

**Е. В. Щербакова**

## МУЗЫКАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ПОЭТИКИ ФРИДРИХА НИЦШЕ

Автор анализирует поэтику Ницше: афоризм как стилистическую единицу его философской драмы и музыкальные аспекты стиля, связанные с риторикой и композицией Ницше. Доказывается, что искусство и философия, в понимании Ницше, требуют отказа от теоретического, понятийного языка культуры и акцентуации дионисийского начала. *Ключевые слова:* теория культуры, поэтика, Ницше, риторика, музыка, дионисийство, понятие.

The author analyses Nietzsche's Poetics: aphorism as a stylistic unit of his philosophy drama and musical style aspects connected with Nietzsche's composition and rhetoric. The author proves that the Art and Philosophy as Nietzsche understands its demand of the theoretic, notion cultural language rejection and Dionisus nature accent increasing. *Keywords:* theory of culture, poetics, Nietzsche, rhetoric, music, Dionisus, notion.

Ф. Ницше придавал огромное значение стилистическому облику своих произведений, постулируя «жизнь стиля». Знаток риторики, читавший в 1870 году в Базельском университете специальный курс, он стремился к сохранению в письменном стиле *«весьма выразительного*

способа исполнения», свойственного устной речи. Философ, видевший в это время свою жизненную задачу в воспитании нации, превосходно сознавал, что преподнесение читателю абстрактных истин может облегчить только повышенная с целью «совращения чувств» эмоци-

ональность стиля. Ф. Ницше видел необходимость выработать в философском тексте суррогаты для передачи оттенков, свойственных речевой манере, прежде всего мимики и жестов. Эти «суррогаты» – последовательность предложений, словесный ряд, паузы, пунктуация, последовательность аргументов – представлялись ему письменным адекватным устного общения (7, т. 1, с. 825).

Фрагментарный стиль философствования, характерный для Ф. Ницше, другими словами – философствование в художественных образах, недоступных дискурсивному мышлению, определил метод художественной интуиции. Работа в жанре афоризма и форме поэтических философем («Так говорил Заратустра») в духе общеромантических эстетических устремлений сближала искусство слова, музыку и философию. Текстологический анализ сочинений Ф. Ницше, в частности «По ту сторону добра и зла» и «К генеалогии морали», позволил Н. В. Мотрошиловой выявить особую форму философской драмы, «технологией» которой являются афоризмы как феномены мысли и действия в их взаимосвязи и динамике переходов мыслей и образов (3, с. 221). В. А. Подорога раскрывает параллелизм конструктивной организации книг Ф. Ницше и весьма ценимого последним Л. Стерна, заключающийся в театрализации действия «от сцены к сцене», дискретности текстового пространства сценообразами мыслительного опыта Ницше. Автор пронизывает повествование масками-символами Заратустры, Диониса, Сократа, Путника, Отшельника, Безумца, одновременно выступая в этой философской драме в роли режиссера (8, с. 213).

Корни жанра афоризма уходят в античную литературу. Интересно, что зашифрованный афористический стиль характеризовал произведения в чем-то перекликающегося с Ф. Ницше Гераклита, объясняя прозвище последнего («Тёмный»). Позднее мыслители искали объяснение афоризмам Гераклита, выд-

вигая при этом различные версии: намеренная неясность выражения мысли (Цицерон), стилистическая небрежность (Аристотель), своеобразный вызов интеллекту читателя (Плотин). Подобные версии можно отнести и к Ницше, который не испытывал трудностей при чтении Гераклита.

Увлечение Ф. Ницше в конце 1870 годов произведениями французских писателей, в частности Б. Паскаля и Ф. Ларошфуко, совпавшее с ухудшением здоровья, привело к трансформации его литературного стиля. Кроме того, с 1879 года Ницше прекращает читать лекции и постепенно оказывается в духовной изоляции; поэтому экспрессия афористической манеры высказывания становится не только средством выявления пронизательного читателя, но и возможностью привлечь к себе внимание современников. Т. Манн говорил об эволюции манеры письма Ницше от удивительно музыкальной и размеренной в традициях немецкой гуманистической прозы до легковесной и лихорадочно-взвинченной, вплоть до гремящего колокольцами шутовского колпака «сверхфельетонизма» (2, с. 358). Главной причиной стилистического выбора Ницше видятся такие жанровые особенности афоризма, как придающая ему устойчивость «выключенность» из континуально-временного потока речи при сохранении полноты смыслового содержания и стилистическая отточенность лаконичной формы как артистической организации жизненной стихии.

Многозначность афористического стиля Ф. Ницше отвечала духу нового мира, становление которого трудно выразить категориально и можно лишь угадать. В связи с этим приемлемо объяснение афористичности Ф. Ницше «музыкальностью» его творческого импульса. Визуальное восприятие логически организованного текста уступало слуховому «общению» с читателем в форме то прерываемой, то возобновляемой беседы. Уже в юности Ницше причислял себя к

«людям слуха» и полагал, что книга, написанная музыкантом, – не что иное, как музыка, которая случайно записана не нотами, а словами; он надеялся найти «филологический материал, с которым можно будет обойтись на музыкальный манер». В письме 1867 года К. Герсдорфу Ф. Ницше ставит перед собой задачу создания особого слога-клавиатуры для выражения своего мировоззрения, причем первым этапом называется исполнение нотного («чужого») текста, а вторым – свободная импровизация. К своим текстам Ф. Ницше относился как к музыкальному произведению, «прослушавая» звучание словесной партитуры внутренним слухом и проверяя каждое слово и фразу. В 1872 году он констатирует, что «никто больше не знает, как выглядит хорошая книга ... они не понимают, что такое композиция» (5, с. 384).

Знание искусства и литературы эллинизма, которым присуща умственная и эмоциональная эквилибристика, в значительной степени помогло Ницше выработать свой литературный стиль. Этому же способствовали «природное» родство красноречия с музыкой и стилистическая гибкость усваивающей все стили и интерпретации риторики – обобщающей теории искусства, утратившей свою роль только к началу XIX века и во многом повлиявшей на научно оформившуюся эстетику. Специалист в области античной культуры, Ф. Ницше великолепно знал период расцвета риторики, когда были впервые сформулированы задачи эмоционального убеждения в виде трехчленной формулы «docere, delectare, movere» – «учить, услаждать, волновать». Эти же задачи, только в несколько ином порядке, ставит перед собой Ф. Ницше: учить, волновать, услаждать. Масштаб «возгонки» человеческого типа как жизненно-культурной задачи философа требовал искусства воздействовать на разум и эмоции человека методом убеждения-внушения. Облегчало задачу стилистическое мастерство Ф. Ницше, за которое уже в XIX веке его называли

«первым стилистом нашего времени».

Афоризмы Ф. Ницше представляют собой двойственное явление: с одной стороны, обращение к этому жанру делает дискретным текстовое пространство и упрощает чтение текста, с другой стороны, «афоризм, по-настоящему отчеканенный и отлитый, вовсе еще не дешифрован оттого лишь, что он прочитан; скорее именно здесь должно начаться его толкование» (7, т. 2, с. 414). Подобно тому, как с шестидесятых годов XIX века в лексикон входит понятие музыкальной интерпретации, индивидуального истолкования произведения, десятилетием позже можно говорить о текстовой интерпретации в отношении Ф. Ницше, тексты которого представляют собой потенциальную форму их бытия. Мысль Ф. Ницше понимается только контекстуально: прямолинейно-доверчивое прочтение его произведений катастрофично, как отмечал Томас Манн.

Философ тщательно прорабатывает музыкально-литературную фактуру своих сочинений, расширяя поле идейно-психологического воздействия на читателя, отрабатывая речевое интонирование, ритм, темп, динамику и акцентуацию. Таким образом, текстовые сочинения мыслителя, поэтика которых подчинена задаче идейного соблазнения читателя-слушателя, создают пространство для реализации стихийной музыкальности автора.

Замысел произведения обуславливает его ритмическую и темповую драматургию. Например, в «Генеалогии морали» Ф. Ницше определяет общий темп произведения как *Allegro feroce*, контрастный нерешительному продвижению вперед «По ту сторону добра и зла». В последних письмах Ф. Ницше есть описание его «партитур для будущего», язык которых сочетает понятийную основу с дающей взаимопонимание магией тона и ритма: «Сложность моих произведений заключается в том, что в них присутствует перевес редких и новых состояний души над нормальными.... Для

этих незафиксированных и часто едва ли фиксируемых состояний я ищу знаков, и мне кажется, что в этом и заключается моя изобретательность» (5, с. 254).

Ф. Ницше раскрывает музыкальную основу своих психологически тонких текстов с помощью аналогии с античной литературой в письме Г. Брандесу от 2 декабря 1887 года: «Многие слова приправлены у меня по-другому, их вкус для меня несколько иной, чем для моих читателей... В шкале моих переживаний и состояний перевес на стороне более редких, отдаленных, тонких звуковых частот по сравнению со средней нормой. Еще у меня (если говорить как старинный музыкант, каким я, в сущности, и являюсь) вкус к четвертитонам» (5, с. 286). Косвенно упоминая о древнегреческих ладовых системах (диатоника, хроматика, энгармоника), философ опирается здесь на свой музыкально-филологический базис: еще в юности он подробно анализирует различия количественной и качественной ритмики, сравнивая немецкую и греческую поэзию. В то время как античная поэзия построена на развитом чувстве тонов и временных ритмов, «мы привыкли к ритмике эффектной, ритмике усиления и ослабления, крещендо и диминуэндо», – пишет Ф. Ницше (5, с. 256).

Ф. Ницше причудливо соединяет топос языка и музыки как звучащих форм культуры. Поль де Ман прочитывает Ф. Ницше из перспективы дуалистической риторики, связанной с различием метафоры и метонимии; Гейден Уайт реконструирует «Рождение трагедии» Ф. Ницше и вторые «Несвоевременные размышления» в свете схемы теории тропов Вико (метафора – метонимия – синекдоха – ирония); Карл Борер опирается на действенно-эстетическую теорию Псевдо-Лонгина, в которой категория «возвышенное» в искусстве требовала применения различных формальных приемов для лучшего выражения содержания (11, с. 241). Концепция языка как субъекта и объекта культуры и искуст-

ва у Ф. Ницше взаимосвязана с музыкально-пластической дихотомией аполлонического – дионисического начал.

В раннем трактате «Об истине и лжи во вненравственном смысле» (1873) Ф. Ницше провозглашает основным действием интеллекта обман, иллюзию, погружающую человека в разновидность сценического представления, в ходе которого интеллектуально постигается не сущность вещей, а их отношение к себе. Язык возникает из образно осмысляемых раздражений, получающих метафорическое выражение. Слово как метафорическое творческое действие и первая ступень познания наполняется устойчивым содержанием по мере выполнения определенной системы правил, построенной на оппозиционных парах изначально условного содержания (истина – ложь и т.д.). Понятие трактуется Ф. Ницше как усредненная и усмиренная метафора; подчиненное сложной классификации огромное здание понятий, претендующих на обозначение внутренней сущности вещей, сравнивается с римским колумбарием. Философия языка Ф. Ницше понимает искусство как инстинкт образования метафор, который «постоянно перепутывает рубрики и ячейки понятий... постоянно обнаруживает стремление изобразить видимый мир бодрствующих людей таким пестро-неправильным ... увлекательным и вечно новым, как мир сна» (4, с. 374). После долгих веков господства теоретического, рационального человека, создателя «понятийного неба», веры в познанную сущность вещей и системы культурных ценностей, искусство как обращение к дионисийским истокам может существовать только путем разрушения теоретического языка культуры – грамматически устойчивого понятийного языка, отменившего принцип подмены как механизм метафорического сознания. Поскольку, по Ф. Ницше, слово кристаллизует смысл осознания человеком действительности, создание новой системы ценностей лежит через новый тип язы-

кового творчества.

«Так говорил Заратустра» воспринимается как шаг к допонятийно-дионисическому бытию путем отмены устойчивого значения многих культурных понятий, которые в сложных сочетаниях, в контексте новых смысловых коннотаций, лишаются своего содержания и полностью зависят от непосредственного контекста. Е. А. Полякова, подробно анализируя семантические законы этого художественно-философского текста на примере пролога, приходит к выводу, что Ф. Ницше создает принципиально новый тип текста. Механизм его построения – отрицание только что сказанного, диалог различных способов наименования вещей, в котором участник в любой момент может отказаться от своей позиции и перейти на сторону противника. Трактат построен на принципе смешения и взаимопроникновения антитез на разных уровнях: лексическом (отмена смысловой и ценностной нагруженности слова), образном (незакрепленность черт характера персонажа, постоянный обмен атрибутами), сюжетном (вытекающая из образной нестабильности персонажей нелогичность их действий), жанровом и ассоциативно-мифологическом (взаимное упразднение религиозно-мифологических ассоциативных рядов) (9, с. 101).

Трактат Ф. Ницше разоблачает понятийно-ценностный мир, узаконивший иллюзию. Опорой для него служит музыкальное искусство: музыка эманурует смысл, слово фиксирует его. «Собственно *текст* должен сочиняться только после того, как *готова* музыка. Постоянно подстраиваться *под* музыку: в то время как до сих пор именно слово тащило за собой музыку», – писал Ф. Ницше Кёзелицу в 1883 году (5, с. 198). В «Веселой науке» музыкант-новатор говорит ученику, что ему нужен мастер музыки, чтобы музыкально выразить его мысли и таким образом лучше проникнуть в уши и сердца людей. «Музыкой можно свратить людей ко всякому заблуждению и ко всякой истине: кому удалось бы *опровер-*

*гнуть* тон?» (7, т. 1, с. 580).

Музыкальная основа литературных сочинений Ф. Ницше была неоспорима уже для его современников. Р. Вагнер, выражая восхищение «Рождением трагедии», характеризовал его как «музыкальную композицию». Сам автор, вспоминая о своей первой значительной работе, в которой сложившийся в эпоху Просвещения идеальный пластический образ античной культуры был заменен «романтизированным» музыкально-пластическим, сожалел, что не выразил свою мысль пением (7, т. 1, с. 51). Поль де Ман отмечает, что в «Рождении трагедии» все направлено на подавление текста во имя мимики и симфонической музыки, переключаясь тем самым с последующими творческими интуициями С. Малларме. Сара Кофман, рассматривая соотношение языка и музыки, буквальной и метафорической манеры высказывания в творчестве Ф. Ницше, говорит об эволюции его текстов от традиционно находящихся в рамках бинарной языковой системы, противопоставляющей метафорическое значение буквальному, к понятию метафоры, уже не указывающей на абсолютное собственное значение, но всегда являющееся истолкованием (1, с. 111).

На основе анализа ранних работ Ницше «Дионисическое мировоззрение» (1870) и «О слове и музыке» (1871) Клаудиа Кроуфорд выделяет три типа языка, разделяемых философом согласно их способности символизировать волю и ее сопровождающие представления (10, с. 215). Инстинктивный язык тона символизирует различные типы наслаждения и неудовольствия, возбуждение воли без всякого сопровождающего представления и символически отражает волю через гармонию. То же относится к языку жеста, мимического или пластического: это зримые символы, сопровождающие бессознательные представления воли на основе музыкального ритма и динамики. Язык мыслей и речевое высказывание являются чувствами, переведенными в

сознательные представления через сознательно согласованные словесные символы. Однако мысли выражают лишь «растворимую» часть сопровождающих представлений. Ф. Ницше рассматривает разнообразие языков как «строфический текст, положенный на прамелодию языка удовольствия и неудовольствия», в основе которой лежит символическое тоново-жестовое обозначение (6, с. 327).

Подобная «музыкально-пластическая» трактовка языка позволяет прочесть трактат «Так говорил Заратустра», в языковой палитре которого стихийно слились лексико-семантический, эфонический и эвритмический слои. Синтез словесной и интонационно-ритмической

семантики в лаборатории «сверхслова» соответствовал провозглашенному Заратустрой замыслу «сверхчеловека».

Ницше не сомневался в эпохальности своего явления как философа, однако очень желал бы остаться в истории также музыкантом. И хотя последнее произошло только частично, и философская известность мыслителя несопоставима с его музыкальным значением, композиторская одаренность Ницше в латентной форме проявляется в его идейно полифоничной «музыкальной» прозе, представляющей собой своеобразную художественную (дионисическую) альтернативу теоретическому (аполлоническому) дискурсу.

#### Примечания

1. *Манн П. де.* Аллегория чтения. Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста / П. де Манн. – Екатеринбург, 1999.
2. *Манн Т.* Собрание сочинений в 10 томах / Т. Манн. – М., 1961. – Т. 10.
3. *Мотрошилова Н. В.* «По ту сторону добра и зла» как философская драма / Н. В. Мотрошилова // Философия Ницше в России. – СПб., 1999.
4. *Ницше Ф.* О пользе и вреде истории для жизни; Сумерки кумиров; Утренняя заря: сборник / Ф. Ницше. – Минск, 1997.
5. *Ницше Ф.* Письма / Ф. Ницше. – М., 2007.
6. *Ницше Ф.* Полное собрание сочинений / Ф. Ницше. – М., 2007. – Т. 7.
7. *Ницше Ф.* Сочинения: в 2 т. / Ф. Ницше. – М., 1990.
8. *Подорога В. А.* Метафизика ландшафта. Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX–XX веков / В. А. Подорога. – М., 1993.
9. *Полякова Е. А.* Эстетика слова Ницше / Е. А. Полякова // Русская антропологическая школа. Труды. – М., 2004. – Вып. 1.
10. *Crawford С.* Nietzsche's Great Style: Educator of the Ears and of the Heart / С. Crawford // Nietzsche Studien. – 1991. – Bd. 20.
11. *Lutz E.* Rhetorik und Metaphysik. Nietzsches neue ästhetische Schreibweise / E. Lutz // Nietzsche Studien. – 1993. – Bd 23.