

ФИЛОСОФСКАЯ АНТРОПОЛОГИЯ

Э.М. Спирова

АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ СМЫСЛ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ Ф. НИЦШЕ

Аннотация. Эстетические взгляды Ф. Ницше анализируются в статье через призму антропологической проблематики. В области философского постижения человека Ницше совершил радикальный переворот. Он подверг критике классическую антропологию с её культом разумности человека, присущей ему рассудочности и рациональности. В результате традиционные темы философской антропологии предстали в ином ракурсе (происхождение человека, вырождение адамова потомка, возможность создания суперчеловека). Это дало возможность Ницше переосмыслить назначение искусства, смысл трагедии, выявить специфику музыки, обратить внимание на предназначение архитектуры. Гениальная интуиция Ф. Ницше позволила разглядеть в античной культуре два мощных первоначала: аполлоническое и дионисийское. Немецкий философ пытался проникнуть в бытийственные основы культуры, показать её корневые истоки, восходящие к человеческой природе. Эстетические воззрения немецкого философа послужили предвестием постмодернизма.

Ключевые слова: эстетика, искусство, философия, безобразное, страдание, идеалы, сублимация, аполлоническое, дионисийское, страсть

E. M. Spirova

The anthropological sense of the aesthetic theory of F. Nietzsche

Summary. The aesthetic views of F. Nietzsche are analysed in the article through the prism of anthropological problems. Nietzsche has made a radical overturn in the field of philosophical knowledge of man. He criticised classical anthropology with its cult of human rationality, inherent reasonableness and rationalness. As a result, traditional topics of philosophical anthropology have appeared in a different perspective (man's origin, degeneration of Adam's offspring, possible creation of an overman). This has given Nietzsche an opportunity to rethink the destination of art, the meaning of tragedy, to reveal the specific character of music, to pay attention to the purpose of architecture. F. Nietzsche's intuition and genius have permitted to see two powerful original sources — the Apollonian and Dionysian — in ancient culture. The German philosopher tried to fathom the existential foundations of culture, to trace its roots to human nature. The aesthetic views of the German philosopher were forerunners of postmodernism.

Keywords: aesthetics, art, philosophy, ugly, suffering, ideals, sublimation, Apollonian, Dionysian, passion.

Два первоначала

Проникнуть в существо эстетической концепции Фридриха Ницше не так-то просто. Прежде всего, она не изложена, как у других философов, в целостном, систематизированном виде. Об эстетических взглядах Ницше можно судить по

отдельным репликам, парадоксальным замечкам. Вместе с тем философ оставил нам глубочайший анализ трагедии как жанра античной культуры, размышления о музыке Вагнера, об искусстве и художнике. Ещё одна трудность в оценке эстетики Ницше — неизбывная злая интонация, едкие суждения о красоте и возвышенном. Может быть,

это апофатический вариант эстетической теории? Постоянная критика «эпохи упадка», изобличение «психологии больного человека»?

Классическая эстетика усматривала идеал в красоте. Ницше видит исток прекрасного — в безобразном, в грехе, в страдании. Он писал: «Греки испытывали наибольшее страдание при виде безобразия; иудеи — при виде греха; французы — при виде неловкого, бедного жизненной силой человека, поэтому все они *идеализировали противоположности* тому, что доставляло им страдание, а этот идеал преобразовывал их самих. Месть за страдание: вот мотив созидания богов и художественных образов. Недостаток у немцев чувственности делает немецких художников энтузиастами чувственности. Страдание от огня страсти сделало итальянцев почитателями холодного формализма, почитателями Девы Марии. Шопенгауэр возводил в идеал сострадание и непорочность, потому что он больше всего страдал от противоположного этому. “Независимый человек” составляет себе идеал подчинённого. Это — *невыполнимые идеалы*: они возбуждают дух и производят уныние: такое двойное состояние составляет признак людей с неисполнимым идеалом. Это — высшая точка, которой они достигают: они *покоятся выше* своего существа, презрительно смотря вниз» [5, с. 282–283].

Вчитаемся в эти строчки. Это настоящий манифест апофатики. Красота, как известно, была центральным понятием античной эстетики. Согласно античным воззрениям, в основе красоты лежат мера, порядок, чёткость границ, гармония, симметрия (Демокрит, Платон, Аристотель, Плотин). Красота не выводилась из собственной противоположности, будь то безобразное или грех. Она рассматривалась прежде всего как феномен духовного порядка. Ницше же связывает феномен красоты со страданием человека. Все художественные образы и сами боги — не что иное, как мечь за страдание. Не будь уныния или крушения идеала — не было бы и искусства.

Мысли Ницше предвосхищают фрейдовские размышления о сублимации. Это слово означает процесс переключения психической энергии с одного состояния на другое, преобразование аффективных и инстинктивных влечений в инстинктивные формы деятельности, культурное творчество. Сейчас нам очевидно, что лучшие образцы поэзии рождаются не только из духовного взлёта. Они нередко оказываются преобразованием тёмных устремлений, исчадий души. «Когда б вы знали, из какого сора растут стихи...». В эстетической теории

игра прекрасного и низменного, перевоплощение страдания в изысканные роптания души — это открытие Ницше. В работах З. Фрейда эти идеи найдут более развёрнутое переосмысление.

Эстетические идеи Ницше возникли в результате напряжённого вопрошания: что представляет собой человек как особый род сущего? Философ не мог принять просветительское представление о человеке как разумном и гармоничном существе. Напротив, такое понимание потомка Адама он называл «абстрактом человека». В философии сложился некий фантом. Он составил в головах людей из окружающей среды. Ницше писал о том, что индивиды «...живут друг с другом в тумане безличных, полуличных мнений и произвольных, словно поэтически преувеличенных высоких оценок, — каждый всегда в голове другого, а эта голова в свой черёд в других головах: так возникает поразительный мир фантазмов, причём очень хорошо умеющий придавать себе весьма трезвый вид! Этот туман мнений и привычек растёт и живёт почти независимо от людей, которых окружает; он — причина чудовищной силы общепринятых суждений о “людях”: и все эти неизвестные самим себе люди верят в бескровную абстракцию “человека”, то есть в фикцию...» [8, с. 84–85].

Но что можно сказать, чтобы разрушить этот макет человека? Ницше характеризует индивида как эксцентрическое создание, в душе которого противостоят различные силы. Никакой цельности и гармонии в человеке нет. Напротив, его внутренний мир раздвоен, разнолик. Да, в человеке есть разум, но ему противостоит рой демонических, витальных страстей. В этом колдовороте разумного и иррационального нет сближения, пропорции, согласования. Одна часть человека разумна, другая охвачена безумием.

Гениальная интуиция Ф. Ницше позволила взглянуть в античной культуре два мощных первоначала: аполлоническое и дионисийское. Немецкий философ пытался проникнуть в бытийственные основы культуры, показать её корневые истоки, восходящие к человеческой природе. Ницше задумался над вопросом, какое значение имеет именно у греков трагический миф и чудовищный феномен дионисийского начала. Философ обратился к истинному духу греческого искусства. Ему казалось, будто греки в полной мере ощущали трагичность чувственного бытия. Человеку нужно, думал Ницше, устремляться ввысь, в мир, который мог бы возвысить человека над страданием бытия. Следовательно, человек не должен оставаться человеком. Ему суждено стать сверхчеловеком.

Подобно тому как существует мост между червяком и человеком, так возможен разрыв между человеком и сверхчеловеком. Вся бесконечная человеческая жизнь от рождения до смерти оценивалась Ницше как не единственная. Тяга к универсальности — характеристика человеческого бытия. Здесь родилось сознание недостаточности одной земной жизни. Ницше так и не прояснил смысл своей идеи повторённых земных жизней в контексте духовной трактовки эволюционистических воззрений. По его мнению, единичная земная жизнь восстаёт против признания её единственной и самодовлеющей. Идея сверхчеловека предполагает преобразование особенностей человеческой природы, например, всей структуры чувственности и культивирования новых, более совершенных форм жизни. Сверхчеловек призван уничтожить всё лживое, болезненное, враждебное жизни. С этим постулатом связана критика христианства как многовековой традиции Европы и апологетика зороастризма.

В 1872 г. вышла в свет первая книга Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки». Огромное значение для культурфилософии имело ницшеанское различие аполлонического и дионисийского первоначал в культуре. Разные полюсы космического бытия запечатлены в обликах Аполлона и Диониса. Эти два начала были прослежены в мирозерцании, культуре и историческом развитии греков. Два символа в известной мере выразили полноту вечной жизни.

Страдания народа Эллады выковали кристаллы надмирной правды. Аполлон и Дионис — не плод мифотворческой фантазии, не образы, рождённые тайноведением, это два действительных средоточия единого бытия. Дополняя друг друга, эти первоначала создали космос эллинской культуры. Антиномия аполлонического и дионисийского полюсов раскрывается Ницше прежде всего по отношению к принципу формы и индивидуальности как формы духа. Противопоставление аполлонической и дионисийской культур применимо не только к античности. Оно захватывает всё европейское сознание [см.: 3].

Смысл трагедии

Как родилась трагедия? В чём её смысл? По мнению Ницше, трагедия воспроизводит бессмысленность мира. Она раскрывает тайны страдания, её муки. Но если реальность чревата мучениями, зачем отражать её в искусстве, удваивая страдание? Человек — эксцентричное создание. Тщетно искать в его поведении строгую рациональность.

По здоровой логике человек должен избегать страдания, сторониться его. Однако люди, напротив, испытывают особое удовлетворение от мучений. Греческие зрители воспринимали страдание как манку. Глядя в бездну человеческого страдания, они, как писал Ницше, испытывают пессимизм, тревогу, отчаяние. Но вместе с тем обретают смысл собственного существования.

Просветителям XVIII века такая мысль показала бы кощунственной. Как во всеоружии разума множить страдание, если надлежит избавляться от него? Но разум не панацея. Кроме рассудка, у человека есть страсти. В течение многих веков страсть в европейском сознании толковалась как безоговорочно негативный феномен. Предполагалось, что именно это чувство при всём его разнообразии мешает ясной и продуктивной работе ума. Разумеется, это было ошибкой, однако вполне оправданной. Изучение интеллекта показало, что литургически стройной активности мысли вредят непрошенные, человеческие страсти. Начиная с Нового времени, мудрецы ведут яростную войну против эмоций, которые, по их мнению, рожают заблуждение, пороки, иллюзии. Человеческая природа и разумность вдруг оказываются синонимами. Тот, кто становится жертвой страсти, утрачивает рассудочность.

Под страстью понимается сильное, не поддающееся контролю рассудка вожделение; экзистенциальное переживание, неотъемлемая человеческая потребность. Ницше как философ жизни выступил в роли глашатая страсти. Он показал, что вне страсти нет человека. Индивид, не ведающий невероятного подъёма, немислимой пассионарности, неотъемлемой властной страсти скорее животное, чем человек. Новые мысли, новые взгляды и цели в истории возникали не по рассудочному расчёту, а в результате захваченности страстью, которая зачастую воспринималась как сумасшествие. «Понятно ли вам, почему именно безумие? — задаётся вопросом Ницше. — Что-то в голосе и повадках, столь же жуткое и не дававшее рассудку как демонические ужимки погоды и моря, и поэтому достойное той робости и внимания? Что-то столь явственно обнаруживавшее признаки полнейшей недобровольности, подобное судорогам и пене изо рта у эпилептиков, и поэтому, казалось, представлявшее безумцев масками и рупорами божества?» [8, с. 25–26].

Вклад Ницше в развитие современных представлений о трагедии состоит в том, что он впервые показал необходимость анализировать трагедию, исходя из внутреннего психологического парадокса героя, а не из каких-либо моральных оценок.

В настоящее время эта мысль получила развитие в работах Ф. Фергюсона, описывающего главное трагическое действие как имитацию внутреннего движения главного героя от незнания — через страдание к знанию (от «цели» к «страсти» — «к познанию») [2, с. 177]. Входя в мир трагедии, люди поднимаются над обычной житейской повседневностью. Они возвышаются над мелкими индивидами, живущими бытовыми подробностями. Но те, кто вошёл в мир трагедии, обретают новое видение жизни в ужасе и экстазе.

Трагедии, полагает Ницше, присуща «демоническая сила». Он вырывает индивида из обыденной жизни, рождает в нём воинственность, вдохновение. «Мужчин воинственной духовной организации, каковы были, к примеру, греки времён Эсхила, — пишет Ницше, — *трудно* чем-нибудь *растрогать*, а если уж сострадание вдруг пробьёт их броню, то овладевает ими, словно иступление, и становится подобным “демонической одержимости”, — тогда они чувствуют себя невольниками, охваченными каким-то религиозным ужасом. После у них наступают сомнения в своём состоянии; испытывая его, они вкушают восторг от выхода из себя и от его необычности, смешанный с горчайшей полынью страдания: это напиток как раз для воинов, нечто редкостное, опасное и горько-сладкое, что не всякому выпадает на долю. Трагедия обращена к душам, именно так ощущающим сострадание, к душам суровым и воинственным, одолеть которые нелегко хоть страхом, хоть и состраданием, но которым идёт на пользу время от времени *умягчаться*: а что значит трагедия для тех, которые подставлены “симпатическим склонностям”, как парус ветрам!» [8, с. 139–140].

Ницше полагал, что трагедия может повлиять на самосознание эпохи. Некоторые античные философы считали, что она дурно действует на умы и чувства людей. Хотя Ницше не приходило в голову отождествлять реальность и фантазию. Фактическое жизненное преступление и его воспроизведение в трагедии — не одно и то же. Ведь трагедия раскрывает сущность воображаемого мира. Для обывателя нет разницы между преступлением в переулке и аналогичным событием в трагедии. Искусство драматурга в том и состоит, чтобы снять покров обыденности и высечь в сердцах людей глубокие мысли и эмоции. Но это вовсе не означает, по мысли Ницше, что трагедия сама по себе содействует облагораживанию нравов. Она способна формировать в обществе жёсткость, но при этом славить мужественность и героизм. Ницше писал: «Когда афиняне

сделались более мягкими и чувствительными, ко времени Платона, — ах, как они ещё были далеки от сентиментальности жителей наших столиц и провинций! — то философы уже всё-таки сетовали на *губительность* трагедии. Эпоха, полная опасностей, какова начинающаяся сейчас, когда отвага и мужество растут в цене, может быть, мало-помалу вновь закалит души до такой степени, что им понадобятся трагические поэты: но некогда они были немного *излишними* — если пользоваться самым мягким выражением. — Так, может быть, и для музыки ещё раз наступят лучшие времена (они, безусловно, будут и *более лихими!*), когда композиторам придётся обращаться её средствами к людям, окончательно ставшим личностями, внутренне суровым, обуянным мрачной серьёзностью собственной страсти: а что значит музыка для этих нынешних, куда как суетливых, невзрослых, полуличных, любопытствующих и ко всему вожделеющих душонок уходящей эпохи!» [8, с. 140].

Ницше утверждал, что трагедию можно считать высшей формой искусства. Её преимущество в том, что она соединяет аполлоновский и дионисийский элементы в неразрывном целом, позволяя зрителю испытать полный спектр состояний человеческого духа. Дионисийский элемент содержится в песнях и музыке хора, а аполлоновский — в диалоге актёров, который вносит в эллинскую трагедию конкретный символизм, уравнивающий разгул стихии Диониса. Аполлоновский дух здесь придаёт форму необузданному дионисийскому чувству.

Ницше описал также закат трагедии в античном искусстве. Он даже полагал, что после Эсхила и Софокла трагедия вообще умерла. Причину Ницше усматривает в творчестве Эврипида, а также во влиянии рационализма Сократа. Еврипид, по мнению Ницше, ограничил использование хора и приблизил трагедию к реальности обыденной жизни. Человеческая драма в этом случае обрела натуралистичность. Сказалось также влияние и Сократа. Этот мыслитель возвысил разум за счёт принижения мифа. Ведь философия вообще родилась с критической оценки мифического мироощущения. Ницше считал, что Эврипид и Сократ настолько трезво и рационально описывали жизнь, что принизили роль человеческого участия в эстетическом переживании. Так из трагедии утратились дух мистики, очарование мифа. Человек потерял способность жить в оптимистической гармонии со страданиями бытия.

Ф. Ницше испытал восторг перед оперным искусством Р. Вагнера. Он надеялся, что именно искусство этого композитора может вернуть

равновесие дионисийского и аполлонического начал в искусстве. Но эти надежды вскоре рухнули. Ницше писал: «Вагнер — великая порча для музыки. Он угадал в ней средства возбуждать большие нервы, — тем самым он сделал музыку большою. Велика его изобретательность в искусстве подстрекать самых истощённых, возвращать к жизни полумёртвых. Он мастер гипнотических приёмов, он и самых сильных валит, как быков. *Успех Вагнера* — его успех у нервов и, следовательно, у женщин — сделал всех честолюбивых музыкантов учениками его тайного искусства. И не только честолюбивых, но и *умных*... Нынче наживают деньги только на больной музыке; наши большие театры живут за счёт Вагнера» [7, с. 396].

Просветители XVIII века усматривали в древнегреческой культуре искусство, наделённое благородством, простотой, элегантною и величием. Ницше, напротив, полагает, что отвлечённый оптимизм не присущ Просвещению. Греческий дух вёл суровую схватку с пессимизмом. Судьба человека сходна с древнегреческой трагедией. Она является заложницей тёмных мировых дионисийских сил, но при этом имеет искушение впасть в аполлоновские иллюзии. Люди, считал Ницше, не должны ограничиваться дионисийством. Им следует не упускать неоспоримой ценности аполлоновского искусства.

Кое-что об архитектуре

До развития искусства трагедии античность пережила эпоху статического, идеализированного пластического искусства в виде скульптуры. Ницше размышлял о различных стилях культуры. Он был убеждён в том, что приемлемое в одной культуре может оказаться чужеродным для другой. Ф. Ницше писал: «*Такие чуждые нам греки*. — Стили восточный или современный, азиатский или европейский: в сравнении с греческим всем им свойственны массивность и наслаждение большими количествами как способ выражения возвышенного, в то время как в Пестуме, Помпеях и Афинах и глядя на греческую архитектуру вообще не перестаёшь удивляться тому, *с помощью сколь малых масс* греки умели и *любили* выражать возвышенное. — То же и в другом: сколь простыми представлялись друг другу люди в Греции! Как далеко мы оставили их позади в знании людей! Но зато и какими сложными лабиринтами выглядят наши души и наши представления о душах в сравнении с их! Если бы мы возмечтали об архитектуре по *нашему* душевному складу и отважились бы

на неё (но мы слишком трусливы для этого!), то образцом для нас был бы лабиринт! Об этом можно догадаться судя по нашей родной и действительно выражающей нас музыке! (Ведь в музыке люди не следят за собой, потому что мнят, будто нет никого, кто был бы в силах разгадать их *за их собственной музыкой*.)» [8, с. 138–139].

По мнению Ницше, критерии искусства исторически относительны. То, что является прекрасным в одной эпохе, может вызывать отвращений в другой. Каковы век — таковы и вкусы. «*По эпохе и красота*. — Если наши ваятели, живописцы и композиторы хотят соответствовать духу времени, им надо изображать красоту распухшей, огромной и нервной: так вот и греки, в русле своей морали, основанной на чувстве меры, видели и изображали красоту в виде Аполлона Бельведерского. Нам следовало бы считать его попросту *безобразным*! Но слабоумные «классицисты» отняли у нас всякую честность!» [8, с. 133].

Ф. Ницше весьма болезненно воспринимал многие явления культуры, давал им резкую оценку. Он, впрочем, не считал, что вкусы должны отличаться единообразием. «...Шопенгауэр — противник музыки Вагнера, а Вагнер — противник политики Бисмарка, а Бисмарк — противник всяческой вагнеровщины и шопенгауэровщины! Ну что тут поделаешь! Куда податься со своей жаждой к “почитанию потрохами”? Может быть, попробовать выкроить из музыки композитора несколько сотен тактов хорошей музыки, которые просятся в сердце и которые надо принять близко к сердцу, потому что у них есть сердце, — попробовать, совершив этот мелкий грабёж, отойти в сторонку, а обо всём остальном просто забыть?» [8, с. 136–137].

Само развитие науки в последней трети XIX в. он рассматривал как своеобразную катастрофу. Стремление к унификации духовной жизни он воспринимал как прямую угрозу культуре. Ницше было явно тесно в одном культурном пространстве. Он постоянно стремился преодолеть узкие рамки наличной культуры и катапультироваться в иной мир. Эстетический мир Ницше поэтичен и разнообразен. Это отметил, к примеру, Альфред Адлер. Он писал: «Как выражение общей концепции “Заратустра” не имеет в литературе аналогов, он неповторим. В форме прихода пророка или мудреца, спускающегося из своего одиночества на высоко расположенной над морем горе в южной местности или временного пребывания на острове, нового возвращения в одиночество и нового поколения среди друзей, в его обращениях к ним, монологах, происшествиях, грезящихся переживаниях

и видениях дана весть и борьба с возвещением и действием невероятной жизненной силы. Весть о твёрдости, “львиной” силе. Однако над ней парит большое внутреннее волнение, нежность, аромат, а также печаль» [1, с. 458].

По мнению Ф. Ницше, быть в культуре вовсе не означает получить о ней разностороннее знание. Не она определяет облик искусства и смысл художественного творчества. Ницше приходит к убеждению, что эстетика тоже не монистична. Она двояка. «Одна исходит из воздействия искусства и делает выводы о соответствующих причинах; она пребывает под чарами искусства и сама

есть некий вид поэзии и опьянения: некая настройка искусства на струны науки. Другая эстетика исходит из множества абсурдных и ребяческих начал искусства: она не может вывести из этого действительные воздействия и потому пытается умерить чувство, связанное с искусством, и любым способом подвергнуть сомнению его воздействие, как если бы оно было лживым и болезненным. Отсюда ясно, какая из эстетик годится искусству, а какая нет, и насколько они обе могут быть наукой» [4, с. 417].

Разносторонняя эстетическая мысль Ф. Ницше нуждается в оценке и дальнейшем развитии.

Список литературы

1. Вебер А. Избранное: Кризис европейской культуры. — М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. — 568 с.
2. Гуревич П.С. Эстетика: учебное пособие. — М.: Кнорус, 2011. — 456 с.
3. Иванов Вяч. Родное и вселенское. — М.: Республика, 1994. — 428 с.
4. Ницше Ф. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 8: Черновики и наброски 1874–1879. — М.: Культурная революция, 2008. 704 с.
5. Ницше Ф. Предварительные работы и дополнения к «Утренней заре» // Ницше Ф. Утренняя заря. Мысли о моральных предрассудках. Свердловск: Воля, 1991. С. 206-290.
6. Ницше Ф. Рождение трагедии // Ницше Ф. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 1. М.: Культурная революция, 2012. — С. 7–143.
7. Ницше Ф. Случай «Вагнер». Письмо из Турина. Май 1888 // Ницше Ф. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 5. — М.: Культурная революция, 2012. — С. 387–421.
8. Ницше Ф. Утренняя заря // Ницше Ф. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 3. — М.: Культурная революция, 2014. — С. 9–306.
9. Шмаков В.В. Основы пневматологии. Теоретическая механика становления духа. — Киев: София, 1994. — 704 с.