоре и порыве всё то, что он созерцает через медиум музыки" – под пером Ницше это совсем не лестное замечание.

Мы невзначай уже упомянули оба ведущих для Ницше термина – аполлоническое и дионисийское; обсуждению этих терминов будет посвящена следующая глава, сейчас же добавим ещё одно замечание.

Очень интересен тот факт, что у Ницше, при всей его обличительной страстности, обнаруживаются весьма трезвые (и по-видимому, более близкие к истине) высказывания на тему общих корней языка и музыки. Ницше делает, возможно, одно из своих прозрений в области когнитивных наук, говоря, что музыка и её действие на человека, связаны с языком, – с привычкой человека к языку, к интонации (а также с врождённой готовностью восприятия языка и интонации, добавим мы от себя). "Музыка не сама по себе имеет столь большое значение для нашего внутреннего состояния и не производит столь глубокого впечатления, чтобы она могла считаться непосредственным языком чувства; но ее давнишняя связь с поэзией вложила столько символики в ритмическое движение, в силу и слабость тона, что нам теперь кажется, будто она непосредственно говорит внутреннему чувству и исходит из него." (ЧСЧ).

Дионисийское и аполлоническое (Два начала в культуре, искусстве, музыке)

Итак, выражаясь коротко, но не афористично, можно сказать, что Ницше любит всё правополушарное и ненавидит почти всё левополушарное. (Восприятие музыки у большинства людей – прерогатива правого полушария). Проблема Ницше, как мыслителя, в том, что он ничего не знал о специфике работы полушарий мозга, а потому был вынужден придумывать свои термины. Эти термины оказались весьма удачными и стали впоследствии ходовой метафорой и очень удобной "системой смысловых координат" (что связано, вероятно, именно с их хорошей "физиологической обусловленностью", с удобством их использования в качестве модели). Кроме того, они стали своеобразной "визитной карточкой Ницше" в истории – второй по популярности и общедоступности после метафорического термина "сверхчеловек". Речь, конечно, идёт о паре прилагательных "дионисийский – аполлонийский" (или "дионисический – аполлонический", что то же самое, поскольку Ницше писал на немецком).

Ницше, как религия, довольно сложен для понимания, – его аксиоматика разработана очень слабо, а тексты основаны на эмоциях и безупречном "танцующем" стиле; в результате такого сочетания сформировать простые критерии "дионисичности" или "аполлоничности" оказывается достаточно сложно. Попытаемся изложить здесь возможные принципы этого деления.

Предыстория вопроса, по Ницше, такова: прекрасная культура греков-досократиков была столь здоровой, весёлой и жизнерадостной, что от избытка этой жизнерадостности она породила дионисийское начало – тёмное, шаманическое, исступлённое. (От того же корня родилась и трагедия – "когда греческое тело цело, когда греческая душа через край была жизнью"). "А что, если греки, именно в богатстве своей юности, обладали *волей к трагическому* и были пессимистами? Что, если именно безумие, употребляя слово Платона, принесло Элладе *наибольшие* благословения? И что, если, с другой стороны и наоборот, греки именно во времена их распада и слабости становились всё оптимистичнее, поверхностнее, всё более заражались актёрством, а также всё

пламеннее стремились к логике и логизированию мира, т. е. были в одно и то же время и «радостнее» и «научнее»?" (РТ).

Отношение к дионисийскому началу принципиально не меняется на протяжении всей жизни Ницше – оно было и остаётся благом, тем, о чём Ницше мечтает, к чему призывает и на что надеется. Аполлоническое начало в разные периоды творчества трактовалось по-разному: если в поздних произведениях это безусловное зло, в ранних – это скорее диалектическая противоположность дионисийскому, необходимая для борьбы и рождения искусства в этой борьбе. Таким образом, в течение жизни Ницше имел, по-видимому, место постепенный переход от дуализма восточного типа, о котором философ писал как о "двойственности полов, при непрестанной борьбе и лишь периодически наступающем примирении" (РТ), к дуализму западного типа, в котором аполлоническое отождествлялось с христианством (т.е. абсолютным злом и отрицанием жизни), а дионисийское, по собственному признанию философа, преподносилось уже как "условный термин", выражающий всего лишь "в корне противоположное учение и противоположную оценку жизни" (ТКЗ).

Как определить, дионисийское ли перед нами? Как узнать благо? Ответы на этот вопрос Ницше даёт самые разные. Простейшее деление – по полушарности – состоит в том, что всё логическое и вербальное суть зло и стихия аполлона. Всё интуитивное, неосознанное, может претендовать на звание дионисийского, – хотя здесь придётся сделать множество оговорок для всяческих "особых случаев". Ещё одна попытка деления – это деление по активности, активированности души: успех аполлонического начала – это всегда движение к спокойствию, умиротворению; успех начала дионисийского – это всегда бунт и страсть. Так, например, способность к самоконтролю и самоограничению – типичный аполлонический признак (плохой признак). "...Эта черта необходимо должна присутствовать в образе Аполлона: как полное чувство меры, самоограничение, свобода от диких порывов, мудрый покой бога — творца образов" (РТ). Ницше с неприязнью пишет о героическом и прекрасном спокойствии аполлонического человека среди бушующих волн, – эпикурейца, аристотелевского мудреца, стойка, у которых "самопревозношение и чрезмерность рассматривались как враждебные демоны не-аполлонической сферы" (РТ).

Напротив, дионисическое описывается "как художественные силы, прорывающиеся из самой природы, *без посредства художника-человека*". Это те акты творчества (в искусстве – и, даже более, в жизни), "совершенство которых не находится ни в какой зависимости от интеллектуального развития или художественного образования отдельного лица". Здесь необходимо вполне осознать, что отказ от умозрительности и сознательности (аполлонийского начала) не становится торжеством личности, напротив, "действительность опьянения ... стремится уничтожить индивид и освободить его мистическим ощущением единства" (РТ). Это тождество (по Ницше) "истинного творчества" и отказа от "индивидуального творчества" мы должны отметить для себя, как одну из важных и интересных посылок, к которой мы ещё вернёмся позже.

Ещё одна "система координат", в которой аполлоническое и дионисийское проявляются противоположным образом, является достаточно туманное противопоставление "сна" и "опьянения", которое Ницше больше пытался использовать и прорабатывать в своих ранних сочинениях. Аполлон, "по корню своему «блещущий», божество света, царит и над иллюзорным блеском красоты во внутреннем мире фантазии" (РТ). "Внутренний мир фантазии" – это прекрасный и желанный сон, который отвлекает человека от мира, от жизни. Эти фантазийные, дремлющие состояния "представляют в то же время символическую аналогию дара вещания", сон поэтому для Ницше напрямую связан со знанием, с

познанием (возможно, как разросшаяся аллегория прорицания пифий в дельфийском храме Аполлона).

Но если сон и отрыв от реальности в искусстве – это плохо, то где же хорошо? Окружающая действительность, как мы знаем, Ницше мало устраивала, менее всего можно ожидать от него призыва к "жизни" в толстовском смысле. Не верит Ницше и в прогресс и "светлое будущее" всех сортов, более того, он вообще критикует всякий жизненный оптимизм, приравнивая его к христианскому и аполлоническому. При том отвращении, какое Ницше питает к массам, толпе и революции, его нельзя назвать и философом бунта, – по крайней мере при простейшем использовании этого слова. Оказывается, единственное благо – по Ницше – это самоуничтожение в страстном порыве отказа от своей индивидуальности. Самоуничтожение – принесение своего "Я" в жертву на пламени гераклитова огня. "Лишь исходя из духа музыки, мы понимаем радость об уничтожении индивида." (РТ). Акты уничтожения индивидуальности Ницше называет "опьянением" (как противоположность "сну"). Сон приятен и может даже вести к знанию, опьянение – только к разрушению и саморазрушению. Ницше предоставляет человеку выбор быть "либо аполлоническим художником сна, либо дионисическим художником опьянения", и при этом ещё раз напоминает, что при правильном (дионисическом) выборе человек окажется только подражателем, образом вездесущего, мощного "художественного состояния природы" (РТ); – эта мистическая художественность природы является одним из прекрасных рудиментов романтизма в творчестве Ницше.

Термину "опьянение" не следует доверять безусловно. Скорее всего, это как раз один из примеров того, как язык, с его фиксированной семантикой, может мешать философу в его рассуждениях. Так Ницше всегда очень плохо относился к любым формам настоящего, жизненного опьянения; – он, например, ненавидел любителей пива. Слово "наркотик" в его метафорических высказываниях всегда является *крайне* ругательным: наркотик – это то, что погружает человека в особенно счастливый сон, поэтому ничего дионисийского в нём нет и не может быть. Но чем же тогда отличается опьянение от сна? В нашей, обычной жизни, оба феномена относятся к сумеречным состояниям сознания, когда всё внутри человека перепутано, отуманено, иллюзии смешиваются и реальностью, или даже полностью её замещают. Различаются же эти явления только тем, что сон предполагает разрыв с окружающим миром, когда человек как бы "варится в собственном соку", ибо, с одной стороны, все его галлюцинации оказываются порождены им же самим, и, с другой стороны, во время сна он никак не проявляет себя во внешнем мире, ведь все его действия оказываются направлены внутрь его самого, внутрь его иллюзии. Опьянение же, напротив, не порывает с миром, а только предельно искажает эту связь, так что восприятие мира становится искажённым, а действия человека неадекватными, случайными (Ницше, возможно, сказал бы "стихийными").

Можно теперь попробовать разделить аполлоническое и дионисийское в культуре, руководствуясь именно этими соображениями – соображениями направленности внимания и действия художника. Коль скоро интерес художника и его творчество направлены более внутрь себя, коль скоро оно основывается на интроспективных опытах, а ведётся в направлении собственного самосовершенствования и закрытого знания, – он является приверженцем аполлонийской культуры. И наоборот – если художник отталкивается от своей искажённой реальности, а творит "вовне", провокативно и неадекватно, то его сторона – дионисийское начало. Видно, что, к сожалению, такой подход к классификации искусства не становится излишне аккуратным и структурным, поскольку критерии разделения почти целиком уходят в психическую (закрытый /

открытый), эмоциональную (спокойный / беспокойный), а то и вовсе идеологическую сферу (призыв к совершенствованию / призыв к бунту).

Однако такое развитие идеи в любом случае не вполне соответствует взглядам Ницше. Он пишет: "служитель Диониса ... может быть понят лишь себе подобным" (РТ). Ранний Ницше, безусловно, более мистичен, чем поздний, однако идея "искусства для избранных" встречается у него и позднее. Он, кроме того, явно называет аполлонического художника "объективным", а дионисийского – "субъективным" (на примерах Гомера и Архилоха, РТ); эмоционально это верно, но не согласуется с пониманием сна как явления предельной интроспекции.

Ещё одна максима о простом способе различения аполлонического и дионисийского искусств состоит в том, что суть дионисийского искусства – это "отказ от своей индивидуальности через погружение в чужую природу" (причём не только для автора, исполнителя, но в равной степени и для слушателя, сопереживателя). Аполлонический же художник (у Ницше – "рапсод") ищет объективности, он созерцателен и беспристрастен.

В сущности, мы перечислили все основные отличительные свойства дионисийского и аполлонического, как они описаны у Ницше. Чтобы избежать неоднозначностей и перейти затем, наконец, к конкретике нашей темы – проявлению дионисийского и аполлонического начал в музыке, – напомним о том, что с лёгкой руки Ницше эти два термина стали действительно весьма популярными, а поэтому могут употребляться в самых разных смыслах. В качестве примера укажем основное различие между значениями этих терминов у Ницше и у Бертрانا Рассела (поскольку его "История западной философии" обильно представлена в Интернете, а потому пользуется заслуженной популярностью). Дельфийский храм Аполлона, конечно, трудно проигнорировать, но, всё же, Рассел проводит разделение между двумя началами именно по присутствию мистической компоненты, – всё мистическое признаётся дионисийским (орфическим, от культов Осириса и Деметры, – и к христианству). Дионисийским становится у Рассела и мистический гностицизм, и иррационалисты-агностики романтического периода, – но с точки зрения Ницше это полная путаница! Аполлону у Рассела "остаётся" только бытийная сторона жизни; – но поскольку быт никак не ассоциируется у нас с Аполлоном, Расселу приходится снабдить его мировоззренческой подпоркой из позитивной философии, гуманизма и здорового образа жизни. И Рассел и Ницше ненавидят христианство, – и при этом относят его к различным лагерям (различным – но в обоих случаях враждебным). У Ницше христианство – аскетический Аполлон, у Рассела – пессимистический Дионис. Путаница здесь, конечно, связана с тем, что понятие "христианство" всё-таки представляет собой слишком сложный и громоздкий предмет для однозначного отнесения его "к тому или иному лагерю".

Теперь, наконец, мы знаем довольно о двух началах нашего мира, поэтому мы можем вернуться к нашей основной теме – музыке. Проявляются ли в ней эти два начала? Существует ли, с точки зрения Ницше, "правильная" и "неправильная" – дионисийская и аполлоническая музыки? Каковы они?

Историю возникновения двух традиций в музыке Ницше описывает так: когда дионисийское начало стало проникать в Грецию, их "пение и язык жестов ... были для гомеровско-греческого мира чем-то новым и неслыханным; в особенности возбуждала в нём страх и ужас дионисическая музыка." До того музыка, якобы, была известна грекам только "как аполлоническое искусство, ... строго говоря, лишь как волнообразный удар ритма, пластическая сила которого была развита в применении к изображению аполлонических состояний". (Приводимые Ницше определения и указания крайне туманны и расплывчаты, и,

кроме того, совершенно непонятно, что они имеют своим основанием). Он пишет: "Музыка Аполлона была дорической архитектуроникой в тонах, но в тонах, едва означенных, как они свойственны кифаре. Тщательно устранялся, как не-аполлонический, тот элемент, который главным образом характерен для дионисической музыки, а вместе с тем и для музыки вообще, — потрясающее могущество тона, единообразный поток мелоса и ни с чем не сравнимый мир гармонии." (РТ). Что даёт ему основания переносить закономерности одной формы искусства на другую, тем более в таком далёком прошлом? Что он имеет в виду, говоря о "едва означенном тоне" кифары? Отсутствие звукописи, оркестровки, оттенков, разнообразия звука? Но откуда эта уверенность относительно дионисийской музыки? Если дионисийское – это вполне в соответствии со взглядами Ницше прежде всего танец и священное безумие, что основой *именно этой* музыки в первую очередь должны быть ритм и повторяющиеся мотивы. Именно такая музыка за счёт механизма навязывания ритма более всего пригодна для введения человека в транс, а вовсе не "мир гармонии". Упоминания о гармонии в отношении древнегреческой музыки странны и сами по себе, ведь мы имеем сейчас некоторое представление о структуре пифагорейской гармонии (кстати, вряд ли так уж любимой Ницше). Греческая музыка, по-видимому, ещё не знала гармонии в европейском понимании этого слова (Ливанова 1983) – то есть как раз такой *вертикально организованной* гармонии, к которой была бы применима метафора о "дорической архитектуронике". Музыка древней греции по существу своему была, вероятно, мелодической – так что в гармонии Пифагора под тем же термином скрывается, на самом деле, совсем другой смысл, – ощущение гармонии мира, как гармонии тонов; понимание Вселенной, как музыкального инструмента, способного к резонансу (Мартынов 2002).

Словом – древнегреческий контекст у Ницше вызывает ряд вопросов и сомнений. Однако Ницше сам признавался, что только претендует на наукообразность, – на самом деле его аргументация в первую очередь эмоциональна. "Экстатические звуки дионисического торжества с его всё более и более манящими волшебными напевами, как в этих последних изливается вся *чрезмерность* природы в радости, страдании и познании, доходя до пронзительного крика; подумаем только, какое значение мог иметь в сравнении с этими демоническими народными песнями художник-псалмопевец Аполлона и призрачные звуки его лиры!" (РТ).

Недаром Ницше так любит музыку – или, напротив, недаром он любит именно дионисическое начало в культуре: музыка в самом деле является одним из наиболее "правополушарных искусств". Общеизвестно, что у человека-правши, не связанного профессионально с музыкой, обработка музыки осуществляется практически исключительно правым полушарием (Блум 1985; Леви 1988). Поэтому, на самом деле, выявить "очевидно-аполлоническое" в музыке оказывается достаточно сложно – даже для самого Ницше. Поэтому философ ополчается на два основных способа проникновения "мира рационального" в мир музыки: на тиранию языка над музыкой (опера) и на тиранию однозначной, "позитивной интерпретации" музыки, как псевдо-отражения мира. Начнём со второй проблемы – мы уже упоминали о ней, когда обсуждали тезис Ницше о том, что мышление портит музыку своим проникновением в неё.

Общим местом романтизма, с его преувеличенно-восторженным отношением к музыке, является тезис о том, что музыка есть единственное неподражательное искусство. Музыка не копирует действительность – музыки нет в нашем мире до вмешательства человека; видом рощи или шумом ручья можно вдохновляться, но его нельзя просто *скопировать* в звуках. (С расширением

представлений о пределах музыки этот тезис был многократно опровергнут, – например, в творчестве Мессиана, а также в таких жанрах как авангардная сонорика и сонористика и современный industrial. Однако в период романтизма подобное утверждение было почти самоочевидным.) В первую очередь по этому признаку музыка объявлялась тогда высшим искусством (по сути дела, имела место несколько нарциссическая идеализация процесса творения в музыке, своеобразное переворачивание представлений древних о "мировой гармонии", в рамках которой музыка также была высшим искусством – но в первую очередь именно потому, что индивидуальное творчество в её рамках было особенно невозможным (Мартынов 2002). Приведём цитату: музыкальные звуки "словно новый свет, новое Солнце, новая Земля, возникшая на нашей земле, но среди самого света, Пока не появилась музыка, природа оставалась грубой, неприветливой." (Л. Тик, начало XIX века, по сборнику "Музыкальная эстетика Германии").

Но оказывается, что и в этот "идеальный" мир (либо вновь созданный, либо вновь прочувствованный, произнесённый от имени музыкальной первоосновы мира) человек вносит изрядную долю своих, непонятно для чего предназначенных, раздражательных образов. Ницше сетует об этом: "Всё, что ещё осталось теперь от музыки, это — либо волнующая, либо напоминающая музыка, т. е. либо средство для возбуждения притуплённых и утомлённых жизнью нервов, либо живопись звуками." (РТ). Подражание, звукопись – вредят музыке: "дионисический музыкант — без всяких образов, сам во всей своей полноте — изначальная скорбь и изначальный отзвук её" (РТ). Образы и смыслы – удел Аполлона, Дионису они чужды.

Квинтэссенцией сократического (т.е. аполлонического = логического) начала в музыке, по Ницше, является опера. Об оперных речитативах Ницше пишет так: "Можно ли поверить, что эту совершенно сведённую к внешнему, неспособную вызвать благоговейное настроение музыку оперы встречали восторженным приветом и лелеяли её, видя в ней возрождение всей истинной музыки, в то самое время, когда только что возникла невыразимо возвышенная и священная музыка Палестрины?" (РТ). Ницше бесконечно удивляется тому, что "в одно и то же время и даже в одном и том же народе рядом с возвышающимися сводами палестриновских гармоний, в сооружении которых участвовало всё христианское Средневековье, могла пробудиться эта страсть к полумузыкальному способу речи"; философ предлагает своё объяснение этому феномену. Речитатив ужасен тем, и тем стяжал популярность среди немзыкальных людей, что он отнимает у музыки (у её исконного, дионисийского начала) всякую надежду "победить" логическую структуру языка. "Слушателя, желающего отчётливо слышать слова во время пения, певец удовлетворяет тем, что он больше говорит, чем поёт, и в этом полупении патетически подчёркивает смысл слов: этим обострением пафоса он облегчает понимание слов и преодолевает ту другую, ещё оставшуюся половину музыки." Таким образом, в речитативе аполлоническое и дионисийское начала не только не помогают друг другу, не только не пытаются взаимодополнить друг друга, но уродливо чередуются: "Действительная опасность, которая ему <слушателю> теперь угрожает, заключается в том, что он при случае не вовремя даёт перевес музыке, отчего тотчас же должен пропасть пафос речи и отчётливость слова; между тем как, с другой стороны, он всё время чувствует потребность музыкального разряжения и виртуозной постановки своего голоса. Здесь ему на помощь приходит «поэт», умеющий дать ему достаточно поводов для лирических междометий, повторений слов и целых фраз и т.д., на каковых местах певец может теперь отдохнуть в чисто музыкальном элементе, не обращая внимания на слово." Ницше отзываясь о жанре оперы с ненавистью,

красиво и аргументированно. "Речитатив слыл за новооткрытый язык этого первобытного человека, опера — за вновь обретенную родину этого идиллически или героически доброго существа, которое вместе с тем во всех своих действиях покоряется природному художественному влечению; причём всякий раз, как оно имеет что-нибудь сказать, оно слегка напевает, чтобы, при малейшем движении чувства, немедленно запеть во весь голос." Конечную причину возникновения оперы как жанра Ницше находит в том, что она дала людям той эпохи миф об этом "прекрасном первобытном человеке", слитом с музыкой; возможность утвердиться в "оптимистическом возвеличении человека в себе"; тем самым корни и причины возникновения оперы находятся лежащими совершенно за пределами эстетической сферы.

Приведём ещё нескольких интересных высказываний о безобразном жанре оперы, которые любопытны в свете проблемы взаимоотношения музыки и слова: "Опера есть порождение теоретического человека, критически настроенного любителя, а не художника; это — один из самых поразительных фактов в истории искусства вообще. Только на редкость немзыкальные слушатели могли выдвинуть требование, чтобы прежде всего были понятны слова; так что возрождение музыкального искусства могло ожидаться лишь в случае открытия какого-либо нового способа пения, при котором текст слов мог бы распоряжаться контрапунктом, как господин слугою." Ницше описывает ситуацию, которая с его точки зрения представляла собой перевернутую с ног на голову эстетику, поскольку "предполагалось, что слова настолько же благороднее сопровождающей их гармонической системы, насколько душа благороднее тела." Заняться созданием оперы могли только люди необразованные и грубые в музыкальном плане, такой человек "даже и не подозревает дионисической глубины музыки" и поэтому "сводит музыкальное наслаждение к рассудочной риторике страсти, переложенной в слова и в звуки" (РТ). Интересно, что одной из характерных особенностей песен самого Ницше, как композитора, является некоторая небрежность строения их текстов, — поставленный перед необходимостью выбирать между правильным строением предложения и изменением мелодико-ритмической линии, Ницше, очевидно, отдавал полное предпочтение музыке (Боттенберг).

Далее, — опера не только ужасна как жанр, — она ещё и заразна: "роковое влияние оперы на музыку прямо-таки совпадает с развитием музыки вообще в новейшие времена; скрытому в генезисе оперы и в существе представляемой ею культуры оптимизму удалось с ужасающей быстротой совлечь с музыки её дионисическое мировое предназначение и придать ей характер чего-то увеселительного, некоторой игры форм".

"Хороший" по Ницше жанр, в котором слово сливается с музыкой (греческая трагедия), также прячет музыку от слушателя: "Трагедия ставит между универсальным значением своей музыки и дионисически восприимчивым зрителем некоторое возвышенное подобие, миф, и возбуждает в зрителе иллюзию, будто музыка есть лишь высшее изобразительное средство для придания жизни пластическому миру мифа. Опираясь на этот благородный обман, она может теперь дать волю своим членам в дифирамбической пляске и, не задумываясь, отдаться оргиастическому чувству свободы, — на что она, будучи только музыкой и не располагая указанным обманом, не могла бы решиться. Миф обороняет нас от музыки — и, с другой стороны, только он и придаёт ей высшую свободу. В благодарность за это музыка приносит в дар трагическому мифу такую всепроникающую и убедительную метафизическую значительность, какой слово и образ, без этой единственной в своём роде помощи, никогда не могли бы достигнуть". Примерно такой же "идеальный" жанр ранний Ницше находил и в

творчестве тогда ещё непризнанного Вагнера, видимо, подразумевая, что дионисийскость музыки в них столь высока, что только периодические приступы аполлоничности, в виде музыкальных аллегорий и подражаний, удерживают зрителя от оргиастического безумия.

Ницше играет с мыслью о наложении музыки на описание того или иного события, которое от этого немедленно приобретает нужную значимость, а зрителю, помимо того, внушается нужное настроение (ах, жаль, что Ницше не мог видеть голливудских кинофильмов в кинотеатре!). Ницше рассматривает этот эффект как суперпозицию аполлонического (смыслового) и дионисийского (подсознательного) начал, при которой дионисийское начало передаёт аполлоническому отголосок своей мистической значимости (РТ). Это ранний Ницше, ещё не переломанный судьбой, для которого ещё возможны мистические интонации, который ещё может назвать оперы Вагнера "братским союзом Аполлона и Диониса".

Итак – вот два оплота пагубной аполлоничности в музыке – опера и программные произведения с названиями вроде "Стремительный ручей" или "Маленькая рыбка" (названия ранних пьес самого Ницше). Неужели это всё? Оказывается – нет – существует и ещё один источник, наименее контролируемый и наиболее туманный, – связанный с тем самым противопоставлением "сна" "опьянению", которое так трудно понять у Ницше. Дело в том, что ведь это именно аполлоническое начало порождает "искусство", т.е. красивую, альтернативную реальность, лишённую скорби, погружающую в сон, отвлекающую мечтой. Напротив, дионисийское начало принимает жизнь и отдаётся ей, как она есть, бросаясь в круговорот её боли и страсти.

К счастью, музыка, а именно – дионисийское начало в ней, сильнее аполлонических напластований, поэтому выходя из-под пера гения музыка побеждает оковы формы. "Из дионисических основ немецкого духа возникла сила, не имевшая ничего общего с первоусловиями сократической культуры и не находившая в них ни своего объяснения, ни своего оправдания; напротив, она ощущалась этой культурой как нечто необъяснимо ужасное и враждебно мощное; то была *немецкая музыка*, причём под нею надо понимать главным образом могучий солнечный бег от Баха к Бетховену и от Бетховена к Вагнеру" (РТ). Это направление музыкального развития Ницше сравнивает с "демоном, восстающим из неисчерпаемых глубин". Он пишет о тщетности и идейно порочности попыток анализировать причины, механизмы гениальности этой музыки: "Ни из сплетения зигзагов и арабесок оперной мелодии, ни при помощи арифметических счетов фуги и контрапунктической диалектики не выведешь формулы, при трижды могучем свете которой можно было бы подчинить себе этого демона и заставить его заговорить." Правда, сказанное относится уже не только к музыке, но и к проблеме познаваемости и объяснимости гения вообще. Ницше с усмешкой описывает "эстетиков", которые "с сачком «красоты» собственного изобретения гонятся и бегают за носящимся перед ними с непостижимой жизненностью музыкальным гением". На такой подход наклеивается ярлык "бедной ощущениями трезвости", тогда как в названной линии немецкой музыки Ницше видит гераклитовский мистический огонь-логос.

Направления музыки

(Жанры музыки, романтизм как течение, о композиторах, Вагнер, современная музыка)

Как уже указывалось, первейшим из всех видов музыки (как по времени, так и по качеству) Ницше считал танец. Именно танец, насыщенный эмоциями, захватывающий человека, является для музыки первоначальным источником

дионисического начала. "Музыка, как мы понимаем ее нынче, есть также общее возбуждение и разряжение аффектов, однако это лишь остаток гораздо более полного арсенала выражений аффекта... Для возможности музыки, как обособленного искусства, заставили умолкнуть некоторые чувства, прежде всего мускульное чувство (по крайней мере относительно: ибо в известной степени всякий ритм еще говорит нашим мускулам); так что человек уже не воспроизводит и не изображает тотчас же в лицах все то, что он чувствует. Тем не менее это — подлинно нормальное дионисическое состояние, во всяком случае первобытное состояние" (СИ). Ницше и в самом деле хочет танца, транса, шаманизма!

От дионисийского корня, по мнению Ницше, питается и народная песня. "...Каждая богатая народными песнями и продуктивная в этом отношении эпоха в то же время сильнейшим образом была волнуема и дионисическими течениями, на которые необходимо всегда смотреть как на подпочву и предпосылку народной песни." "...Народная песня имеет для нас значение музыкального зеркала мира, первоначальной мелодии." Ницше вообще предпочитает мелодический склад гармоническому. Философ делает любопытное предположение о том, что песни содержат много строф (куплетов) на одну мелодию именно потому, что мелодия потенциально гораздо богаче текста и может порождать его в избытке. "Мелодия, таким образом, есть первое и общее, отчего она и может испытать несколько объективаций, в нескольких текстах". Однако при описании песни, как дионисического начала, Ницше использует "неуниверсальные" образы и средства, поскольку народную песню ему хочется видеть ликующей и страстной: "искры образов; их пестрота, их внезапная смена, подчас даже бешеная стремительность".

(К сожалению, в наших виртуальных спорах с Ницше мы не всегда можем использовать контрпример, ведь у аргументации ницшеанского стиля всегда останется в запасе утверждение о том, что качество народной песни напрямую связано с качеством самого народа. Так для русской песни или для песен чёрного населения Америки конца XIX-начала XX века характерна именно скорбь и медленность, но для Ницше это, возможно, свидетельствовало бы больше об упадке этих народов, чем о неверности его взглядов.)

В целом, довольно трудно судить о том, какую музыку любит Ницше, на основании его текстов, – они слишком пропитаны идеологией его философии, и, к тому же, Ницше слишком привык строить аргументацию по принципу провокации, шока и насмешки, что не всегда способствует искренности в деталях. Приведём здесь, не особо упорядочивая материал, несколько суждений Ницше о композиторах, о которых он пожелал высказаться, а также о романтизме, как течении.

Первым из композиторов, о которых Ницше всегда (не только в ранних произведениях) отзывается крайне благосклонно – это Палестрина (Джованни Пьерлуиджи да Палестрина). Затем следует протестантский хорал, похвала которому, однако, стала возможной только для раннего Ницше: "...В хорале ... впервые прозвучал напев будущей немецкой музыки. Так глубок, мужествен и задушевен был этот лютеровский хорал, такой безмерной добротой и нежностью проникнуты были эти звуки, словно первый манящий дионисический зов, вырывающийся из пустой заросли кустов при приближении весны! И наперебой отвечали ему отклики того священного, торжественного и дерзновенно-смелого шествия одержимых Дионисом" (РТ). Далее – И.С. Бах, включаемый Ницше в тройку величайших композиторов всех времён (прежде Бетхована и Вагнера). Может показаться странным, что Ницше относит Баха к дионисийской традиции, но, возможно, это просто искренность музыканта, которого так и не смог победить философ?

Единственный композитор, в почитании которого Ницше-философ и Ницше-музыкант безусловно сливаются, – это Л.В. Бетховен. "Музыка Бетховена – это одинокие песни богов" (НРЗ). Бетховен был "отзвуком перехода и перелома стиля, а не, подобно Моцарту, отзвуком великого, многовекового европейского вкуса. Бетховен представляет собой промежуточное явление между старой, дряхлой душой, которая постоянно разбивается, и будущей сверхъюной душой, которая постоянно нарождается; его музыку озаряет этот сумеречный свет вечной утраты и вечной, необузданной надежды, – тот самый свет, в лучах которого купалась Европа, когда она грезилась вместе с Руссо, плясала вокруг древа свободы революции и наконец чуть не боготворила Наполеона. Но как быстро меркнет теперь именно это чувство, как трудно дается в наши дни даже понимание этого чувства, – как чуждо звучит для нашего уха язык этих Руссо, Шиллера, Шелли, Байрона, которые все вместе выразили словами ту же самую судьбу Европы, что вызвучил в музыке Бетховен!" (ДИЗ). На основании таких безрадостных наблюдений Ницше делает вывод о том, что Бетховена разучатся играть раньше Моцарта. Вообще, Бетховен – это единственная фигура-творец в музыке, с которого Ницше действительно мог бы писать своего сверхчеловека. Героическая личность, новаторская, – и при этом гениальная музыка, особенно привлекательная для ницшеанства в поздний период, когда Бетховен, уже глухой, выйдя из классицизма в романтизм, устремился куда-то дальше, как минимум к музыке XX века. Поздний Бетховен часто атонален, у него проскакивают почти джазовые ритмы и гармонии. Можно, однако, отпустить следующий злой комментарий: у Бетховена не было своего Байрейта, он умер в неизвестности и почти в нищете; у Ницше просто не было шансов не увидеть в нём героя. Можно только пожалеть (и не только по этому поводу), что Вагнер увидел свою популярность ещё при жизни.

Но мы добрались до эстетики романтизма, – эпохи, к которой Ницше принадлежит в своей музыке. Отношение к этому направлению, бывшему для философа "современной музыкой", очень сильно изменилось с течением его жизни: в молодости он был горячим поклонником Шумана; именно влияние Шумана отчётливее всего просматривается в ранних пьесах самого Ницше. Однако в поздний период Ницше им уже не восторгается: "Что же касается Роберта Шумана, который относился к делу серьезно и к которому с самого начала также отнеслись серьезно, – он был последний основатель школы – разве не кажется нам теперь счастьем, облегчением, освобождением то, что с этой шумановской романтикой наконец покончено? Шуман, удирающий в "саксонскую Швейцарию" своей души, созданный по образцу не то Вертера, не то Жан Поля, но уж наверняка не Бетховена! наверняка не Байрона! – музыка его Манфреда представляет собой какой-то невероятный промах и недоразумение, – Шуман, со своим вкусом, который был в сущности мелочным вкусом (именно, опасной, а среди немцев вдвойне опасной склонностью к тихому лиризму и опьянению чувства), Шуман, постоянно идущий стороной, пугливо медлящий и отступающий назад, благородный неженка, утопающий в чисто анонимном счастье и горе, представляющий собою нечто вроде девицы и *poli me tangere* с самого начала: этот Шуман был уже только немецким событием в музыке, а не европейским, как Бетховен, как в еще большей степени Моцарт, – в лице его немецкой музыке грозила величайшая опасность перестать быть голосом души Европы и принизиться до голой отечественности" (ДИЗ).

Довольно странное заявление (странно, когда национальная идея примешивается к музыке в *таких* количествах), но, так или иначе, Ницше действительно разочаровался в романтизме. Он сожалеет, что при написании "Рождения Трагедии" он "на основании немецкой последней музыки, начал

строить басни о «немецкой сущности»". Он с горечью отзывается о "современной немецкой музыке, которая — сплошь романтика и самая не-греческая из всех возможных форм искусства". Он пишет, что эта музыка "перворазрядная губительница нервов, вдвойне опасная ... именно в двойном её качестве охмеляющего и вместе с тем *отуманивающего наркотика*." (ТГЗ) Ницше стал выступать как анти-романтик. В самом деле, искренний романтизм – это, пожалуй, единственная музыка, однозначно подходящая к ницшевскому загадочному ярлыку аполлонического, как подменяющего реальность фантазией. Приведём цитату "классического романтического мироощущения первой половины XIX века": "Спросите музыканта, отчего он так радуется своей музыке. «Вся наша жизнь, – ответит он, – не есть ли чудесное сновидение? Мыльный пузырь, приятный глазу? Такова же и моя пьеса.»" (В.Г. Вакенродер, по книге "Музыкальная эстетика Германии"). Здесь названо даже "ключевое слово": сон. Музыка, которая отвлекает от жизни, прячет за собой жизнь. Это слишком красивая музыка: по-русски можно сказать "красивенькая" – что более точно передаёт мысль Ницше.

Философ ругает такую музыку на чём свет стоит: "...Музыка романтизма была недостаточно благородна, недостаточно музыка, чтобы быть признанной всюду, а не только в театре и перед толпой; она с самого начала была музыкой второго ранга, которой истинные музыканты уделяли мало внимания." (ДИЗ). За что ругает? Главным образом – за истончение человеческой души, за то, что она делает из людей невротиков, за то, что она воспекает не то, что следовало бы воспевать. "Чтобы отнестись справедливо к этому сочинению, надо страдать от судьбы музыки как от открытой раны. Отчего страдаю я, страдая от судьбы музыки? – Оттого, что музыка лишена своего миропрославляющего, утверждающего характера, – оттого, что она сделалась музыкой *decadence* и уже перестала быть свирелью Диониса... Но если кто-нибудь, подобно мне, чувствует в деле музыки собственное дело, историю собственных страданий, то он найдёт это сочинение всё ещё слишком снисходительным, слишком мягким." (ЕН). Вот маленькая цитата из самого Ницше, его ранних произведений, верно передающая (скорее по стилистике, чем по смыслу) особенности романтического мировосприятия: бывают ситуации, когда "страдания вызывают радость, что восторг вырывает из души мучительные стоны" (РТ). Узнаваемо, не правда ли? Эта сторона романтизма существует и в нашем мире, под (довольно странным) именем "готической музыки".

Вот как описана основная идея романтизма у позднего Ницше: "И тут сразу становится ясной задача современного искусства: притупить или опьянить людей! Усыпить или оглушить! Совесть, сознание превратить тем или иным способом в незнание! Помочь душе современного человека уйти от чувства вины, вместо того чтобы вернуть ее к невинности! И это хоть на немногие мгновения! Оправдать человека в его собственных глазах, заставив молчать его внутренний голос или дав ему возможность не слышать его!" (НР4). И оглушающая и усыпляющая музыка (в нашей реальности это может быть *gothic*, или *acid jazz* или какой-нибудь *electro-funk*) вполне соответствуют условному термину "easy listening", используемому известным теоретиком музыки Т. Адорно, цитата из работ которого в данном случае кажется нам весьма уместной.

Адорно считает, что современная *популярная* музыка именно по этой причине является музыкой аполлонической, – потому что для неё нет действия, в её пространстве нет действия. Она затуманивает, а не опьяняет. Она (по Адорно) становится наркотиком (и когнитивным и социальным), подменяя собой мир. Если Вагнера, с его восхождениям к запредельным высотам духа, Адорно ещё может сравнивать с буддийской нирваной, потерей желания и способности к действию,

то "запланированный дурман потребительской музыки не имеет уже ничего общего с нирваной. Она, эта музыка, без конца, нудно повторяет свое: "Пей, братец, пей" — в лучшей традиции того алкогольного рая, где все обстоит самым наилучшим образом, стоит только избежать горя и печали. ... Как бедные старушки плачут на чужих свадьбах, так и потребительская музыка — вечная чужая свадьба для всех." Адорно здесь пишет о "нашей" современной музыке; Ницше писал о "своей", — но претензии, как мы видим, весьма схожи.

Плохо отзывается Ницше о главном "сопернике" Вагнера за сердца современников — Брамсе. "Его удача была немецким недоразумением: его приняли за антагониста Вагнера — нуждались в антагонисте! — Такие не создают необходимой музыки, такие создают прежде всего слишком много музыки!" Ницше хвалит Бизе ("Эта музыка кажется мне совершенной" (КВ), но только в пику Вагнеру: "Что Бизе был не больше чем красным платком, размахиваемым перед Минотавром, об этом сказано прямо: «Вам не следует принимать всерьёз то, что я говорю о Бизе; мне самому нет до Бизе никакого дела. Но как ироническая антитеза Вагнеру, он действует весьма сильно: ведь было бы невообразимой безвкусицей, вздумай я, скажем, отталкиваться от похвалы Бетховену. Ко всем Вагнер был обуян бешеной завистью к Бизе; "Кармен" побил все рекорды успеха в истории оперы и намного превзошла число постановок всех вагнеровских опер в Европе» (письмо к К. Фуксу от 27 декабря 1888 г)." (Свасьян, "Примечания"). Ницше двойственно отзывается о Шопене: то не любит его за излишнюю утонченность и интраверсию, то оправдывает ("Я сам все еще достаточно поляк, чтобы за Шопена отдать всю остальную музыку:" (ЕН). Известен также хороший отзыв Ницше о Мендельсоне: "Иначе обстояло дело с Феликсом Мендельсоном, этим халкионическим маэстро, который благодаря своей ничем не омраченной, чистой, полной счастья душе скоро стяжал лавры и так же скоро был забыт: это был прекрасный инцидент в немецкой музыке." (ДИЗ).

Но "*главным композитором Ницше*", естественно, очевидно, конечно, был и всегда оставался Рихард Вагнер. "Вагнер был больше, чем событием, скорее именно *со-бытием*, первым безумящим уколом абсолютного восторга, судьбой, вламывающейся в жизнь." (Свасьян, "Примечания"). Вся жизнь Фридриха Ницше разорвана надвое разрывом с Вагнером, — представлявшем из себя прекращение всяких личных отношений, но никогда не потерю интереса. "Прежде всего изумительная стилистика избиения Вагнера в поздних произведениях ... не должна сбивать с толку; он продолжал любить Вагнера, как никого, и пронёс эту свою любовь даже в годы помрачения." (Свасьян, "Примечания"). "Несомненно во всяком случае одно: понять что-либо в этой изнуряюще глубокой истории — значит держаться как можно дальше от отчуждённо-надменного стереотипа наукообразного подхода и ориентироваться на непосредственное переживание самого феномена" (там же).

Собрав репрезентативную выборку цитат Ницше о Вагнере весьма и весьма сложно: в "Рождении Трагедии" он превозносит его; в "Вагнер в Байрейте" — боготворит и интерпретирует; в "Казусе Вагнер" — почти смешивает с грязью. В "Несвоевременных размышлениях" Ницше пишет о Вагнере: "нет больше одаренного музыканта, который бы в душе не внимал ему и не считал его более достойным внимания, чем себя и всех прочих композиторов вместе". Ключевое слово здесь — "одарённого", потому что, как выясняется уже в следующих строчках, если музыкант так не считает — значит он не одарён. А если всё-таки одарён — значит говорит неискренне, т.к. в глубине души знает, что Вагнер — лучший, и только напрасно сопротивляется "лучшим порывам своей совести". Более того — Ницше утверждает, что Вагнер — лучший композитор не только современности, но и прошлого, — и будущего. А если так — то бесполезно и

пытаться превзойти его; Ницше здесь ссылается на самого Вагнера, который "полагает, что наступила пора в развитии искусства, когда настойчивое стремление стать дельным мастером изображения и исполнения гораздо ценнее, чем капризная прихоть во что бы то ни стало "творить" самому, ибо это творчество на той ступени, которой достигло искусство, роковым образом ведет к тому, что действительно великое опошляется в своих действиях от постоянного применения его без разбора, и средства и приемы гения тратятся при ежедневном пользовании ими." Вообще, в течение целого периода творчества и размышлений Рихард Вагнер выступает у Ницше в звании героя и прото-сверхчеловека. Он говорит о нём почти как о боге; мимоходом в его тексте проскакивают следы серьёзнейших размышлений на тему "Случаен ли Вагнер, случайно ли наше грядущее спасение?" Что было бы с миром, если бы Вагнер родился на 10 лет раньше или позже? Сам Вагнер, впрочем, отказывался признать себе в этом мессианском образе (ЕН).

Позже Ницше отказался от собственных слов, сказав, что везде вместо слова "Вагнер" надо поставить "Заратустра" или "Ницше" (хотя, конечно, это опять было провокацией). Можно назвать как минимум три причины разрыва с Вагнером, сыгравших свою роль на разных уровнях сознания, – сложности психологического общения, специфика вагнеровского характера (Свасьян, "Примечания"); слишком большой успех Байретского предприятия и та охота, с которой Вагнер принял на себя роль властителя дум; разочарование в идеалах Вагнера, как философа и как музыканта.

"...Искусство Вагнера больное. Проблемы, выносимые им на сцену, – сплошь проблемы истеричных, – конвульсивное в его аффектах, его чрезмерно раздраженная чувствительность, его вкус, требующий все более острых приправ, его непостоянство, переряжаемое им в принципы, не в малой степени выбор его героев и героинь, если посмотреть на них как на физиологические типы (– галерея больных! –): все это вместе представляет картину болезни, не оставляющую никакого сомнения. Wagner est une nevrose." "Вагнер – великая порча для музыки. Он угадал в ней средство возбуждать больные нервы, – для этого он сделал больною музыку." "Нынче наживают деньги только больной музыкой" (КВ).

Ницше обвиняет Вагнера в том, что музыка для него вторична, а первичны – драматургические сцены (Ницше называет их "жестами"), которые он, по мнению философа, просчитывает холодно и мастерски; а также столь же холодные и просчитанные музыкальные приёмы мастера, верные ходы. Он говорит, что Вагнер – это прежде всего мастер инсценировки.

"Приведу пример. Положим, что Вагнеру нужен женский голос. Целый акт без женского голоса – это не годится! Но "героини" в эту минуту все несвободны. Что же делает Вагнер? Он эмансипирует старейшую женщину мира, Эрду: "Вставайте, старая бабушка! Вы должны петь!" Эрда поет. Цель Вагнера достигнута. Он тотчас же снова спроваживает старую даму: "Зачем, собственно, вы пришли? Уходите! Продолжайте, пожалуйста, спать!" – In summa: сцена, полная мифологического трепета, при которой вагнерианец что-то *чувствует*..." (КВ).

Он, кроме того, обвиняет Вагнера в дурных взглядах, дурных примерах и дурной философии его либретто и его текстов, однако эти обвинения уже выходят за рамки интересов настоящей работы. "Актер Вагнер является тираном, его пафос ниспровергает всякий вкус, всякое сопротивление".

Вагнер двигался к синтетичности, к синтезу всех искусств, – такой синтез и был его целью. Кроме того, Вагнер имел свою собственную мистическую идею – о том, что только музыкальная драма, объединяющая в себе совершенство музыки и идеологическую направленность драмы, могут способствовать выходу человечества из состояния потери любви (Lieblosigkeit), эгоистической воли к

жизни, разъединяющей людей, мешающей им сострадать, и, таким образом, увеличивающей сумму страданий в мире (Лиштанберже). Но Ницше был одинаково против как синтеза искусств, появления идеологии в музыке, так и самой этой идеологии. Одним из торжественных лозунгов Вагнера было: "Оркестр несомненно обладает даром речи" (Музыкальная эстетика Германии XIX века); – но разве такое высказывание могло понравиться Ницше?

"Вагнер *не* был музыкантом по инстинкту. Он доказал это тем, что отбросил все законы, говоря точнее, всякий стиль в музыке, чтобы сделать из нее то, что ему было нужно, – театральную риторику, средство выражения, усиления жестов, внушения, психологически-картинного" (КВ). В то же время *ранний* Ницше вполне оправдывает Вагнера в его синтетичности, причём делает это достаточно оригинальным способом: "Могучая музыкальная натура, придя в отчаяние от сознания, что ей приходится обращаться с речью к полумузыкантам и вовсе не музыкантам, насильственно вторглась в область других искусств, чтобы таким образом передать себя, наконец, со стократной ясностью и добиться понимания, – истинно всенародного понимания в среде народа."

Приведём ещё немного обвинений: "Довольно элементарного – звука, движения, окраски, словом, чувственности музыки. Вагнер никогда не рассчитывает, как музыкант, исходя из какой-либо совести музыканта: он хочет действия, он не хочет ничего, кроме действия." "Вагнер почти открыл, сколько магического можно совершить даже разложенной и как бы сделанной *элементарною* музыкой."

"Музыка всегда лишь средство" – не здесь ли главное обвинение Ницше Вагнеру? "Фактически он всю свою жизнь повторял одно положение: что его музыка означает не только музыку! А больше! А бесконечно больше!.. *"Не только музыку"* - так не скажет никакой музыкант." (КВ).

Ницше обвиняет Вагнера (заодно вскользь припоминая и Листа) за два крупных греха. Первое – что Вагнер создал "новый канон", новую традицию и даже правила, которые философ описывает крайне язвительно. "Вагнер шествует с барабанами и флейтами во главе всех художников декламации, изображения, виртуозности". За то, что Вагнер стал для немцев живым богом, за то, что он поистине главенствует в музыке, за его излишнюю "искусственную", по мнению Ницше, страсть, за открытие прямых и широких дорог к сердцу и мозгам слушателей. "Вкус уже больше не нужен; даже голос. Вагнера поют только разбитым голосом: это действует "драматично," – злорадствует Ницше.

Второе – он обвиняет его в открытии всех этих прямых дорог, за то, что они становятся явными, становятся предметом логического изучения. "Движение, созданное Вагнером, переходит даже в область познания: целые соответствующие науки медленно всплывают из вековой схоластики." Ницше, очевидно, претит идея измерения музыки такими мерками – и особенно мерками языка, окончательное превращение музыки в язык. Он приводит пример одной из таких новых музыкальных наук, возникших благодаря музыке Вагнера "...Я подчеркиваю особенно заслуги *Римана* в ритмике, первого, кто применил также и к музыке основное понятие знаков препинания (к сожалению, выразив его безобразным словом: он называет это "фразировкой")." Анализ музыкальной фразировки и учение о ней, ставшее в наше время рутинной терминологией, например, действительно наиболее простым способом передать идею исполнения того или иного отрывка от учителя ученику, – всё это почему-то чрезвычайно раздражает Ницше, как если бы кто-то наступал на его любимую мозоль. Может быть в самом деле здесь оказывается затронутым любимое-ненавистное противопоставление "музыка–язык"?

"Тут мы можем считать Вагнера изобретателем и новатором первого ранга – он неизмеримо увеличил словесные средства музыки – это Виктор Гюго музыки как языка. Конечно, предполагая, что прежде всего допускается, что музыка *может*, смотря по обстоятельствам, быть не музыкой, а языком, орудием, ancilla dramaturgica. Музыка Вагнера, не защищаемая театральным вкусом, вкусом очень толерантным, просто плохая музыка, быть может, вообще худшая из всех. Если музыкант уже не может сосчитать до трех, то он становится "драматическим", становится "a la Вагнер"..."

Ницше, заботясь о составителях грядущих словарей и прочих дайджестов, в сжатой форме даёт тезисы своего послания. Он тремя предложениями отвечает на вопрос "Чего я хочу?"

"Чтобы театр не становился господином над искусствами.

Чтобы актер не становился соблазнителем подлинных.

Чтобы музыка не становилась искусством лгать."

Во втором добавлении он поднимает планку, отдельно отмечая "для непонятливых", что вовсе не смешивает Вагнера с грязью и говорит вовсе не о ерунде. И – прежде всего – не обрушивается именно на Вагнера, в противовес всей другой музыке. "Другие музыканты в сравнении с Вагнером в счет не идут. Дело вообще обстоит скверно. Гибель является всеобщей. Болезнь коренится глубоко." Чуть ниже Ницше ещё раз любезно перечисляет основные симптомы этой болезни: "...Упадок организующей силы, злоупотребление традиционными средствами без *оправдывающей* способности, способности к цели; фабрикация фальшивых монет в подражание великим формам, для которых нынче никто не является достаточно сильным, гордым, самоуверенным, *здоровым*; чрезмерная жизненность в самом маленьком; аффект во что бы то ни стало; утонченность, как выражение *оскудевшей* жизни: все более нервов вместо мяса." (КВ)

Подведём итог. Насколько справедлив Ницше к Вагнеру? Две цитаты: "Принятие слова в музыкальную драму есть для него лишь некая временная мера, ибо «музыка есть собственно идея мира, драма же – всего лишь отблеск этой идеи, ее отвлеченная тень». Это звучит также не менее примечательно, потому что благодаря Вагнеру был почти устранен перевес, который в опере музыка удерживает над поэзией." (Юнгер)

"Ницше по сей день больше других способствовал социальному познанию музыки: он нашел слова для этих внутренних импликаций искусства Вагнера. Социология музыки, которая отказалась бы от этих выводов как от спекуляции, осталась бы позади своего предмета и позади ницшевских прозрений. Аспект тотальности, направленный наружу, который отличает симфоническую музыку от камерной, у Вагнера, – который не писал камерной музыки, если не считать первой редакции "Зигфрид-идиллии" для камерного оркестра, превратился в политическую экстравертность." (Адорно)

Значение и цель музыки

(Будущее, история)

Извлечённые из контекста высказывания Ницше о цели и значении искусства (как и все его высказывания об искусстве) необходимо рассматривать с большой осторожностью, поскольку под термином "искусство" он только в половине случаев имеет в виду нечто прекрасное, замечательное, дионисийское и связанное с музыкой; в другой половине случаев "искусство" – это как раз антоним к слову "музыка": та самая отвратительная пелена аполлонического сна, воздвигнутая между человеком и его жизнью. "Пока мы находимся во власти искусства, оценка вещей изменяется, как это бывает и во сне; то, что нам кажется настолько достойным стремлений, что мы одобряем героя, предпочитающего

смерть измене своей цели, в реальной жизни редко имеет ту же цену и заслуживает той же затраты сил; поэтому искусство и есть деятельность отдыхающего. Борьба, изображаемая им, представляет собою упрощение действительной жизненной борьбы, его проблемы представляют сокращение бесконечно запутанного счета человеческой деятельности и воли. Но именно в том-то и заключается величие и необходимость искусства, что оно дает иллюзию упрощенного мира, сокращенного решения загадки жизни." (НР4). Такие пессимистические высказывания имеют свои параллели и в мире психологии, и в мире социологии. С одной стороны, даже с позиций право-лево-полушарности можно выдвинуть следующую интересную мысль: может быть музыка – вовсе не торжество правого полушария, а его последнее поражение, некий способ, изобретённый левым полушарием для того, чтобы взять правое под свой окончательный и полный контроль? (Мардов 1994, Соколов 2003). В самом деле – музыка во многом определяет состояние души, настроение, эмоцию человека, – что же происходит, если этот инструмент становится подконтролен сознанию, левому полушарию? Ровно то "единение аполлонического и дионисийского", какое молодой Ницше находит в операх Вагнера, и которое сейчас торжествует на киноэкранах. Мы знаем, как тяжело дался авторам концепции догматического кино отказ от фоновой киномузыки, – и насколько заметным оказалось это отсутствие музыки для зрителя! Мы уже не удивляемся вступлению скрипок симфонического оркестра во время поцелуя в горах или на дне моря, – мы удивляемся его отсутствию! И – через кино – мы выходим к другому подтверждению правоты Ницше о "роли искусства": к той роли, которое играло умело подобранное и развитое, вполне определённое искусство в жизни целых стран на протяжении целых десятилетий XX века.

Итак, будущее для Ницше – это не "эстетический рай", это не "будущее искусства", и уж точно не аскетическая "игра в бисер". Единственное, что "может вызвать луч радости на лице разорванного, разбитого на индивиды мира", – это надежда, связанная с "возрождением Диониса, которое мы в настоящее время должны истолковывать себе как предчувствие конца индивидуации". Надежда, основанная на мифе о повторном рождении бога Диониса Деметрой и на наследии связанных с этим событием мистерий. (РТ) "Отдельная личность должна быть посвящена в нечто сверхличное ... Она должна преодолеть ужас тоски, навеваемой индивиду смертью и временем, ибо в одно кратчайшее мгновение, в пределах одного атома ее жизненного пути может совершиться нечто святое, что с избытком вознаградит ее за всю борьбу и все бедствия, – это и называется обладать трагическим умонастроением. И если всему человечеству суждено когда-нибудь погибнуть – а кто может в этом сомневаться, – то перед ним стоит как цель эта высшая задача всех грядущих времен – так срастись в едином и общем, чтобы как одно целое пойти навстречу предстоящей гибели с трагическим умонастроением. Эта высшая задача несет в себе залог всего грядущего благородства человечества; окончательный отказ от нее явился бы самым печальным зрелищем, какое только может представить себе друг человечества." (НР4).

Довольно странные, мрачные – и одновременно страстные мечты. "В конце концов у меня нет никакого основания отказываться от надежды на дионисическое будущее музыки. Бросим взгляд на столетие вперед, предположим случай, что моё покушение на два тысячелетия противоестественности и человеческого позора будет иметь успех. Та новая партия жизни, которая возьмёт в свои руки величайшую из всех задач, более высокое воспитание человечества, и в том числе беспощадное уничтожение всего вырождающегося и паразитического, сделает

возможным на земле преизбыток жизни, из которого должно снова вырасти дионисическое состояние." (ЕН)

Отличие Ницше от пессимистов нашего времени в том, что Ницше не циничен. В его душе всегда остаётся яркое пятно света, надежда и опора – его музыка. "...В этом мире форм и преднамеренной отчужденности появляются души, исполненные музыки. – Ради чего? Они движутся в великом свободном ритме, проникнуты благородной честностью и сверхличной страстью, они пылают мощно-спокойным пламенем музыки, которое из неисчерпаемой глубины пробивается в них к свету – и все это ради чего?" Вагнер впервые даёт ответ на этот вопрос. Музыка призвана спасти мир, причём не в мистическом, а в самом практическом смысле этого слова: цель нового поколения людей состоит в том, чтобы "основать государство на музыке", как это имело место у греков (НР4).

Несколькими страницами позже Ницше будто извиняется за попытку построения мистической утопии, он пытается взять свои слова обратно: "Да хранит нас здравый рассудок от веры, что когда-нибудь человечество может найти окончательный идеальный строй, и счастье, подобно солнцу тропических стран, будет посылать неизменно свои знойные лучи всем людям этого строя. Вагнер ничуть не разделяет этой веры – он не утопист." Но расстаться совсем с мечтой он не в силах, поэтому буквально в следующем предложении настаивает: "Вагнер является предвестником и посланником другой эпохи". Противоречие в сердце философа, – сочетание пессимистического настроения и восторженной веры в гений музыки, – выливается в провозглашения грядущего века героев. "Над полями этого будущего не раскинутся, подобно вечной радуге, сверхчеловеческое добро и справедливость. Быть может, грядущее поколение покажется в общем даже более злым, чем наше, ибо оно будет откровеннее как в дурном, так и в хорошем." Свобода – вот то, чего ожидает Ницше от этого "века музыки". Свобода и возрождение "голоса природы", высшего чувства.

"Для того, чтобы музыка могла в будущем благоговейно настраивать сердца многих людей и внушать им свои высшие намерения, это столь священное искусство должно перестать служить предметом увеселения и услаждения." (НР4) Ранний Ницше искренне верит в "искусство для избранных", а также в мессианскую перспективу постепенного роста числа этих избранных. Действие искусства на толпу уже тогда представлялось ему безобразным, а ведь горечь разочарования в Вагнере и вагнерианстве, как новой "религии" была ещё впереди: "Когда я в многолюдных городах вижу эти тысячи людей, проходящих с тупым и суетливым выражением лица, я твержу себе: им тяжело на душе. Но всем им искусство служит только для того, чтобы на душе стало еще хуже, еще тупее и бессмысленнее, еще тревожнее и похотливее." (НР4).

Построение государства, основанного на музыке, – на самом деле мысль вовсе не в стиле Ницше, как и любая мысль о построении государства. Его философия – это философия одиночки, его книги "для всех" – всегда книги "ни для кого". Но мнение о музыке, как о силе, способной регулировать жизнь целого государства, весьма симптоматична. Это проявление той самой веры, существование которой Ницше так старательно отрицал всем своим творчеством: веры в присутствие в этом мире некоего высшего управляющего закона.

Идея о музыке, управляющей государством, восходит к "Государству" Платона, и даже более ранним источникам (Кожурин 2003). Так, Платон предлагал запретить часть греческих гармоний (лидийские и ионийские) "во-первых, потому, что они выражают печаль, во-вторых, потому, что они расслабляют. Следует допускать только дорийские (для мужества) и фригийские (для умеренности). Допускаемые ритмы должны быть простыми и выражать мужественную и гармоничную жизнь" (Рассел 1945). В свою очередь идеи классификации типов

музыки на полезные и вредные для государства у Платона восходят, по-видимому, к спартанским практикам. Мы хотели бы осветить этот вопрос чуть более подробно, поскольку он по своей эстетике представляется очень близким к эстетике Ницше, – пусть не в дословном смысле противопоставления аполлонического и дионисийского, но по самой идее *принципиально разных* типов музыки, принципиальном разделении на первый взгляд вполне однородного в себе искусства.

Известно, что в Спарте юношам предписывалась слушать мелодии в дорийском ладу, который, по Платону "воспроизводит звуки и ударения человека мужественного в военном и всяком ратном деле, который в несчастиях, при ранениях, в ожидании смерти и случаях другой какой опасности, при всех этих обстоятельствах – в боевом порядке и упорно борется за свою судьбу". Ещё один лад, приемлемый у Платона, – фригийский лад, – юношам не рекомендовался, поскольку этот лад, по общему признанию греков (по неясным причинам – за исключением Платона) признавался как "энтузиастический, оргиастический, неистовый, экстатический, буйный и страстный" (Лосев 1974). Предполагалось, что этот лад может слишком увлечь неподготовленного молодого человека и даже навредить ему.

Замечательная история о фригийском ладе приведена Ямвлихом в его "Жизни Пифагора". "Рассказывают о таком эпизоде: как-то наблюдая за звёздами, Пифагор увидел молодого человека, который ломился в дом своей подруги и, будучи пьяным и стгорая от ревности, хотел поджечь дом. Ярость молодого человека подчёркивалась игрой флейтиста, который был недалеко от этого места и играл возбуждающую фригийскую мелодию. Пифагор убедил музыканта изменить мелодию, после чего опьянённый молодой человек собрал свой хворост и ретировался домой."

Чудесно, не правда ли? Не напоминают ли все эти документы об идее дионисийского безумия, священного экстаза, как антитезе умозрительных построений и бесстрастных созерцаний? Трудно не поверить, что ницшеанская дионисийская стихия произрастает именно из этих настроений, из будоражащих душу, почище иного фригийского мотива, рассказов о том, как неправильная мелодия флейтиста чуть не довела человека до убийства. Как заманчиво предположить, что Спарта побеждала в войнах не из-за издевательств над илотами и умения её воинов спать на голой земле, а из-за власти дорийских мелодий! Что фригийские мелодии не решались играть при юношах только потому, что эта музыка могла целиком завладеть ими и лишит будущего, спалит, как охапку хвороста! Как хотелось бы услышать эти мелодии, хоть раз ощутить на себе их власть!

Фригийский и дорийский лад проходят на уроках сольфеджио в музыкальной школе, но здесь очень важно не попасть впросак. Дело в том, что в средние века переписчики-монахи, далёкие от истории музыкальной культуры, сделали целый ряд ошибок (им были, в сущности, безразличны эти древние лады и гексахорды, они давно уже играли и пели в своей, другой музыкальной системе). В результате, по прихоти исторической судьбы, дорийским сейчас (вслед за средневековьем) называют древнегреческий *фригийский лад*, – и наоборот, под именем фригийского в наше время выступает древнегреческий *дорийский* (Ливанова 1983). Досадное недоразумение, но если иметь его в виду – можно хотя бы примерно представить, на что могла быть похожа та музыка.

Древнегреческий дорийский (наш фригийский) лад соответствует европейскому натуральному минору с пониженной второй ступенью, – на клавиатуре рояля он получается исполнением гаммы белыми клавишами от *ми*. Это тёмный, закрытый, суровый и отстранённый лад, – его трудно назвать

печальным, в нём нет слёз, в нём есть некая внутренняя суровость и бесконечная сдержанность. Из того, что можно сегодня послушать во фригийском ладу, первым на ум приходит известный популяризатор армянской народной музыки – Дживан Гаспарян, играющий на армянском народном гобое, известном в России как дудук. Правда, армянская музыка очень мягка по своей ритмической структуре, что отчасти компенсирует суровость лада, но общее представление, тем не менее, составить можно.

Древнегреческий фригийский (наш дорийский) лад соответствует европейскому минору с повышенной шестой ступенью, – на клавиатуре рояля ему соответствует гамма по белым клавишам от *re*. Главное свойство лада – мажорная субдоминанта при минорной тонике. В сущности, это почти классический блюзовый лад (с точностью до одной дополнительной ноты IV+ и грязного интонирования на III ступени). Он же – лад раннего рок-н-ролла, а значит, это не шутки и не просто культурная традиция, – лад в самом деле обладает своей собственной внутренней энергетикой, которая не зависит от культурного контекста. Лад этот очень светлый, буйный, мощный – значительно более энергичный, чем западный натуральный мажор, что вполне проявляется в современной рок-музыке, где в мажоре играют в среднем значительно реже, чем в миноре, хотя количество "весёлых песен" вполне сравнимо с количеством "грустных". Во многом ситуация выравнивается именно за счёт греческого-фригийского лада.

В этих сверхъестественно грубых терминах можно выразить правила Спарты так: всегда слушать Гаспаряна, блюз же – только после возмужания (вероятно, ближе ко времени телесной и душевной зрелости, т.е. ближе к 30 годам). Философия Ницше, напротив, тяготеет к обратной модели: долой Гаспаряна, да здравствует блюз и блюз-рок!

На этой фригийской ноте мы и закончим первую, и перейдём ко второй части нашего исследования.

Часть 2. Философия перед лицом музыки

Попробуем теперь посмотреть с позиций музыканта на несколько общеизвестных положений ницшеанской философии. Будет ли музыка, как частный предмет, подчиняться введённым в философии Ницше общим правилам? Будут ли эти правила, приложенные к музыке, согласовываться с представлениями о музыке самого Ницше?

Познание, язык, метафизика (Изучение музыки)

Ницше не любил познание, особенно аналитическое и логическое познание; его обычно относят к иррационалистам; он, кроме того, агностик. Познание его вообще мало интересует – не только как позитивный процесс, но даже и как акты интуиции. Интуиция нужна для совсем других целей, – для действия, для творчества. Проблема даже не в том, что невозможно узнать что-либо, – проблема в том, что 1) невозможно высказать узнанное, поскольку язык мёртв, 2) не существует глобальной истины, так что, в конечном счёте, узнавать нечего.

Человек логического склада, ищущий познания ("теоретический человек" у Ницше) противопоставляется художнику. Первым теоретическим человеком был Сократ. В основе сократического подхода лежит "несокрушимая вера, что мышление, руководимое законом причинности, может проникнуть в глубочайшие бездны бытия и что это мышление не только может познать бытие, но даже и *исправить* его". В этот момент наука смыкается с искусством. И хорошо, что происходит именно так, говорит Ницше, потому что если бы вся эта уничтожающая инстинкты, страшная (для Ницше) рационалистическая сила не нашла себе такого относительно безопасного применения как искусство, творение альтернативной реальности, то "инстинктивная любовь к жизни так ослабла бы среди всеобщей губительной борьбы и непрестанного блуждания народов", что рационализм ("практический пессимизм") породил бы "ужасающую этику народоубийства", в результате которой люди погибли бы. (Откуда Ницше берёт такой вывод, и почему это происходит так резко и "вдруг" – не совсем понятно). Но, так или иначе, не так страшно познание – как стремление к нему, – оно отвлекает человека от того, чем бы ему следовало на самом деле заниматься.

В современном обществе "ненасытная жадность оптимистического познания превращается в трагическую покорность судьбе и жажду искусства"; поэтому искусство (искусственное искусство, не-дионисическое искусство) и находится для Ницше за баррикадами, на вражеской стороне, в самом деле рядом с наукой, как её предельное осуществление. В этом смысле дионисическое искусство – это не искусство, поскольку оно не сопровождается построением альтернативной реальности. Из этого следует, что дионисийское искусство само переживается как реальность, оно и есть реальность. Это очень важный тезис, к которому также должны будем вернуться позже.

Агностицизм Ницше – агностицизм эстетического происхождения, поскольку основной аргумент против познания для него – возможная смерть музыки. "Наука уничтожает миф, а вслед за ним умирает и поэзия" (РТ). В целом, в вопросах познания Ницше довольно близок к Шопенгауэру: "Огромному мужеству и мудрости *Канта* и *Шопенгауэра* удалось одержать труднейшую победу — победу над скрыто лежащим в существе логики оптимизмом" (РТ); от его подхода к гносеологии веет чем-то вполне восточным: "На какую бы философскую точку зрения ни становились мы нынче, со всех сторон обманчивость мира, в котором, как нам кажется, мы живем, является самым верным из всего, что еще может уловить наш взор". (ДИЗ)

Как подобные взгляды можно применить к музыке? Мы уже приводили цитату, из которой следует, что Ницше был очень недоволен разработкой стандартной систематики музыкальной фразировки. Видимо, подобный анализ музыкальной ткани вызывал у него эмоции, какие у человека может вызвать анатомическое вскрытие родственника, – возможно, он просто не мог терпеть формального подхода к музыке. Он писал, что всё обладающее жизнью "перестает жить, раз его разрезали на части без остатка", и что "оно влачит болезненное и мучительное существование, когда над ним начинают проделывать опыты исторического анатомирования. Существуют люди, которые верят в преодолевающее и преобразующее целительное влияние немецкой музыки на немцев. Они смотрят с негодованием, как на величайшую несправедливость, допускаемую по отношению к самым живым элементам нашей культуры, на то, что такие люди, как Моцарт и Бетховен, уже теперь оказываются почти засыпанными всем ученым хламом биографических работ и что они вынуждаются исторической критикой путем целой системы попыток давать ответ на тысячи назойливых вопросов" (НР2).

О таком преувеличенном отношении к предмету свидетельствуют и его высказывания о музыкальном образовании, – он разносит в пух домашнее гуманитарное образование того времени, – того времени, когда отсутствие аудиосистем заставляло большинство представителей общества обучать детей, особенно девочек, пению и игре на музыкальном инструменте! (Сравните с современной ситуацией.) Ему не нравилась сама форма, сухая форма обучения. Он считал, что изучение истории произведения искусства убивает восприятие этого произведения (НР2).

"Познание убивает действие, для действия необходимо покрывало иллюзии — вот наука Гамлета, не та дешёвая мудрость Ганса-мечтателя, который из-за излишка рефлексии, как бы из-за избытка возможностей, не может добраться до дела; не рефлексия, нет! — истинное познание, взор, проникший ужасающую истину, получает здесь перевес над каждым побуждающим к действию мотивом как у Гамлета, так и у дионисического человека" (РТ).

С нелюбовью к формализации музыки сливается и нелюбовь к её "вербализации", к проникновению языка в музыкальную обитель (на эту тему мы привели уже изрядное количество цитат). Ницше не верил языку, он работал с ним, но никогда не ощущал язык как свою стихию. Ницше – "музыкант, который случайно набрёл на словесность и так никогда и не заметил этой своей напасти, подарившей немецкой и мировой прозе небывалые вибрации выразительности" (Свасьян, "Мученик"). Сам Ницше писал в одном из писем об одной из своих книг: "По сути дела, это музыка, случайно записанная не нотами, а словами".

Не мышление определяет язык, но язык связывает, жёстко задаёт мышление, грамматическая структура языка создаёт предпосылки для формирования той или иной философской системы. "Очень вероятно, что философы урало-алтайских наречий (в которых хуже всего развито понятие "субъект") иначе взглянут "в глубь мира" и пойдут иными путями, нежели индогерманцы и мусульмане" (ДИЗ). Вообще, для Ницше не вполне характерно повальное романтическое увлечение восприятием музыки, как кода, сакрального языка (Борисова 2003). У него есть рассуждения на эту тему, например, он высказывает любопытную мысль: Музицируя, музыкант фактически обнажает свою душу, – в том смысле, что музыка сохраняет в себе всю информацию о движениях его души, так что потом они, в принципе, могут быть "прочитаны". Музыка, как язык, хотя и со всей очевидной в этом случае спецификой оговорок. "Лишь теперь брезжит человеку, что музыка – это символический язык аффектов: а впоследствии научатся еще отчетливо узнавать систему влечений музыканта из

его музыки." (ЗМ). Но в целом метафора языка слишком чужда ему, чтобы по-настоящему увлечься этим направлением.

Надо заметить, что у музыки и без помощи философов есть свой язык, не слишком хороший, но, всё же, вполне рабочий и неплохо зарекомендовавший на протяжении последних нескольких сотен лет – нотная грамота. Нетрудно догадаться, что Ницше не испытывал по этому поводу особого восторга: "Искусство нуждается в мастерах для своей передачи, а не в буквах и нотах." (НР4). Ницше вполне осознавал такую характерную проблему теории музыки второй половины XX века как нетождественность написанного и сочинённого (или исполненного); он писал о Вагнере: "Его дело не было бы готово и доведено до конца, если бы он оставил потомству лишь немые партитуры. Ему предстояло перед лицом всех показать и научить тому, что никто не мог разгадать без него, что было дано ему одному, – новому стилю передачи и исполнения его произведений, дать на примере то, чего не мог дать никто другой, и таким образом установить традицию стиля, записанную не значками на бумаге, а впечатлениями в человеческих душах." (НР4). Однако эта проблема также не является специфически ницшеанской, потому что, как нетрудно себе представить, игра по нотам не может вполне соответствовать идеалу дионисийского безумия. Несколько ближе к идеалу находится композитор, бросающий точки нот на линейки нотного стана, но и он не танцует именно из-за этих нот, из-за того, что находит их более важными, чем танец.

В целом создаётся ощущение, что Ницше, при всей своей гениальности и эрудированности, разделял (хотя и в меньшей степени) общую болезнь романтического взгляда на жизнь и недооценивал апостериорную (приобретённую, усвоенную, выученную) составляющую музыкальной практики. Что то же самое – он, вслед за романтиками, переоценивал важность "природного состояния" для музыкального творчества; музыка, видимо, слишком срослась с его существом, ему было слишком трудно вообразить, что он мог родиться ещё без музыки, ещё без этого знания.

Тем не менее, у Ницше встречаются удивительные прозрения из области когнитивной психологии, которые, однако, не укладываются в общее настроение его философии, а потому не получают сколь-нибудь заметного развития и остаются без последствий. Так, говоря о вере и знании, об ограниченной достоверности органов чувств, Ницше оказывается вдруг гораздо ближе к истине, чем когда он говорит об искусстве, творчестве, и – особенно – о музыке. Он как бы с горечью пишет: "Нашему глазу легче воспроизводить по данному поводу уже много раз воспроизведенную картину, нежели удерживать в себе необычные и новые элементы какого-нибудь впечатления: последнее требует большей силы, большей "моральности". Слушать нечто новое уху томительно и тяжело; чуждую музыку мы слушаем плохо. Слыша чуждую речь, мы невольно делаем попытки соединять слышанные звуки в такие слова, которые звучат для нас интимнее и роднее: так переделал, например, некогда германец слышанное им слово *arcubalista* в слово *Armbrust* [самострел]." Далее: "...Нынче читатель не прочитывает всех отдельных слов (или же слогов), помещенных на странице, а скорее выбирает случайно из двадцати слов приблизительно пять и "отгадывает" относящийся к этим пяти словам вероятный смысл". И ещё там же: " Часто среди живого разговора, в зависимости от мысли, которую высказывает мой собеседник или которая кажется мне вызванной в нем мною, я вижу его лицо так отчетливо, вижу в нем такое тонко определенное выражение, что степень этой отчетливости далеко превосходит силу моей зрительной способности, - значит, тонкость игры мускулов и выражение глаз должны быть в данном случае присочинены мною."

Ницше здесь как никто гениально близок к одной из основных концепций современной нейропсихологии – концепции искусства, как "идеального когнитивного субстрата", идеальной пищи для восприятия.

Однако выводы, которые он делает из своих внимательнейших и острейших наблюдений, совершенно не те, какими мы, может быть, хотели бы видеть их сейчас. Ницше не верит в возможности своего восприятия: "По всей вероятности, у моего собеседника было совершенно иное выражение лица или не было вовсе никакого"; он пишет о "скороспелых гипотезах, вымыслах, глупой доброй воле к «вере»", т.е. он использует эти бесценные наблюдения только как обоснование для своего познавательного скепсиса. По иронии судьбы, даже резюмируя своё неверие в познавательные способности человека он в очередной раз касается самого ключа к пониманию феномена художественного, но опять не замечает этого: "Все это значит, что мы коренным образом и издревле привыкли ко лжи. Или, выражаясь добродетельнее и лицемернее, словом, приятнее: мы *более художники, нежели это нам известно*" (курсив мой). Ницше проходит по самой кромке важнейших открытий в области эстетики, совершённых в XX веке на стыке эстетики, психологии и нейронауки, – открытий о связи между эстетическими переживаниями, восприятием прекрасного, и теми свойствами наших рецепторов, нашего мозга, которые позволяют нам эффективно познавать этот мир, выстраивая картину реальности в условиях существенно неполной информации. Оказывается (Эйбл-Эйбесфельдт 1988, Эпстайн 1988, Симонов 1995) восприятие объекта как *красивого* может быть описано в рамках теории информации: нам нравятся сложные объекты, для познания которых достаточно лишь малой части заключённой в них информации; при этом основная "игра" эстетики происходит на сочетании и сравнении наших предсказаний с реальным потоком информации. Мы не будем описывать эту теорию подробно, тем более, что она достаточно сложна и пока ещё недоработана, чтобы в ней было сложно стать специалистом; приведём только один простой пример. Многие питают слабость к линейному рисунку, штриховому наброску – весьма остроумным графическим жанрам, в которых движение человеческого тела, животного, очертания предмета или обстановки оказываются выражены, фактически, одной-двумя линиями, штрихами, часто без отрыва о бумаги. Настоящим мастером линейного рисунка был В.А. Серов; в качестве знаменитого примера набросков кистью можно привести "Рисунки, выполненные одним штрихом" японского художника К. Хокусая. Нетрудно догадаться, что изысканная красота этих рисунков заключена именно в том, что мы по нескольким линиям вполне угадываем динамику фигуры, её очертания, скрытые под одеждой (которая на самом деле – лишь пятно или линия на бумаге). Иногда даже кажется, что из белого листа проступают недостающие тени и детали, – и приходится отдельно проверять этот факт, чтобы убедить себя, что на самом деле всё честно, – никаких дополнительных деталей на бумаге нет. Их достраивает наш глаз и наш мозг на основе той небольшой информации, что несёт в себе набросок. Просто это "лучшая", "отборная" информация, изящное информационное блюдо, составленное мастером.

Сходным образом высказывается современная когнитивная наука и о музыкальном исполнительстве: "И в практике, и в теории исполнительства, возможно, отражены некие биологические ограничения. Видимо, с ними связаны многие положения теории, основанные на мнениях авторитетов, традиционных представлениях или интуиции, – положения, на которых по сей день базируется наша музыкальная педагогика, равно как и всё музыкальное мышление" (Эпстайн 1988).

Итак, Ницше, переступив через золотую жилу, отказывается признать в восприятии прекрасного когнитивный процесс, основанный на приобретённом опыте и врождённой предрасположенности рецепторов к анализу информации. Ему значительно более симпатичны те мысли, которые укладываются в концепцию мистической априорности музыки (априорности не только по отношению к конкретному человеческому индивиду, но и по отношению ко всей жизни, как феномену). Апостериорность Ницше признаёт только для процессов "негативного характера", то есть для приобретённого *ухудшения* восприятия музыки: "Благодаря исключительному развитию интеллекта через художественное развитие новой музыки наши уши становятся все более интеллектуальными. Поэтому мы теперь выносим гораздо большую силу звука, гораздо больше "шуму", ибо мы гораздо лучше, чем наши предки, приучились внимать разуму в нем. Фактически все наши чувства именно потому, что они всегда спрашивают о разуме, т. е. о том, "что означает", а уже не о том, "что есть", немного отупели; такое отупение сказывается, например, в исключительном господстве температуры звуков; ибо теперь уши, которые еще улавливают более тонкие различия, например между *cis* и *des*, принадлежат к исключениям." (ЧСЧ). Таким образом, он считает, что интуитивно энгармоника чувствуется человеком лучше, чем после получения "темперированного образования"; возможно, энгармоника воспринимается в русле мелодии как мелодическое тяготение. Возможно, такое "лучшее слышание" следует искать в народной культуре, в силу большего внимания к интуитивному музицированию (а также традиционного закрепления интуитивных находок). Мысль, конечно, идеалистическая (в ней опять присутствует что-то от романтической идеализации "натуральных состояний"), но вполне разумная и интересная.

И, для завершения параграфа, ещё одно "противоречие" внутри ницшеанской музыкальности. Ницше не хочет видеть музыку порабощённой языком, ему, вроде бы, представляется нежелательным, чтобы она порождала смысловые и визуальные образы; ему не нравится увлечение анализом музыки, её разложением на составные части. Но где проходит грань между восприятием и анализом? Как далеко на этом пути (в попытках передать или хотя бы охарактеризовать музыку словами) заходит нам Ницше? В одном из своих произведений он описывает, как бы между прочим, действие, которое производит на него вагнеровская музыка:

"Я слушал, снова в первый раз - увертюру Рихарда Вагнера к Мейстерзингерам: это роскошное, перегруженное, тяжелое и позднее искусство! ... Какие только соки и силы, какие времена года и климаты не смешаны здесь! Эта музыка прельщает нас то чем-то старинным, то чем-то чуждым, терпким и сверх меры юным, в ней столько же произвольного, сколько и помпезно-традиционного, она нередко плутлива, а еще чаще дюжа и груба, – она дышит огнем и мужеством, и вместе с тем в ней чувствуется дряблая, поблекшая кожа слишком поздно созревающих плодов. Она струится широко и полно, – и вдруг наступает мгновение необъяснимого замедления, как бы некий пробел, отделяющий причину от действия; какой-то гнет, заставляющий нас грезить, почти кошмар, – но вот уже снова растет и ширится старый поток наслаждений, разнообразнейшего наслаждения, старого и нового счастья, с очень сильной примесью собственного счастья художника, которого он не хочет скрывать, с примесью его удивленного счастливого сознания мастерства, проявляющегося в употребленных им здесь новых средствах, новоприобретенных, неиспробованных художественных средствах, – вот что он, по-видимому, хочет разгласить нам. В общем, в этой музыке нет красоты, нет юга, в ней не чувствуется ни южной прозрачной ясности небес, ни грации, ни танца, почти никакой воли к логике; есть даже некоторая

неуклюжесть, которая еще подчеркивается, точно художник хотел сказать нам: "это входило в мои намерения"; какое-то громоздкое одеяние, что-то своенравно варварское и торжественное, какая-то рябь ученых и почтенных драгоценностей и кружев; нечто немецкое в лучшем и худшем смысле слова, нечто на немецкий лад разнообразное, бесформенное и неисчерпаемое; известная немецкая мощь и полнота души, которая не боится прятаться под raffinements упадка, – которая, быть может, только там и чувствует себя прекрасно; чистый, истый признак немецкой души, одновременно юной и устарелой, перезрелой и переполненной еще будущностью. Музыка этого рода лучше всего выражает то, что я думаю о немцах: они люди позавчерашнего и послезавтрашнего дня, - у них еще нет сегодняшнего дня." (ДИЗ)

Неплохо для противника применения слов к музыке, не правда ли?

Вечное возвращение

(О традиционном искусстве и традиционном в искусстве. Ситуация постмодерна)

Понятие "вечного возвращения" является одним из наиболее туманных понятий ницшеанской философии. По-видимому, оно представляет собой некую характерную черту его мировоззрения, как системы, унаследовавшей Шопенгауэру, а значит, философским системам Востока. Вечное возвращение – это и круговорот сансары, и вечная последовательность эпох Брахмы, Вишну и Шивы, и ежегодное воскресение Деметры, и воссоздание разорванного Диониса из его чудом сохранившегося сердца. С одной стороны, круговорот – это ад повторения, дурная бесконечность; с другой – это надежда, это закон мироздания, гарантирующий нашу затерянность в вечности, а значит, наш покой. В линейной модели времени страшно не дожить до тех удивительных событий, что суждено видеть нашим правнукам. В цикличном времени такого страха нет, – твой правнук будет похож на тебя как две капли воды, и он так же будет вставать поутру, и петь те же молитвы вечером, ведь всё повторится, и ты снова встанешь поутру, и затем снова проснётся твой правнук.

Ницше не нравилась линейная модель, он не раз обрушивался на историю, как на вредный для человека груз пыльных томов, ненужной информации. Ницше считал, что история связывает человека тем, что даёт ему возможность самоустранения, отказа от деятельности, самооправдания. На историю всегда можно сослаться, как на авторитет, в ней найдётся пример и объяснение любому поступку, – а вернее, любому не-поступку. Однако Ницше не делает следующего шага и не утверждает, вслед за Шопенгауэром, круговорот всего и вечный метемпсихоз: для этого его философия слишком героична.

Но этого шага он не делает лишь "в общем пространстве" своей философии, в области эстетики он говорит о повторении весьма охотно. "Будьте подобны мне! В непрестанной смене явлений я – вечно творческая, вечно побуждающая к существованию, – вечно находящая себе удовлетворение в этой смене явлений Праматерь!" (РТ). Мистическое настроение юного философа здесь выражает себя не просто через призыв "припасть к истокам", но через утверждение о постоянном возвращении к истокам, о круговороте.

Некоторые высказывания Ницше о культуре вполне напоминают его высказывания о чистоте "крови". Так же, как он, особенно в зрелый и поздний период, не любит попыток сочетать музыку с другими искусствами, ему не нравятся и попытки пересечения различных жанров (НР2). "Культура, – прежде всего, единство художественного стиля во всех жизненных проявлениях народа. Но обладание большим запасом знаний или учения вовсе не есть необходимое средство культуры или призрак ее и, в крайнем случае, отлично уживается с

варварством, т.е. отсутствием стиля или хаотическим смешением всех стилей" (НР1). Смешение разных стилей в быту и художественном вкусе человека Ницше здесь называет "образованностью" и яростно клеймит. Ему не нравится "ярмарочная пестрота", культурная всеядность. Правда, эти общие тезисы, так же как и общие тезисы о чистоте крови, с самого начала осложняются их частными проявлениями – обвинениями и упрёками в адрес немецкого вкуса и немецкой крови. Такой "переход на личности", конечно, заставляет нас с сомнением относиться к тезисам об искусстве: Ницше вообще невозможно представить себе "объективным и беспристрастным", но любые темы, касающиеся вопроса "специфически немецкого" являются для него, очевидно, особенно аффективно окрашенными.

Тем не менее, сухая выжимка из высказываний Ницше о стиле оказывается вполне ясна: он культурный антиэкуменист, он против смешения разных течений и культурных традиций, так же как он является противником смешения кровей. Ницше – как праотец антиглобализма.

Современный человек переполнен образами, знаниями и возможностями, он не в силах вместить их в себя, он "с вожделием кидается на всё новые и новые образы, стремясь объять их, чтобы затем внезапно с содроганием отшатнуться от них". Богатство и разнообразие доступного культурного наследия не гасит жажды истинной эстетики: "...Напрасно мы в своей подражательности ищем опоры во всех великих продуктивных периодах и натурах, напрасно мы окружаем современного человека для его утешения всей «мировой культурой» и ставим его среди художественных стилей и художников всех времен, дабы он мог, как Адам зверям, дать каждому его имя: он всё же остаётся вечно голодающим, «критиком» бессильным и безрадостным, александрийским человеком, который в глубине души своей библиотекарь и корректор и жалко слепнет от книжной пыли и печаток" (РТ).

Самое удивительное, что при этом Ницше, конечно, вовсе не традиционалист. Он говорит о "стилях", пока не говорит о роли творца; стоит появиться творцу, герою – как Ницше перебирается на трибуну отрицания авторитетов. Так, однажды Ницше пишет, что привязанность к образцам старого искусства является оружием в руках бездарности, которыми они из злости и зависти мешают молодым гениям плодотворно заниматься творчеством (НР2). Новому в искусстве "преграждают путь, ... заслоняют свет, кружась с необыкновенным усердием в какой-то идолопоклоннической пляске вокруг плохо понятого монумента какого-нибудь великого прошлого и как бы желая тем сказать им: «Смотрите, вот истинное и настоящее искусство; не обращайтесь никакого внимания на тех, кто чего-то ищет, к чему-то стремится!»" Ницше проходится и по "так называемому хорошему вкусу", называя его "демократией в искусстве", которая не приносит в мир ничего, кроме вреда. (Демократия, власть толпы – для Ницше – безусловный ругательный термин).

Итак, в душе Ницше живут сразу два противоречивых идеала искусства: с одной стороны, он хочет "чистой линии в культуре", не пытающейся объять необъятное и овладеть всеми культурными находками одновременно. С другой стороны – ему претят авторитеты, он мечтает о свободном художнике, о бунте. В его время противоречие ещё не было слишком сильным: во-первых, потому что даже непосредственный возврат к корням, попытка художника его осуществить, во многом казался бы бунтом. Во-вторых, потому что у художника ещё был выбор – смешивать культуры или не смешивать. Даже в музыке ещё можно было, по крайней мере теоретически, творить (создавать новое, писать ноты), существуя в рамках какой-либо традиции. В наше время это уже почти невозможно, в силу очевидного исчерпания "чистых путей" – и, в ещё большей степени, интереса к

этим путям. Бунт в искусстве стал для нас уже практически невозможен (бунт в идеологии возможен всегда, по-прежнему легко осуществим бунт в искусстве-как-журналистике, но не в искусстве *самом по себе*). Этот "промежуточный результат" мы тоже запомним до окончательного подведения итогов в конце работы, а пока – ещё одна цитата:

"Неистово-необдуманное раздробление и разрушение всех фундаментов, растворение их в непрерывно-текущее и расплывающееся становление, неустанное расщепление и историзирование всего прошлого современным человеком – этим большим пауком-крестовиком в центре всемирной паутины – пусть занимают и озабочивают моралиста, художника, верующего и даже государственного человека; нас же пусть сегодня позабавит все это..." (НР2). Даже если бы Ницше не упомянул здесь об Интернете – портрет нашей действительности всё равно был бы узнаваем.

Сверхчеловек

(Творец. Воля и свобода воли. Слушатель)

Непонятое понятие "сверхчеловека" – визитная карточка Ницше, его философия "в кратком изложении для массового читателя". Не следует обманываться кажущейся простотой термина; сверхчеловек для Ницше – это и мечта, и призыв, и формулировка цели. Это сгусток воли (и ещё шопенгауrowsкой *природной воли*, и сугубо ницшеанской *воли к власти*, экспансии), акт выхода из внутреннего мира во внешний, стремление к борьбе, покорению этого мира – или гибели. Призыв к действию, к противопоставлению себя – жизни как бытию; образ абсолютной свободы и абсолютного творчества. По Хайдеггеру сверхчеловек – это призыв к человечеству, постановка вопроса: какими должны стать люди *внутри*, чтобы соответствовать своему состоянию *снаружи*, – своему чудовищному техническому прогрессу, уже во времена Ницше, пахнувшему покорением Земли, природы, стихий, надеждой на всесилье. Готов ли человек к такой ответственности?

Один из наиболее простых путей, ведущих к понятию "сверхчеловека", – это образ Прометея. Ницше – поклонник этого героя, он писал даже, что миф о Прометее "имеет для определения сущности всего арийского мира такое же характерное значение, как миф о грехопадении для всего семитического" (РТ). Именно в образе Прометея Ницше впервые соединяет понятия героя и творца: "Дивная «творческая сила» великого гения, за которую недорого было заплатить даже и вечным страданием, суровая гордость *художника*" (РТ).

Слово "художник" для Ницше – это действительно почти синоним для его понятия "сверхчеловека", или же, по крайней мере, одно из определений, одна из важнейших компонент. При определении "настоящего человека", "идеала для человека" у философа можно часто встретить формулировки типа "достаточно сильным, достаточно твердым, в достаточной степени художником" (ДИЗ). Не всякий художник совершенен (или даже близок к этому), но уж по крайней мере *совершенный человек* – непременно будет художником. (В мире обычных людей искусства это, конечно, совершенно не имеет места, так что никакой корреляции между качеством человека "как человека" и его талантами художника не наблюдается, – с чем афористически вполне согласен и Ницше).

Вот, кажется, и простой способ "гармонией философию поверить": проследить эволюцию понятий героя-сверхчеловека и художника-творца в произведениях Ницше, а потом сравнить эти эволюции. Но хотя Ницше и подтверждает это напрашивающееся отождествление сам, в одном из ранних своих произведений, никакого логического облегчения это не приносит. Он всё время – намёками или явно – возвращает нас к идее, что истинный герой – всегда

творец, но при этом питает эти два понятия из разных источников и насыщает их противоположными идеями. При осмыслении феномена "истинного художника" Ницше двигается от эстетики, в которой он, как мы уже имели случай неоднократно показать, является, на самом деле, скрытым мистиком, верящим в торжество музыки над миром. При осмыслении "сверхчеловека" Ницше двигается от своей этики, от своего понимания морали – которое есть сгусток нигилизма, провокативного практицизма, озлобленной аристократичности, – в общем, не имеет ничего общего с эстетическими концепциями. В результате два понятия идут своими собственными непересекающимися путями в двух непересекающихся плоскостях – этической и эстетической. Осложняет интерпретацию и то, что Ницше никак не может определиться, есть ли какой-то смысл в страстном самоуничтожении дионисийского героя. С одной стороны, намеренного смысла никакого быть не может, ведь истинный герой не оглядывается на окружающих и чужд всякого стремления к славе. Высшего смысла, вроде бы, тоже нет, ведь Ницше вообще не верит в высшие смыслы чего-либо. С другой стороны, если сверхчеловек – это дионисический художник, то в его страсти должен как бы *по определению* присутствовать акт творения. А если так, то результат этого творения должен покидать пределы акта самоуничтожения, – если даже не во времени, как это имеет место у наших, земных художников, теряющих здоровье ради бессмертия своих произведений, то по крайней мере в каком-то образном, метафизическом плане! Нигилистическая этика и возвышенная эстетика здесь опять очень плохо сочетаются.

"Ницше ... лишил себя лучших своих качеств, слишком уж непосредственно под влиянием утопического представления об античности совместив критику содержания и эстетическую критику." (Адорно). Эта цитата, в высшей степени применимая ко всей художественной критике Ницше (например, к его критике Вагнера, как музыканта), применима и к высказываниям философа о художнике и сверхчеловеке.

Требования к истинному художнику и сверхчеловеку предъявляются самые жёсткие. Художник не должен ориентироваться на окружающих, на суд зрителей, он должен быть абсолютно свободен. Ницше пишет об Еврипиде: "Если бы этот гениус имел малейшее благоговение перед пандемониумом публики, то он задолго до половины своего пути пал бы, сокрушённый, под ударами своих неудач". (РТ) Истинный художник всегда намного превосходит даже то действие, какое он оказывает на своих современников, как превосходит он и собственный след в истории. "Отношение между художником, с одной стороны, и знатоками и любителями его искусства – с другой, таково же, как отношение между тяжелой артиллерией и несколькими воробьями" (НРЗ).

Настоящий художник столь велик, что ему уже почти можно поклоняться, как богу, или, по крайней мере, как образу говорящей сквозь него предсуществующей гармонии. Ницше пишет о чувствах в душе истинного творца так выпендрено, что это даже неловко читать. Дионисийский художник (в НР4 используется термин "дифирамбический", но это, как мы знаем, у Ницше означает то же самое) столь высок, что даже его взгляд с этой высоты становится интересен для молодого философа. У него появляется шанс с наслаждением представлять себе, "...как своеобразно усложняется это чувство, когда к его ясности и дерзновенной гордыне присоединяется другое стремление – тоска по низинам, любовное желание земли, радости общения. Ибо, когда он подумает обо всем том, чего он, одинокий творец, лишен, у него появляется потребность, подобно Богу, сошедшему на землю, «вознести в огненных объятиях к небу» все слабое, человеческое, заблудшее, чтоб найти, наконец, любовь, а не поклонение и дойти до полного самоотречения в этой любви." Своеобразен и генезис искусства:

"Когда он переживает противоборство этих чувств, когда в нем сочетается холодно-гордая отчужденность и то изумление, которое он испытывает пред миром со страстным желанием приблизиться к нему с любовью – в такие моменты и возникает в нем процесс зачатия искусства." (НР4).

Ещё одно название, синонимичное "сверхчеловеку" и "дионисийскому художнику", – "истинный философ". "Добродетели заурядного человека были бы, пожалуй, у философа равносильны порокам и слабостям, и возможно, что человек высшего рода, вырождаясь и погибая, только благодаря этому становится обладателем таких качеств, которые заставляют низший мир, куда привело его падение, почитать его теперь как святого" (ДИЗ). Здесь находит отражение одно из самых спорных этических воззрений Ницше – теория существования отдельных правил, в том числе и моральных, для каждого отдельного человека, сообразно оценке его (художественной? героической?) ценности. "Есть книги, имеющие обратную ценность для души и здоровья, смотря по тому, пользуется ли ими низкая душа, низменная жизненная сила или высшая и мощная: в первом случае это опасные, разъедающие, разлагающие книги, во втором – клич герольда, призывающий самых доблестных к их доблести" (ДИЗ).

"Гений – в творчестве, в деле – необходимо является расточителем: что он расходует себя, в этом его величие... Инстинкт самосохранения как бы снят с петель; чрезмерно мощное давление вырывающихся потоком сил воспрещает ему всякую такую заботу и осторожность. Это называют «жертвой»; восхваляют в этом его «героизм», его равнодушие к собственному благу, его самопожертвование идее, великому делу, отечеству сплошные недоразумения... Он изливается, он переливается, он расходует себя, он не щадит себя, – с фатальностью, роковым образом, невольно, как невольно выступает река из своих берегов" (СИ). Художник всегда творит больше, чем может и чем надобно, ведь его творчество есть нерегулируемый процесс; через художника вещает сама природа, сам творческий, дионисийский дух природы. И даже если художник оказывается хорошим пророком, наш мир неизменно оказывается слишком несправедлив, поэтому художественное откровение обречено быть непонятым современниками. Ницше приходится лишь мечтать о мире, в котором бы "существовало лишь немного художников, и притом сравнительно несильных, но зато множество воспринимающих и наслаждающихся искусством, и если бы последние имели более сильную и могущественную натуру, чем сами художники, – так, чтобы действие художественного произведения было в сто раз сильнее его самого" (НР3). В силу несправедливости этого мира "всякий глубокий ум" неизбежно оказывается скрыт за маской, за ложно понятым лицом, просто потому, что истинно глубокое плохо выразимо в словах (и даже тем менее выразимо, чем более глубоко). Дело здесь не в мистике, а просто в плохой приспособленности слов для истины (здесь Ницше высказывается как иррационалист-агностик и философ, искренне не доверяющий языку): "...Вокруг всякого глубокого ума постепенно вырастает маска, благодаря всегда фальшивому, именно, плоскому толкованию каждого его слова, каждого шага, каждого подаваемого им признака жизни" (ДИЗ).

Какова причина творчества, в чём его глубинная суть? В этом вопросе Ницше, пожалуй, достигает абсолютной вершины мистицизма в своей философии. В акте истинного творчества, в объятиях Диониса "человек уже больше не художник: он сам стал художественным произведением; художественная мощь целой природы открывается здесь, в трепете опьянения" (РТ). Истоки творчества у Ницше, стало быть, находятся за пределами личности, они связаны с самой творческой сутью Вселенной, природы; в акте творчества человек теряет индивидуальность и становится орудием природной бушующей силы. Ранний

Ницше особенно мистичен в своей интерпретации деятельности музыканта: "...Предопределенная натура, через посредство которой музыка говорит миру явлений, – самое загадочное, что есть под солнцем; она – бездна, в которой покоятся в сочетании сила и добро; мост, переброшенный от «я» к «не-я»" (НР4). Можно найти и телеологические высказывания на ту же тему: "Нет сомнения, художник созидает свое творение согласно воле природы, для блага других людей; и тем не менее он знает, что никогда уже никто из этих других людей не будет понимать и любить его творение так, как он сам понимает и любит его" (НР3). Таким образом, у раннего Ницше художник – это пророк предсуществующей гармонии.

Как раз чтобы достичь вершин такого священного безумия художник и должен пройти через последовательность практик отрицания. Ему не следует (вслед за Еврипидом) обращать внимания на окружающих, на свою аудиторию. Далее, он просто не сможет совершить истинного поступка, если будет оглядываться на историю, если будет находиться в её чарах. Чтобы совершить поступок необходимо сбросить с себя груз истории, как это происходит с одержимым или с влюблённым. "Ни один художник никогда не напишет своей картины, ни один полководец не одержит победы, ни один народ не завоеует свободы", если все они не перейдут в такое "неисторическое состояние", сопряжённое с жаждой действия (НР2). "Нужно дать самому себе доказательства своего предназначения к независимости и к повелеванию; и нужно сделать это своевременно. Не должно уклоняться от самоиспытаний, хотя они, пожалуй, являются самой опасной игрой, какую только можно вести, и в конце концов только испытаниями, которые будут свидетельствовать перед нами самими и ни перед каким иным судьёю. Не привязываться к личности, хотя бы и к самой любимой, – каждая личность есть тюрьма, а также угол. Не привязываться к отечеству, хотя бы и к самому страждущему и нуждающемуся в помощи, – легче уж отворотить своё сердце от отечества победоносного. Не прилепляться к состраданию, хотя бы оно и относилось к высшим людям, исключительные мучения и беспомощность которых мы увидели случайно. Не привязываться к науке, хотя бы она влекла к себе человека драгоценнейшими и, по-видимому, для нас сбережёнными находками. Не привязываться к собственному освобождению, к этим отрадным далям и неведомым странам птицы, которая взмывает всё выше и выше, чтобы всё больше и больше видеть под собою, – опасность летающего. Не привязываться к нашим собственным добродетелям и не становиться всецело жертвою какого-нибудь одного из наших качеств, например нашего «радушия», – такова опасность из опасностей для благородных и богатых душ, которые относятся к самим себе расточительно, почти беспечно и доводят до порока добродетель либеральности. Нужно уметь сохранять себя – сильнейшее испытание независимости." (ДИЗ).

По сути дела, под шум возгласов о бунте и новаторстве, Ницше провозглашает идеал восточного художника-мудреца. Самопожертвование, отречение и отречение, стремление к собственному героическому совершенству, к превращению в идеальный музыкальный инструмент природы, в глашатая предвечного. "Человек в этом состоянии изменяет вещи до тех пор, пока они не начнут отражать его мощь, — пока они не станут рефлексамии его совершенства." (СИ).

Смерть бога

(Композиторство и бриколаж. Музыкальная практика. Импровизация)

Наша работа приближается к концу, и мы уже можем позволить себе выходить постепенно на обобщение, подводить итог сказанному. Вспомним те

"промежуточные выводы", которые мы откладывали по дороге, и попробуем собрать их в единую картину представлений (возможно, не вполне осознанных) Ницше о художественном творчестве, – и, в первую очередь, о музыкальном творчестве.

1. Истинное творчество сопровождается отказом от индивидуальности. Человек перестаёт быть личностью, личный героизм необходим лишь на *пути* к идеальному состоянию, по достижении которого человек превращается в глашатая не зависящих от него, единых, предвечных природных творческих сил.
2. Дионисийское (истинное) искусство не создаёт альтернативной реальности, не погружает в сон. Оно само – и есть реальность, оно переживается как реальность.
3. Нет смысла умствовать, нет смысла "строить" своё искусство, нет смысла объединять разнородные стили в поисках истины. В народном танце и народной песне больше дионисийского, чем во многих произведениях, считающихся шедеврами западной музыкальной культуры.

Эти три тезиса, может быть, первые тезисы Ницше, приведённые в настоящей работе подряд, и при этом не содержащие в себе взаимного противоречия, – более того, подталкивающие читателя ко вполне определённому выводу. Ницше, дитя западной музыкальной культуры, писавший музыку в совершенно типичной, не новаторской манере, был, по-видимому, в душе убеждённым противником западного подхода к музыке! Все его глубинные суждения об искусстве противостоят этому подходу, – и именно поэтому он так обрушивается на образование, на историю, на анатомически разбор произведений. Это просто не его стихия, – нетрудно показать, что ницшеанское "дионисийское начало" практически "не вложимо" в классическую западную музыкальную культуру.

Ницше приводит цитату из Платона, посвящённую переживанию искусства дионисическим художником: "Когда я веду речь о чём-либо печальном, глаза мои наполняются слезами; если же то, что я говорю, страшно и ужасно, то волосы на голове моей встают дыбом от ужаса, и сердце моё бьётся". Ницше и сам неоднократно говорит о том, что настоящее – дионисическое – искусство не играется, не актёрствуется, а непосредственно переживается. Но такой подход *диаметрально противоположен* подходу к музыке в западной школе! Приведём цитату из современного, "рекомендованного" учебника по музыкальной психологии, который хорошо формулирует общепризнанную истину, один из основных принципов современного музыкального исполнительства: "Одной из частых ошибок молодых исполнителей является чрезмерное увлечение своими собственными переживаниями в процессе исполнения произведения. При всей важности и необходимости живого и непосредственного чувства исполнителя оно, тем не менее, должно стоять на втором плане по отношению к чувствам персонажа. В противном случае исполнитель может погубить роль." "Только тогда, когда актёр-творец, исполнитель отделяются от актёра-человека, возникают условия для нормального творческого процесса, в котором высокая чувствительность контролируется хорошим самообладанием" (Петрушин 1997).

Мы знаем теперь, что истинно-дионисийская музыка с трудом находит себя в классической западной форме музицирования, в классической схеме "композитор-исполнитель-слушатель". Где же её следует искать, есть ли какие-то альтернативы? Безусловно, есть, причём их можно найти даже в рамках той же западной культуры. Развёрнутый поиск таких альтернатив приведён в книге Владимира Мартынова "Конец времени композиторов", мы же удовольствуемся здесь краткой выжимкой.

Чтобы избежать самодеятельных терминов, связывающей воображение каким-либо конкретным примером, конкретной музыкальной традицией, воспользуемся, вслед за Владимиром Мартыновым, словом "бриколаж", введённым Клодом Леви-Строссом в его "Структурной Антропологии". Бриколаж – это метод творческой деятельности, противоположный классической западной манере. Леви-Стросс противопоставляет слово "бриколёр" слову "учёный", но мы, в силу тематизированности наших рассуждений, будем лучше противопоставлять его слову "композитор".

Итак, чем же отличаются эти два подхода? Композитор западного типа стремится к созданию "произведения". Это произведение, во-первых, оказывается в той или иной мере зафиксировано сразу же в момент творения. Оно является как бы "разовым прорывом", оно (во-вторых) является событием в мире искусства. Если оно не является событием – то с точки зрения западной культуры в нём нет ничего нового и оно не представляет интереса. В-третьих, во веки веков это произведение будет теперь связано именно с этим композитором. Музыкальная ткань, в-четвёртых, образует лишь "структуру", форму произведения, но не его цель, не его смысл. Крайне желательно, чтобы смысл и цель лежали где-то "выше формы", например, были бы формализуемы средствами языка, чтобы было ясно, чем, собственно, это произведение отличается от прочих.

Бриколёр (композитор восточного типа) действует противоположно во всех пунктах. Во-первых, его произведение не фиксируется – оно импровизируется в момент исполнения, у него нет "идеальной формы", каждый раз оно может быть исполнено чуть иначе. Оно, во-вторых, устремлено не в будущее, а в прошлое, так как насыщено темами, мотивами, аллюзиями к некому культурному background, – что и составляет ценность произведения. Оно создаётся в рамках культурной традиции и признаётся удачным только если через него оказывается "видной" достаточная часть этой традиции, наследия, культуры. В-третьих, имя автора легко может быть потеряно. В наше время автор может быть отражён на буклете, прилагаемом к CD, но сам CD всё равно скорее будет назван по типу музыкальной традиции ("Японская флейта шакунаси"), чем по имени автора. В-четвёртых, основой произведения становится именно его "форма", а не конечная цель. Назначение музыки этого типа – продемонстрировать владение формой: основными приёмами, знакомыми инструментами, мелодиями, особенностями данной музыкальной традиции, а вовсе не совершить принципиальный прорыв в мировой музыке.

В наиболее афористичной формулировке суть разницы между композитором и бриколёром можно охарактеризовать так: они действуют "один – создавая события (изменяя мир) посредством структур, другой – создавая структуры посредством событий" (Леви-Стросс). Один строит произведение ради создания события, прецедента, другой перебирает заготовленные традицией готовые формы (события) ради создания произведения.

В этом смысле дионисийский импровизатор явно относится к типу бриколёра, он манипулирует готовыми заготовками. Происхождение заготовок может быть различным: джазовые мелодические ходы, гармонические смены, романтические мотивы, варианты гомофонических складов-фигур, народные мелодии. Но, в любом случае, единение с музыкой – это именно проникновенное воссоздание структуры из событий. Ницше требует неосознанности, стихийности, экзатичности творчества, невозможного для классического, западного, "нотного" композитора даже в самые вдохновенные моменты его творчества. "«Поэма экстаза» Скрябина выражает состояние экстаза, в результате чего это состояние может художественно переживаться в процессе исполнения данного произведения, в то время как удары бубна в процессе шаманского камлания

действительно приводят шамана в экстаз, в результате чего состояние экстаза не выражается и не переживается художественно, но реально осуществляется. Первый и третий акты вагнеровского «Парсифаля» выражают высокие молитвенные состояния, которые художественно переживаются в результате сценического изображения литургии Грааля, в то время как уставная последовательность григорианских песнопений организует и структурирует реальный молитвенный процесс. Здесь опять речь идёт о реальном осуществлении в случае бриколажа и о художественном переживании в случае композиции. Наконец, мазурка Шопена выражает те состояния, которые может переживать танцующий или наблюдающий танец ..., в то время как фольклорный танцевальный наигрыш является реальным осуществлением танца, ибо наигрыш этот ритмически организует и структурирует то событие, которое и превращается в танец благодаря звучанию наигрыша" (Мартынов 2002).

Поэтому, Ницшевское восприятие творчества очень точно соответствует принципу бриколажа у Леви-Стросса, реализуемому миллионами фольклорных (а теперь и тысячами джазовых) музыкантов по всему миру (хотя см. Найдорф "Как различаются..."). Можно, однако, привести следующий контраргумент: почему же Ницше, если он так тяготел к бриколажу, был так против "наивного искусства"? Ницше высказывается о художниках-самоучках так: "Там, где мы в искусстве встречаемся с «наивным», мы вынуждены признать высшее действие аполлонической культуры". Но дело здесь в том, что "наивное искусство" – это вовсе не фольклор, – напротив, это попытка "фольклорного человека" выйти из своей стихии и *насильно* приобщиться к "высшей культуре", т.е. к европейскому, осознанному, о-логиченному искусству. Очевидно, Ницше так остро отзывается о наивном искусстве именно потому, что им, подсознательно, особенно остро переживается предательство "наивным художником" дионисийской стихии в пользу классической (и порочной) схемы творчества.

Но какое отношение это имеет к знаменитому утверждению о смерти Бога? Для современной философии музыки фраза "Бог умер" навязчиво перекликается с известными положениями о конце времени композиторов, об осуществлении ситуации постмодерна, о дальнейшей невозможности и бессмысленности игры по правилам западной композиции. Будущее музыки – в бриколаже, в импровизации, в создании *музыки*, а не манифестов нового искусства, с большим или меньшим талантом одетых в звуки.

"Факт появления высказывания, констатирующего смерть Бога, может быть расценен как свидетельство прекращения религиозной миссии личности композитора. Это вовсе не значит, что с момента обнародования или публикации этого высказывания композиторы перестают писать музыку или что композиторская музыка перестаёт исполняться, публиковаться и продуцироваться всеми возможными способами. Историческая инерция крайне велика, и в силу этой инерции композиторская музыка неизбежно будет существовать и иметь широкое хождение на протяжении какого-то времени, но существование этой музыки будет лишено религиозного основания и религиозного смысла" (Мартынов 2002).

Творчество бриколёра заключается в установлении контакта между музыкантом (вместе его слушателями) и музыкальной стихией, лоном музыкальной традиции, звуковым проявлением гармонии мира. "Данные этнографии и антропологии указывают, что ... музыкальный порядок ощущался человеком как некое орудие или некий инструмент для познания космического порядка и даже более того: как средство поддержания этого порядка и преодоления хаоса" (Мартынов 2002). Подобные воззрения на музыку очень живучи – именно их следствием является семиступенность нашего звукоряда (семь звуков, цветов, планет, элементов, стихий) (Герасимова 1995), а также

пятиступенность восточных звукорядов (Мартынов 2002). Именно в силу жизненности этих взглядов мы в русском языке используем для обозначения высотной системы тонов слово "лад", однокоренное к "ладный". Именно отзвуком такого подхода была и романтическая сакрализация музыки, и мистицизм Ницше, питавшейся из античных источников, – пифагорейской, действительно досократической, космоцентрической традиции.

Однако романтическое мировоззрение было наследником и другой системы ценностей – антропоцентрической традиции, основанной Сократом, и проведенной, через философию христианства и гуманизм Нового времени, в цивилизацию западной Европы. В этой система музыка трактовалась в первую очередь как язык – пусть и мистический, но предназначенный для использования человеком, исходящий от его уст, а не прилетающий из Вселенной к его ушам. Такое отношение к музыке остаётся "стандартным" и по сей день: "Даже если мы обратимся к учебникам музыки, к пособиям по теории или гармонии, то и там столкнёмся с тем, что предлагаемые к изучению звуки и звуковые комплексы рассматриваются не как самоценные объекты, но как некая музыкальная азбука, дающая возможность выразить свои и "вычитывать" при слушании музыки чужие идеи и чувства. Случай Антона Брукнера, способного, по свидетельству современников, часами вслушиваться в звучание трезвучий, является с нынешней точки зрения чудачеством, если не симптомом более серьёзных отклонений, и идёт вразрез со звукоощущением всего Нового времени, выработавшего сугубо утилитарный, прагматический подход к звуку как к средству выражения внутреннего мира человека. Совершенно естественно, что человек Нового времени, утративший живую связь с космосом, более того, переставший понимать космос как живой организм, утратил и переживание музыкального звука как строительной единицы космоса, а именно это "космическое" переживание звука и составляет характернейшую особенность пифагорейского отношения к музыке" (Мартынов 2002, см. также Секацкий 2003).

Таким образом, всю философию Ницше можно представить себе как подспудное и неосознанное его недовольство воцарившимся в современной Европе отношением к музыке, вылившееся в эстетический и этический бунт. Его отрицание сократической и христианской компонент современной цивилизации, его рассказ о проникновении в эту цивилизацию аполлонических *моральных* ценностей представляет собой почти дословный пересказ имевшего место проникновения ценностей *эстетических*!

Заключение

Подведём итог проделанной работе. Мы попытались проанализировать высказывания Ницше о музыке, а также применить к музыке часть его высказываний, относящихся первоначально к проблемам этики, гносеологии, философии общества и философии личности. Мы предполагали, что результатом этой работы будет лишь обнаружение некоторых противоречий между размышлениями Ницше о музыке и его рассуждениями на другие темы (поскольку Ницше не любил никакие другие темы так, как он любил музыку). Однако конечный результат исследования оказался значительно более интересным: оказалось, что, с некоторой натяжкой, можно сказать, что вся философия Ницше черпает свои силы из музыки, а также из той "боли о музыке", частью осознанной, частью неосознанной, о которой сам философ неоднократно писал в своих произведениях. Мы высказываем гипотезу о том, что Ницше осуществил первоначальный выбор "врагов" и "друзей" в философии подсознательно, на основе чисто *эстетических* критериев, – отталкиваясь от отношения того или иного мыслителя к музыке; а уже потом, на стадии построения философской системы, он обосновал этот выбор для себя с позиций критериев *этических*. Эта тема представляется нам очень интересной – хочется надеяться, что в недоступной (в силу соблюдения т.н. "авторских прав" в большей части Интернета) англо- и немецкоязычной философской литературе этот вопрос уже был исследован более подробно.

Мы показали также, что по сути своей отношение Ницше к музыке является традиционалистским, с сильным тяготением к фольклору, как антитезе классической западной музыке, и импровизации, как антитезе классическому композиторству. Это глубокое душевное стремление шло вразрез с "официальной" позицией Ницше относительно философии личности (с его призывами к бунту, идеи героического сверхчеловека), что вряд ли делало его внутренний мир более мирным. В сущности, "проверка музыкой" показывает, что две знаменитые идеи ницшеанства – этическая идея "сверхчеловека" и эстетическая идея противостояния аполлонического и дионисийского начал противоречат друг другу, т.к. идеальный "творец" никак не может быть одновременно "сверхчеловеком" (композитором) и "дионисийским человеком" (бриколёром).

Хочется заметить, что, по свидетельству студентов московских ВУЗов, среди преподавателей философии достаточно распространены негативные отзывы о музыкальном наследии Ницше. Часто на лекции слушателям сообщается что-то вроде: "Этот человек всю жизнь умничал о музыке, – а как послушаешь, что он сам сочинял, – никаким Заратустрой и не пахнет". Такие выпады представляются нам во многом безосновательными. Ницше всегда тяготел к импровизации, более того, он был, по-видимому, виртуознейшим импровизатором – не в техническом, но в эстетическом смысле; на то есть ряд свидетельств, причём свидетельств людей весьма компетентных в музыке (Свасьян, "Мученик"). Поэтому было бы совершенно неверно судить о Ницше-музыканте по его зафиксированным произведениям, тем более, что подавляющая часть их относится к раннему периоду его сознательного творчества.

Известный специалист по музыкальному творчеству Ницше, Эмилия Летнянова, так высказывается о нём: "Напрасно мы стали бы искать в <музыкальных> сочинениях Ницше искру большого таланта, столь ясно слышимую в музыке его кумиров или в его собственных литературно-философских работах. В гармонии, форме, структурном развитии он не достигает уровня таких великих фигур, как Шуман, Шопен, Лист или Вагнер. Это вполне

закономерно, ведь в музыке Ницше был почти самоучкой (как, впрочем, и в философии). Показательны его многочисленные ошибки в знаках альтерации, исправленные в новейших изданиях."

"Трудно сказать, кем Ницше мог бы стать в музыке, если бы не прекратил занятия композицией в 29-летнем возрасте; если бы не был подавлен разгромным откликом одного из ведущих музыкантов того времени, Ганса фон Бюлова, на свое фортепианное сочинение "Манфред размышляющий" (1872); если бы его не обескуражил Вагнер, который высмеял четырехручную пьесу "Отзвук новогодней ночи" (1871), посвященную Козиме Лист и впервые исполненную ею же и дирижером Гансом Рихтером. После публикации в 1872 году филолого-философского трактата "Рождение трагедии из духа музыки" карьера пианиста-импровизатора и композитора Ницше клонится к своему концу." "Конечно, великий философ не был великим композитором. Исполняя его музыку, я испытываю дискомфорт от несовершенства ее формы, но ценю в ней эмоциональную насыщенность, мечтательность, печаль. Без этой музыки наши представления о Фридрихе Ницше были бы неполными." (Летнянова 1996).

Но даже и помимо всего сказанного, значение Ницше для мировой музыкальной культуры трудно переоценить (Уваров 2003). "Воздействие Ницше сказывалось – в более обобщенных формах – на самоощущении художников, убежденных в том, что они вправе сами устанавливать законы своего искусства, не считаясь с мнением «толпы», слушателей и критиков." При изучении биографий музыкантов и композиторов можно обнаружить следующую простую закономерность: после обращения к творчеству Ницше стиль музыканта усложнялся и становился более изысканным, – видимо, в силу чисто психологических механизмов, в силу снятия каких-то внутренних запретов (Петров).

Философия Ницше очень музыкальна. К.А. Свасьян в его "Мученике познания" высказывает интересную мысль о том, что очевидно-неправильное прочтение Ницше на протяжении почти всего XX века связано с тем, что его "музыкальные философские произведения" были разодраны на цитаты, выхвачены из контекста. При свойственной этому философу тяге к провокации толк может принести только музыкальное, последовательное прочтение его произведений. Примерно в том же настроении высказывается и П. Слотердаjk: "В этом авторе всякий раз одна сила действует через другую, и поэтому он не был, подобно многим художественным личностям, одновременно писателем и музыкантом, поэтом и философом, практиком и теоретиком и т.п. Он был музыкантом как писателем, поэтом как философом, практиком как теоретиком. Он не занимался двумя вещами сразу – делая одно, он именно тем самым делал другое."

Чтобы ненароком не закончить эту работу патетически, попробуем, под занавес, поставить и разрешить ещё один вульгарный вопрос. Оправдываются ли (оправдаются ли) предсказания Ницше о будущем? Как бы он отнёсся к музыке современности? Какие течения в современной музыке он бы предпочёл?

В современной музыке есть множество жанров, в силу своих характерных особенностей однозначно попадающих в категорию аполлонического искусства. Это, во-первых, музыка *decadance*, демонстрирующая романтическую слабость и утончённость, хотя и покрытую налётом цинизма XX века: например, *gothic*, *grunge*. Ещё несколько жанров заняты построением альтернативной "красивенькой" реальности, отвлекающей человека от жизни: это *easy listening* в понимании Адорно, то есть попса, рор-музыка и рор-культура. Другие направления можно с уверенностью отнести к "оглушающей музыке" – не по громкости звука, и даже не по агрессивности его, а по той же чрезмерной,

лубковой яркости красок: doom-death metal, dark ambient, industrial. Под конец XX века буйным цветом расцвели, помимо того, псевдо-медитативные жанры, погружающие человека в глубокий сон, своеобразный техногенный транс: это почти вся электронная музыка (однако см. Шапиро 2003), ambient, электронная эзотерика типа Enigma, Era, Deep Forest. Не годятся также, по-видимому, и самые "революционные жанры", пахнущие толпой и политической анархией – punk, punk-rock (хотя это суждение значительно более спорно, поскольку оно апеллирует скорее к этике, чем к эстетике).

Какая современная музыка могла бы понравиться Ницше? (Напрашивается шутка – может быть "Ich will" Rammstein?)

Вообще, Ницше, вдруг перенесённый в наше время, думаю почувствовал бы себя очень дурно: он просто не знал бы, за что ухватиться. Наша музыка слишком разнообразна и "филогенетически нечиста" – всё в ней до чрезвычайности смешано. Например: Боб Марли, – с одной стороны, явно шаманическая культура; попытки поймать "позитивные вибрации" – явные отголоски космоцентрического все-музыкального мировоззрения. Но, с другой стороны, – травка, сладкий сон... Ницше, безусловно, смог бы найти себя в 60е, когда Боб Марли пел песни протеста ("Music you're, Music you're the key / Talk to who, please talk to me"). После тех добрых слов, которые мы уже произнесли от имени Ницше о блюзе, reggae – возможно, уже вторая музыкальная стихия, вполне укладывающаяся в представление Ницше об идеальном искусстве. К тому же чернокожие расы, пожалуй, покажутся весьма чистыми по сравнению с кипучим котлом Европы. Но именно reggae – и ни в коем случае не dub! Dub, как ни странно это прозвучит при произнесении вслух, – это уже исключительно аполлоническая музыка, – по тому безусловному признаку, что эта музыка подразумевает полный отказ от действия. Нет, Ницше не понравилось бы жить в нашем времени.

По-видимому, "ницшеанскую музыку" следует выбирать по критериям выполнения законов бриколажа. Значит, это, в первую очередь, джаз. Затем – классический рок, желательно в его live-варианте. Ну и, конечно, фольклор, этническая музыка, – то, что в американских источниках называется world music.

Побеждает ли Ницше? Распространение джаза в XX веке, очевидно, можно было расценивать как его победу. Но затем аполлоническая музыка вернула свои позиции – сначала за счёт массового распространения звукозаписи, крайне эффективно превращающей музыку в "вещь" – при фиксации произведения уже не в форме нот, а в форме дисков, замораживающих исполнение звука. Затем на помощь Аполлону пришла электронная музыка, с её холодной, мертвой, прекрасной реальностью.

Что можно ждать от будущего? По-видимому, всё-таки, дионисическое начало отвоюет себе немного пространства – просто за счёт сильнейшей инфляции аполлонического. Эта инфляция стала заметна уже на стадии перехода от пластинок к CD, но сейчас, когда технология mp3 позволяет за считанные секунды становиться обладателями целых альбомов, – десятков часов звука, – инфляция аполлонического выросла до поистине фантастических размеров (Дамберг 2003). Поэтому, видимо, следует ожидать некоторого подъёма интереса к исполнительству, к творению музыки-как-перформанс, к творению музыки как практике. Однако на окончательную победу дионисийского надеяться (может быть и к счастью?), конечно, не приходится.

Я хотел бы поблагодарить моего брата, Дмитрия Сергеевича Хахалина, за ценные консультации по вопросам истории музыки и музыкальной теории.

Список обозначений первоисточников

- ДИЗ – По ту сторону добра и зла
- ЕН – Ессе Ното, как становятся сами собой.
- ЗМ – Злая мудрость
- КВ – Казус Вагнер
- НР1 – Несвоевременные размышления 1. Давид Штраус, исповедник и писатель.
- НР2 – Несвоевременные размышления 2. О пользе и вреде истории для жизни.
- НР3 – Несвоевременные размышления 3. Шопенгауэр как воспитатель.
- НР4 – Несвоевременные размышления 4. Рихард Вагнер в Байрейте.
- РТ – Рождение трагедии.
- СИ - Сумерки идолов
- ТГЗ – Так говорил Заратустра.
- ЧСЧ – Человеческое, слишком человеческое.

Список литературы

1. Адорно Т.В. "Избранное: социология музыки" (1961-1962), перевод А.В. Михайлова. Источник: www.philosophy.ru, по изданию [Университетская книга, Москва-Санкт-Петербург 1999].
2. Блум Ф., Лейзерсон А., Хофстедтер Л. "Мозг, разум и поведение" (1985). Источник: [М. Мир, 1988].
3. Борисова "Музыкальный телеграф кн. В.Ф. Одоевского: контексты, риторика, интерпретация" (2003). Источник: сборник статей "Звучащая философия", Изд. Санкт-Петербургского университета 2003.
4. Боттенберг В. "Фридрих Ницше, Том II. Сочинения его зрелых лет (1864-82)". Источник: сайт nietzsche.ru.
5. Герасимова И.А. "Музыка и духовное творчество" (1995). Вопросы философии 1995 №6.
6. Дамберг С.В., Семенов В.Е. "Музыка как феномен повседневности" (2003). Источник: сборник статей "Звучащая философия", Изд. Санкт-Петербургского университета 2003.
7. Кожурин А.Я. "Музыка и оформление социального пространства" (2003). Источник: сборник статей "Звучащая философия", Изд. Санкт-Петербургского университета 2003.
8. Корешкова М.Е. "Ч. Роузен. Будущее музыки" (2002). Культурология: Дайджест, 2002, 4, 91-97.
9. Леви Д. "Церебральная асимметрия и эстетическое переживание" (1988). Из сборника "Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики", М. Мир, 1995.
10. Леви-Стросс К. "Структурная антропология" (1958-1973). Источник: Эксмо-пресс 2001.
11. Летянова Э. "Какую музыку сочинял Фридрих Ницше" (1996). Источник: сайт nietzsche.ru, по изданию ["Музыкальная академия", № 3-4, 1996].
12. Ливанова Т. "История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник" (1983). Источник: blankov.narod.ru, по изданию [М. 1983].

13. Лиштанберже А. "Рихард Вагнер как поэт и мыслитель". Москва Алгоритм 1997.
14. Лосев А.Ф. "История античной эстетики". М. Искусство. 1974.
15. Мардов И.Б. "Мнимодушевность" (1994). Вопросы философии 1994 №4.
16. Мартынов В.И. "Конец времени композиторов" (2002). Источник: [М. Русский путь 2002].
17. "Музыкальная эстетика германии XIX века", в 2х томах, М. 1981-1983.
18. Найдорф М.И. "Как взаимодействуют разнотипные музыкальные культуры?". Источник: сайт countries.ru.
19. Найдорф М.И. "Как различаются музыкальные культуры?". Источник: сайт countries.ru.
20. Ницше Ф. "По ту сторону добра и зла" (1885-1886), перевод Н. Полилова. Источник: библиотека lib.ru, по изданию [Ницше Ф. Сочинения. М. Мысль, 1990].
21. Ницше Ф. "Злая мудрость" (1882-1885), перевод К.А. Свасьяна. Источник: библиотека lib.ru, по изданию [Ницше Ф. Сочинения. М. Мысль, 1990].
22. Ницше Ф. "Казус Вагнер" (1888), перевод Н. Полилова. Источник: библиотека lib.ru, по изданию [Ницше Ф., сочинения в 2х томах, М. Мысль, 1990].
23. Ницше Ф. "Несвоевременные размышления" (1873-1876), перевод Я. Бермана. Источник: библиотека lib.ru, по изданию [Ницше Ф., сочинения в 2х томах, М. Мысль, 1990].
24. Ницше Ф. "Рождение трагедии" (1869-1871), перевод Г.А. Рачинского. Источник: библиотека lib.ru, по изданию [Ницше Ф., сочинения в 2х томах, М. Мысль, 1990].
25. Ницше Ф. "Сумерки идолов, или как философствуют молотом" (1888), перевод Н. Полилова. Источник: библиотека lib.ru, по изданию [Ницше Ф., сочинения в 2х томах, М. Мысль, 1990].
26. Ницше Ф. "Так говорил Заратустра" (1881-1885), перевод Ю.М. Антоновского под редакцией К.А. Свасьяна. Источник: библиотека lib.ru, по изданию [Ницше Ф., сочинения в 2х томах, М. Мысль, 1990].
27. Ницше Ф. "Человеческое, слишком человеческое" (1876-1878), перевод С.Л. Франка. Источник: библиотека lib.ru, по изданию [Ницше Ф., сочинения в 2х томах, М. Мысль, 1990].
28. Ницше Ф. "Ессе Ното, как становятся сами собой" (1888), перевод А.Ю Антоновского. Источник: библиотека lib.ru, по изданию [Ницше Ф., сочинения в 2х томах, М. Мысль, 1990].
29. Петров Д. "Поэзия и философия Ницше в музыкальном искусстве".
30. Петрушин В.И. "Музыкальная психология". Москва 1997.
31. Рассел Б. "История западной философии" (1945). Источник: библиотека philosophy.ru по изданию [Сибирское университетское издательство 2003].
32. Свасьян К.А. "Фридрих Ницше: мученик познания" (1990). Источник: библиотека lib.ru, по изданию [Ницше Ф., сочинения в 2х томах, М. Мысль, 1990].
33. Свасьян К.А. "Примечания к "Казус Вагнер"" (1990). Источник: Ницше Ф., сочинения в 2х томах, М. Мысль, 1990.

34. Свасьян К.А. "Хроника жизни Фридриха Ницше" (1990). Источник: библиотека lib.ru, по изданию [Ницше Ф., сочинения в 2х томах, М. Мысль, 1990].
35. Секацкий А.К. "Партитура неслышимой музыки" (2003). Источник: сборник статей "Звучащая философия", Изд. Санкт-Петербургского университета 2003.
36. Симонов П.В. "Предисловие к русскому изданию сборника «Красота и мозг»" (1995). Из сборника "Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики", М. Мир, 1995.
37. Слотердаик П. "Кентаврическая литература" (1986). Источник: сайт nietzsche.ru, по материалам [Ad Marginem. Источник: Искусство кино №9, 1998].
38. Соколов Е.Г. "Окончательная победа разума над чувствами" (2003). Источник: сборник статей "Звучащая философия", Изд. Санкт-Петербургского университета 2003.
39. Уваров М.С. "Отзвуки музыки" (2003). Источник: сборник статей "Звучащая философия", Изд. Санкт-Петербургского университета 2003.
40. Хайдеггер М. "Кто такой Заратустра у Ницше?" (1953). Источник: сайт nietzsche.ru, по изданию [Топос, М., 2000, №1].
41. Хесс Р. "25 ключевых книг по философии" (1995). Источник: Урал LTD 1999.
42. Шапиро А.А. "Техно-музыка: от глобализации к региональному многообразию" (2003). Источник: сборник статей "Звучащая философия", Изд. Санкт-Петербургского университета 2003.
43. Шопенгауэр А. "Мир как воля и представление". М., 1993.
44. Эйбл-Эйбесфельдт "Биологические основы эстетики" (1988). Из сборника "Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики", М. Мир, 1995.
45. Эпстайн Д. "Соотношения темпов в музыке: везде и всюду одни и те же?" (1988). Из сборника "Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики", М. Мир, 1995.
46. Юнгер Ф.Г. "Ницше". Источник: сайт nietzsche.ru.
47. Ямвлих "Жизнь Пифагора". Источник: сайт www.auditorium.ru, по изданию [М. Новый Акрополь, 1998].
48. Caplan B. and Matheson C. "Can a musical work be created?" (2004). British Journal of Aesthetics 44(2): 113-134.