

## Коротков Д. М.

Ассистент кафедры истории философии философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета

### НИЦШЕ, МУЗЫКА

Ницше считают романтиком. Мы видим разную степень ясности его письма, стремящегося вроде бы к неясности, неясности, которая в общем виде демонстрирует нам то, что как нам кажется, зовется романтизмом. У него, действительно, есть все, что свойственно романтизму: крайняя субъективность, часто, интимность, возврат к мифологии, утверждение гениальности, чужой и собственной, равноправные противоречия, отрицание безумия и путь к безумию, ирония, иррациональность, рациональность, запутанная во фрагментарности, отрицание судьбы или возврат и утверждение судьбы как все центрирующего момента. При этом Ницше не часто говорит о романтизме, и если говорит, то говорит о нем только отрицательно: он перестал быть романтиком и отрицает этот период и в принципе это течение. Но этот переход как раз и есть то, что свойственно романтизму, что составляет одну из сторон романтического мышления, – переход от изначальной страсти к ее отрицанию. Движение, лучше всего видимое на примере Фридриха Шлегеля: в молодости атеист, радикал, индивидуалист, – пишет Морис Бланшо, – и свобода, которую он обнаруживает, его интеллектуальная плодовитость и фантазия, заставляющие его выдумывать каждый день все новые идеи, и не как придется, а в сильном напряжении духа, желающего понимать то, что он обнаруживает, неожиданны для самого Гете, ощущающего себя не столь интеллектуальным, не столь мудрым, менее свободным, по сравнению с теми, кого Виланд называет «надменными серафимами», заслуженная известность которых причиняла Гете неудобства. Прошло несколько лет: тот же Шлегель, обращенный в католицизм дипломат и журналист на службе у Меттерниха, окруженный почтительными салонными монахами, представляет собой разве что жирного обывателя, елейного чревоугодника, ленивого и пустого, никак не напоминающего молодого человека, написавшего: «Единственный абсолютный закон: свободный дух, всегда торжествующий над природой»[1, 517]. Ницше исходит из Вагнера. Но Вагнер также слишком быстро превратился из революционера в буржуа, увлекся Шопенгауэром, потом «пал ниц перед Богом». «Вначале он писал романтическую музыку, – говорит А.Ф. Лосев, – высшим достижением которой явились «Тангейзер» и «Лоэнгрин». Но после краха революции он перестал быть романтиком или стал романтиком в совсем другом смысле»[2, 288]. В каком именно смысле? «Вагнер, начавший свой творческий путь с красочной фантастики «Летучего голландца» и романтических порывов «Лоэнгрин», «Тристана» и «Тангейзера», после роковых страстей катастрофического героизма «Кольца» вновь возвращается в лоно средневековой легенды, но уже преображенной светом высшей, отрешенной от земных страстей, духовной и действительно-живительной любви, в «Парсифале»[3, 333]. Или у Ницше: «Рихард Вагнер, казавшийся триумфатором, на деле же прогнивший отчаянный декадент, внезапно, беспомощно и сломленно пал ниц перед христианским крестом»[4]. В итоге, где у романтиков романтизм? В начале или в конце? Это ранний Вагнер или поздний? Будет ли последний Шлегель более подлинным, чем первый, спрашивает Бланшо? Может, борьба против обычного буржуа способна разве что на то, чтобы породить буржуа экзальтированного, потом устать, и, в конце концов, служить только прославлению буржуазии? Где находится романтизм? В Йене или в Вене? Там, где расточает идеи? Или там, где гаснет, бедный на творения?»[5]. И там, и там. Второй период включает в себя первый. Романтики, да, все еще поэты, и это есть отзвук первого периода, но они уже буржуа, они мыслят, и они философы, что есть печать

второго периода. Они мыслят поэтически, но это не поэтизированное мышление, наоборот, это умышленная поэзия, поэзия, которая рассматривается как деятельность мысли. «Припомним, что Вагнер был молодым в то время, когда Гегель и Шеллинг увлекали умы; что он разгадал до очевидности то, что только и считает немец серьезным – «идею» ... Гегель – это *вкус*... И не только немецкий, а европейский вкус! – Вкус, который понял Вагнер! – до которого он чувствовал себя доросшим! который он увековечил! – Он просто применил это к музыке – он изобрел себе стиль, означающий «бесконечное» – он стал *наследником Гегеля*... Музыка как идея»[6, 544].

В «Казусе Вагнера» поэтому критика идет по двум направлениям. Ницше не устраивает каждый из двух Вагнеров. Ни поздний, ни ранний. Критикуются обе стороны романтизма: и мысль – упадок романтизма, и страсть – изначальный порыв романтизма. Музыка Вагнера это, действительно, музыка как идея: те моменты, когда Вагнер особенно сильно чувствует на себе влияние Шопенгауэра и под этим влиянием переписывает партитуры: «Он перевел «Кольцо» на язык Шопенгауэра»[7, 533]. И ранний Вагнер, музыка страсти, о которой Ницше говорит: «Прежде всего никакой мысли! Ничто не компрометирует больше, чем мысль! А состояние *перед* мыслью, напор еще не рожденных мыслей, обещание будущих мыслей, мир, каков он был до сотворения его Богом – *recrudescence хаоса* ... Хаос заставляет чутя что-то»[8, 536]. Итак, Ницше критикует Вагнера. Он критикует свою раннюю страсть к музыке Вагнера. Он поэтому проходит те же этапы, которые проходит каждый романтик: изначальная страсть, переход к философии, обретение внутри философии противоположной позиции, критика изначального. Однако Ницше отрицает свою страсть не в том смысле, что накладывает на нее сверху разум, а страсть, оставаясь и бурля под этим разумом, как бы медленно угасает, – что делают романтики, – но в том, что расщепляя свою страсть, страсть вообще, он устанавливает начало страсти, выясняет ее болезненность, болезненность культуры, к которой эта страсть принадлежит. Сначала это производится в «Человеческом, слишком человеческом», где порыв страсти сведен к телесному, где эта телесность, однако, рассматривается пока что извне, с точки зрения современной ему науки: «В чем мы нуждаемся и что лишь при современном уровне отдельных наук может быть нам дано – есть *химия* моральных, религиозных, эстетических представлений и чувств, равно как и душевных движений, которые мы испытываем в крупных и мелких отношениях культурной и общественной жизни и даже в одиночестве; а что, если эта химия закончилась бы выводом, что и в этой области самые роскошные краски добыты из низменного, презираемого материала?»[9, 239]. И дальше та же деятельность продолжает осуществляться в «Заратустре», – хотя и принципиально иначе, – где через осмысление идеи вечного возвращения Ницше заходит за область мифологического представления, в которой страсть и аффект впервые фиксируются; где Ницше, действуя за этой областью, освобождается тем самым от страстей и аффектов и пытается принять на себя те состояния, которые наука только внешне фиксирует. Отсюда, Дионис, или Заратустра, как символы до-культурного, символы не знающего нехватки желания. Не то желание, которое реализует себя через страсть и аффект, всегда направленные на другого, всегда чего-то ждущие и требующие, – напротив, желание, реализующее себя через свой избыток: «Эстетические состояния двойственны. Преисполненные, дарящие, в противовес ищущим, вожделеющим», «Не есть ли искусство следствие *неудовлетворенности действительным?* Или выражение благодарности за *наслаждение счастьем?* В первом случае романтика, во втором ореол и дифирамб (короче, искусство апофеоза)»[10, 845].

Таким образом, Ницше не пытается спастись от страсти в разуме. Он от нее уходит, но не закрывается от нее. Он открыт для более высокой и здоровой страсти, которую Ницше называет «большой страстью». Не брать в случае нехватки, но страсть дарить в случае избытка. Он в более раннем. Он в до-мифологическом, в дионисическом,

он находит точку большого здоровья, где уже нет никакой старой культуры. Отсюда можно выстраивать новую культуру, – строительство, которое начинается с тела, выплескивающегося впервые в новом не-романтическом искусстве. Искусство есть «преизбыток и проистекание цветущей телесности в мир образов и желаний»[11, 802], «трезвый, усталый, изможденный человек, сухарь (например, ученый) абсолютно ничего не может воспринять от искусства, потому что в нем нет исконной творческой силы, понуждения избыточности: кто не может дать, не способен и воспринять»[12, 801]. Ницше поэтому пишет, что романтическая музыка должна быть преодолена дионисической: «какова должна быть музыка, которая уже не была бы романтического происхождения, подобно немецкой, – но дионисического?»[13, 55]. Он, при этом, не возвращается к хаосу романтиков, несмотря на оргиастическое происхождение новой музыки. Хаос принципиально иной. Не хаос страстей и аффектов, но вне или до страстей и аффектов – только телесность, – телесность, из которой вычищена вся та почти неуловимая интеллигибельность, изначально формирующая страсть и аффект. Докультурная телесность, которая должна быть не погашена, но адекватно схвачена, поскольку именно она должна стать основанием новой культуры. Поэтому хаос, но не беспорядок, – более древний порядок, порядок до порядка разума. Порядок до того порядка памяти слов, которая возникает, когда живая мифология останавливается и фиксируется аполлоническими авторами. «Под хаосом Ницше понимает не просто запутанное в сумятице, – пишет Хайдеггер, – не то неупорядоченное, которое возникает из пренебрежения всяческим порядком, а то напирющее, устремляющееся, взволнованное, чей порядок *сокрыт*, чей закон мы не можем знать напрямую»[14, 489]. До-мифологический порядок, который все еще просматривается: «Я говорю вам: в вас есть еще хаос». И его частности еще считаются: «То, что нам инстинктивно *претит*, эстетически, древнейшим опытом человека установлено как вредное, опасное, заслуживающее недоверия: внезапно заговаривающий в нас эстетический инстинкт (например, отвращение) содержит в себе суждение. В этом смысле прекрасное относится к всеобщей категории биологических ценностей полезного, благоприятного, жизнотворного»[15, 804]. Поэтому все скрыто в теле, в биологической памяти: «Сознание начинается с ощущения каузальности, – пишет Ницше, – т.е. память старше, чем сознание»[16, 19]. Через критику и устранение существующего Ницше идет в сторону автоматизма тела: «*Критика закона*. Конечный *смысл* подобной процедуры – шаг за шагом оттеснить *сознание* от жизни, понятой в качестве правильной, – таким путем можно добиться *совершенного автоматизма* инстинкта – то есть предпосылки *всяческого мастерства*»[17, 842]. При этом, этот автоматизм не предполагает механическую повторяемость уже известных движений. В памяти тела ничего не сохраняется, и, тем самым, ничего не повторяется согласно ранее сохраненному, – поскольку эта память изначально от природы переполнена и в ней все уже есть, чтобы быть нам явленным в бесконечном потоке: внутри круга вечного возвращения есть только движение вперед; за инстинктами не закрепляются никакие определенные значения; они не повторяются в том же виде, но только развиваются и растут. Рост, весь этот хаос, развертывание неизвестного порядка, схватывается художником, который предельно близок к этому бременю схватывания, бременю, которое «хочет возобладать над тем хаосом, который в тебе, который ты; обуздать этот хаос, стать формой: стать логичным, простым, недвусмысленным, стать математикой, стать законом»[18]. Но «стать логичным, простым, недвусмысленным» не значит остановиться в какой-то определенности. Это значит, постоянно оформлять излитие избытка, аккуратно сдерживать, но расти, следовать закону этого избытка, закону, который успевает только разворачиваться, – природа сама себя эстетизирует, познает и усиливает через выбранного ей художника: «Мир как саморождающееся произведение искусства»[19, 796]; дионисическая музыка как музыка,

стоящая предельно близко к развертывающейся в собственном законе телесности; не хаос выплескивающегося как угодно избытка, но аккуратно сдерживаемый рост, чистая, простая, прозрачная мелодия.

Ницше продолжают считать романтиком. Он, действительно, доводит до конца то, что романтизм только начинает. Романтизм берется за все, – за критику разума, за утверждение иррациональности, за оживление мифологии, за обновление культуры, – но то, что он начинает, он никогда не заканчивает. Он не умеет заканчивать. Он устает и сваливается в существующее. Чтобы не заканчивать, он может даже умереть, как умирает Новалис, не завершив вторую часть «Генриха фон Офтердингена», которая должна была быть названа «Свершение». Возможно, в том и состояла одна из задач романтизма, – пишет Бланшо, – чтобы ввести совершенно новый способ завершения, настоящее преобразование письма: создать творение, имеющее силу быть, но не изображать, быть всем, но без содержаний или с содержаниями почти безразличными, утверждать вместе абсолютное и фрагментарное, тотальность, но в форме, которая, являясь всеми формами сразу, т.е. никакими конкретно, не реализует целое; обозначает целое, одновременно разрушая его [20, 516]. Ницше идет к этому целому. Он почти не останавливается. Он вскрывает иррациональное романтиков, обнаруживая за ним до-рациональную иррациональность, которая должна стать началом новой рациональности. Но чтобы удерживать найденное, он должен удерживать себя в постоянном напряжении, отсматривая попадающие сюда содержания, аффекты, страсти, чувства, настроения, вскрывая все это, чтобы вновь и вновь обретать себя в чистоте до-рациональной рациональности. Им поэтому ничего не создается. Все только разрушается. Все, что есть сам Ницше, есть только разрушение. Никакой новой музыки. Или музыка Ницше как только отдых от этого саморазрушения.

### Литература

1. Blanchot M. *L'Athenaeum. L'Entretien Infini*. Gallimard. 1969. P. 517.
2. Лосев А.Ф. *Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера*. Философия. Мифология. Культура. М. 1991. С. 288.
3. Там же. С. 282.
4. Ницше Ф. *Ницше contra Вагнер*. ПСС. М. 2009. Т. 6. С. 333.
5. Blanchot M. Ibid.
6. Ницше Ф. *Казус Вагнер*. Сочинения в двух томах. М. 1990. Т. 2. С. 544.
7. Там же. С. 533.
8. Там же. С. 536.
9. Ницше Ф. *Человеческое, слишком человеческое*. Сочинения в двух томах. М. 1990. Т.1. С. 239.
10. Ницше Ф. *Воля к власти*. Фр. 845.
11. Там же. Фр. 802.
12. Там же. Фр. 801.
13. Ницше Ф. *Опыт самокритики*. Сочинения в двух томах. М. 1990. Т. 1. С. 55.
14. Хайдеггер М. Ницше. Т. 1. С. 489.
15. Ницше Ф. *Воля к власти*. Фр. 804.
16. Ницше Ф. ПСС. М. 2009. Т.7. 19[161].
17. Ницше Ф. ПСС. М. 2009. Т. 13. С. 358.
18. Ницше Ф. *Воля к власти*. Фр. 842.
19. Там же. Фр. 796.
20. Blanchot M. Ibid. P. 516.