

BERTRAM НИЦШЕ

ЭРНСТ БЕРТРАМ

НИЦШЕ

ОПЫТ МИФОЛОГИИ

VERSUCH EINER MYTHOLOGIE

NITZSCHE

ERNST BERTRAM





ВЛАДИМИР ДАЛЬ

ERNST BERTRAM

NIETZSCHE

VERSUCH EINER MYTHOLOGIE

ЭРНСТ БЕРТРАМ
НИЦШЕ
ОПЫТ МИФОЛОГИИ

Перевод с немецкого
А. П. Шурбелёва



Санкт-Петербург
«Владимир Даль»
2013

УДК 1/14

ББК 87

Б52

Бертрам Э.

Б52 Ницше. Опыт мифологии. — СПб.: Издательство «Владимир Даль», 2013 — 575 с.

ISBN 978-5-93615-134-7

Сочинение, принадлежащее перу Эрнста Бертрама (1884—1957), одного из последних биографов Фридриха Ницше, скрупулезного исследователя творчества и самого феномена европейской мысли под именем «Ницше», несомненно займет не последнее место в ряду философских трудов, публикуемых издательством «Владимир Даль». Озаглавленное автором как «Опыт мифологии», оно на самом деле представляет собой попытку связать основные идеи и парадоксы немецкого философа с фундаментальными мифологическими символами, «архетипами» европейской культуры. Грандиозная фигура Ницше и его изобилующая противоречиями жизнь предстают в «Опыте» Бертрама рядом аллегорических картин, служащих иносказаниями для тысячелетий многотрудной и неоднозначной истории западной философии.

Угол зрения, под которым Ницше рассматривается в книге, предлагаемой вниманию отечественного читателя, характерен для ученика и соратника Стефана Георге, одного из основоположников и теоретиков «искусства для искусства», — считавшего, вслед за Гёте, что все случившееся становится образом, все живущее — легендой, вся деятельность — мифом.

УДК 1/14

ББК 87

© Издательство «Владимир Даль», 2013

© А. Шурбелёв, перевод, 2013

© А. Перцев, статья, 2013

© П. Лосев, оформление, 2013

ISBN 978-5-93615-134-7

Моему другу Эрнсту Глэкнеру

Мы все слишком много говорим. Нам следовало бы меньше говорить и больше рисовать. Что до меня, то впредь я хотел бы... говорить одними только росписями, как живописующая природа. Все существа и вещи вокруг нас — сигнатуры, полные смысла, и стоит только разгадать их значение, как все написанное и сказанное сразу станет ненужным.

Гёте, 1809

Все происходящее — символ, и, в совершенстве представляя себя самое, он намекает на остальное.

Все одинаково и различно, полезно и вредно, красноречиво и безмолвно, разумно и неразумно. И сказанное о том или другом нередко разнится.

Гёте

Всё свершившееся говорит не одиноко — оно выговаривает целый мир, близкий ему.

Новалис

ВВЕДЕНИЕ: ЛЕГЕНДА

Разве мы повелеваем бывшему?
Мы служим грядущему.

Все бывшее — лишь притча. Никакой вид исторической работы не поможет нам — как, по-видимому, довольно часто считал легковёрный исторический реализм XIX в. — увидеть настоящую действительность такой, «какой она, собственно, была». История, которая в конечном счете есть наука о душе и душеведение, никогда не оказывается равнозначной воссозданию какого-либо бывшего, тождественной пусть даже максимально возможному приближению к когда-то бывшей действительности. Она, напротив, как бы лишает плоти эту некогда бывшую действительность, переводит ее в совершенно другой способ бытия и представляет собой утверждение определенной ценности, а не восстановление действительности. Картина, которую рисует историография (или которой она служит, потому что, «ведя» ее, историограф в своем самом трезвом и взвешенном знании сам оказывается ведомым тем, чем эта картина *хочет* стать), эта картина представляет собой действительность совершенно новой и, так сказать, высшей ступени и является как бы новым течением смутных событий, совершающихся в уже более четко кристаллизованной материи и по более прозрачным законам. Это становится

ясным прежде всего там, где речь идет об истории в самом настоящем смысле, об истории отдельного человека, который остался зримым или снова стал таковым. Мы не припоминаем прошедшую жизнь в том виде, в каком она была, но, рассматривая ее исторически, творим ее в своем воображении. Мы не спасаем ее, перенося в наше время, — мы делаем ее вневременной. Разъясняя ее себе самим, мы уже истолковываем ее, и то, что от нее остается — как бы мы ни старались ее объяснить, исследовать, пережить — никогда не является жизнью, но всегда — ее легендой. То, что — как история — остается от всего совершившегося — в конечном счете всегда есть *легенда* (причем мы берем это слово без каких бы то ни было церковных, романтических или даже романических обертонов).

Легенда, понимаемая в таком «расцерковленном» смысле, есть самая живая форма исторического предания. Самая истонная и самая окончательная, но тут же — самая древняя и самая глубокая. Она одна, будучи чем-то непрестанно действующим, действительно соединяет древнее с сегодняшним; только она связует святого и народ, героя и крестьянина; только здесь обретаются пророк и грядущие поколения. Наконец, только в форме легенды личность — как бы ярко она ни была обрисованной, как бы четко ни была очерченной в исторической науке — как действующая и непрестанно творческая сила переживает целые эпохи. (Ведь и «произведение» — личность, и оно тоже подвластно законам легенды.) Она живет лишь как образ, как некий персонаж, стало быть, только как миф, а не как некое знание о бывшем и познание его. Никакая филология, никакое расчленение не может сформировать образ, равно как не может ни помешать тем его превращениям, которые повинуются своему внутреннему закону и самодвижению, ни ускорить их.

Легенда о личности, которая является в строгом смысле исторической, не определяется понятиями о чем-то похожем на чудеса, о чем-то неподтвержденном и анекдотическом, рав-

но как не определяется интересным, привлекательным или волнующим, но тем не менее неисторическим единичным преданием. Она в чем-то похожа на несколько ненадежную биографию, которая в случае необходимости восполняет недостаток достоверности романтическим колоритом и той поучительностью, которая ценна, например, в притче. Однако легенда о жизни человека, память о котором дошла до наших дней, существует благодаря мощи его деяния, его дела, его слова; она с самого начала принадлежит совершенно иной атмосфере, не похожей на все научно-биографическое или на нечто лишь повествовательно-привлекательное. У нее нет общего ни с точным знанием, ни с одним только очарованием. Легенда о человеке — это его живой образ, по-новому действенный во всяком новом «сегодня». Живой и действенный — но не как выражение того или иного более точного, более строго исследования или сознательного художественного обобщения, философского истолкования некоего рассеянного и одухотворяемого строительного материала. Этот образ, скорее, организм, живущий своей собственной, самобытной жизнью. Он переменчив, тяготеет к переменам и постоянно меняется, являя все более скупые, все более крупные черты; он одновременно типичен и неповторим, иносказателен и ни с чем не сравним. Он медленно восходит на звездном небосклоне человеческого воспоминания; кажется, что он пребывает во всех мифических знаках зодиака, сразу во всех двенадцати больших «небесных жилищах» — как будто он родился именно под этим знаком и как раз тут он как дома; он совершает круговое движение, и его внутренняя сила вращения столь сильна, что среди людей считается вечной; в своем кружении он постепенно поднимается так высоко к полюсу, что, подобно северному светилу, уже никогда не нисходит под небосвод нашей памяти.

Психологически зримый процесс такого формирования легенды определяется законами, одинаково действенно сказывающимися на самых разных ее видах. Не существует никако-

го принципиального методологического различия между античным мифом о героях и средневековыми легендами о святых. Путь, на котором образ какой-нибудь личности становится легендарным, типичен и, несмотря на переменчивую внешнюю форму, определяемую характером той или иной эпохи, в своей основе всегда один и тот же. Кроме того, сила формирования легенды ни в коей мере не зависит от ее исконных духовных обстоятельств. Ведь даже в самые сознательные, аналитически настроенные времена, во времена так называемого всеобщего образования, легенда не исключается, даже не оттесняется на второй план. Растущая сознательность, самонаблюдение, филологические сведения о том, в каких жизненных обстоятельствах дало о себе знать какое-то большое явление, — все это лишь в очень незначительной степени влияет на возникновение легенды. Это влияние не сильно препятствует и не сильно содействует. Там, где миф начинает осуществляться, бодрствующий и бдящий рассудок и по сей день, как и прежде, сталкивается с неколебимыми преградами. Ведь всякое продолжение жизни и всякое продолжение деятельности какой-либо индивидуальности, то продолжение, которое выходит за пределы ее личной жизни, есть магия, согласно Якобу Буркхардту, есть некий религиозный процесс, который, будучи таковым, ускользает от всякого механического, всякого рационального воздействия на него. Ненаучное, нефилологическое, взятое в самом широком смысле, остается самой характерной внешней чертой этого процесса. То, что — как легенда о великом дважды рожденном человеке — начинает (уже при его жизни или после смерти) медленно восставать и неторопливо возрастать, живет если не в полном противостоянии, то хотя бы в достаточно широкой независимости от всякого жизнеописательного, основанного на первоисточниках, всякого, так сказать, предметного познания, которое, несмотря на всяческое и вполне обоснованное уважение к нему и совершенную его необходимость (как сырью), все равно представляет собой лишь низший вид подлинного предания. В 1825 г. в разговоре

с Эккерманом Гёте так высказался об этой независимости: «Недостаток характера у отдельных теоретиков и писателей... убогими истинами лишает нас того большого и важного, что было бы нам весьма полезно. До сих пор человечество верило в героический дух Лукреция, Муция Сцеволы, и эта вера согривала и воодушевляла его. Но теперь появилась историческая критика, которая утверждает, что этих людей никогда и на свете не было, что они не более как фикция, легенда, порожденная высоким патриотизмом римлян. А на что, спрашивается, нам такая убогая правда! Если уж у римлян достало ума их придумать, то надо бы и нам иметь его настолько, чтобы им верить». Правда, в этом контексте слово «придумать» звучит слишком напористо, слишком оно проникнуто осознанным устремлением: в том смысле, который здесь имеется в виду, легенды, конечно же, не «придумываются». Наверное, так считал и Аристотель, сказавший, что поэзия философичнее истории. «Поэтическое всегда право; оно далеко перерастает историческое», — подтверждает эту мысль один немецкий скептик XIX в. Правда, это поэтическое не следует понимать ни как сознательную художественную выдумку, ни, тем более, как приукрашивающее упорядочение прошлого: оно представляет собой именно ту мифотворящую силу, которую всегда излучает подлинно великая личность и которая, без всякого ведома и согласия, в дальнейшем как бы творит свою собственную плоть, свою легенду.

Одно поколение сменяет другое, и мало-помалу, подобно наслоениям в каком-нибудь геологическом процессе, перемены, незаметно совершающиеся в сознании, налагаются на самый ранний образ великого человека — сколь незаметно, столь и неудержимо. Никогда никакой отдельно взятый период времени не может искусственным образом возвыситься над своей «геологической» эпохой. Только в заранее определенном, многозначно углубленном и углубляемом чередовании эпох однократное земное существование, подлинное в своей значимости, то есть непрестанно плодотворное и перемен-

чивое, совершает свое призвание, одновременно присущее и обетованное ему. Ни одно единичное настоящее не может видеть великого человека во всей полноте его существа, равно как не может сразу ощутить на себе все сияние его душевной мощи. Только потом, как говорится, задним числом, став на путь исторического, рассудочного рассмотрения, можно увидеть нечто похожее на всю полноту его влияния, которую отдельному человеку нельзя вместить в свое переживание, равно как невозможно заранее ее вычислить. Какими бы методологическими средствами ни обладала та или иная современность, какой бы психологически пронизательной она ни была, каким бы филологическим сырьем ни располагала, ей все равно никогда не вырвать из самой неумолимой из всех темнот какое-либо знание о грядущих ступенях и возможностях развития той или иной легенды. Полное проникновение во вневременную сущность, усмотрение пророческого горизонта, вбирающего в себя всю полноту излучения творческой силы, в известной степени представляют собой нечто невысказанное с точки зрения перспективы. Прежде всего это относится к тем, кто является современником еще живущего человека. «Лишь покинув город, видишь, как высоко возносятся его башни над крышами домов». То, что видят современники, при всех обстоятельствах — оптический обман. Ведь именно они стоят у подножья горы, вершину которой можно увидеть лишь издалека. Некоторых — и это самое большее, что может с ними случиться — совсем мимолетно, совершенно молниеносно, но все-таки посещает предчувствие некоей вневременной силы, хотя и они остаются во мраке, не позволяющем разглядеть, каким будет воздействие грядущей легенды и в каком направлении оно станет осуществляться. Но и следующим поколениям никогда не удастся разглядеть окончательно сложившейся истинной картины — картины того, «как это, собственно, было». И они видят лишь то, что открывается только их перспективе — хотя и более благоприятной в силу уже успевшего произойти отдаления — и, вооружившись все-

ми вспомогательными средствами своей методологии, они искусственным образом хотя и могут приблизить к себе ту картину, которую им дано увидеть, но ничего не могут изменить в ее строении.

История всякого большого человеческого образа, который меняется на протяжении веков (меняется двояко), причает к смирению в стремлении его усмотреть. Несмотря на все накопленные знания, все методы, всяческие вполне обоснованные соображения, мы знаем только то, что видим, а видим лишь то, что мы *есть* и потому, что мы *есть* именно *это*, а не другое. В одинокой неповторимости всякого образа, в этой невозможности еще раз воссоздать однажды сложившуюся перспективу кроются покорное отречение и счастье. Великий, то есть «значительный» человек всегда неизбежно является нашим творением, а мы — его. Когда мы решаем прояснить для себя образ какого-нибудь человека, в нашем сознании возникает мысль, что он «появляется» — именно так, как «появляется», — только сегодня, только перед нами и лишь как мгновение. Но это сознание, далекое от того, чтобы вовлекать нас в болезненный исторический скептицизм и отказ от всякого знания, склоняет к тому, чтобы мы еще добросовестнее удерживали и передавали дальше именно этот миг легенды, тот миг, который именно *так* уже никогда не повторится. Ведь даже если мы являемся свидетелями самого крохотного промежутка времени из прошлого, мы — свидетели того прошлого, которое именно так уже никогда *не явится*. В этом даже кроется окончательное освобождение от всякого исторического скептицизма, от всякого релятивизма: ведь любое мгновение — пусть даже мгновение легенды, как и всего живого, — есть вечность. Более того, любое из этих отдельных мгновений совершенно необходимо для всей легенды в целом; ни один более поздний ее вид не складывается, пусть неосознанно, без помощи всех предыдущих видов. Работать над завершением великого образа, того образа, который каждый отдельный человек будет видеть лишь сквозь тусклое стекло,

гадательно, в смутном слове и никогда — лицом к лицу¹ — это самоотверженное блаженство на протяжении двух тысячелетий наполняло души, а может, и сознание всех тех, кто посвятил себя памятованию о каком-нибудь великом явлении, будь то христиане, платоники, да и кто бы то ни был. О счастье деятельного труда, посвященного становлению великого образа, говорит неофит в «Альбигойцах» Николауса Ленау, и не случайно — как раз в размере Ангелуса Силезиуса:

Святую Книгу, брат, буди от смерти косной,
Она ведь и жива лишь в Духе Светоносном;
Сей Дух — фонарь, и с ним ты должен быть готовым
Молитвенно постичь святую глубь Христову.
Ведь в полноте своей Он не являлся людям,
И, значит, Божий лик еще слагаться будет*.

В этих строках, которые, по существу, лишь еще раз заново воспроизводят старое противопоставление между Христом *κατὰ σάρκα* и Христом *ἐν δυνάμει*², проводимое апостолом Павлом, максимально четко выражена сущность всякого подлинного исторического знания (которое в конечном счете всегда относится только к какому-нибудь человеческому образу, так или иначе святому для памяти человечества): история есть деятельное созидание этого образа, а не некое сообщение, отображение, сохранение бывшего (*das Gewesene*). По существу, легенда есть то, что само это слово и означает в своем самом прямом смысле: не нечто раз и навсегда написанное, а нечто такое, что *надо прочитывать вновь и вновь*³; что возникает

* Перевод А. Шурбелёва.

¹ Ср.: 1 Кор. 13: 12: «Теперь мы видим как бы сквозь *тусклое* стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу; теперь знаю я отчасти, а тогда познаю, подобно как я познан».

² *κατὰ σάρκα* (греч.). — По плоти; *ἐν δυνάμει* (греч.). — В силе.

³ *Legenda* (лат.). — В буквальном смысле: та, которая должна быть прочитана.

только из всякий раз иного прочтения. Именно это и имеет в виду Буркхардт, когда, говоря о сущности исторического источника (об этом он говорит во введении к своей «Истории греческой культуры», а также в «Размышлениях о всемирной истории»), отмечает, что Фукидид в своей «Истории» мог сообщить нечто чрезвычайно важное, на что, однако, обратят внимание только через века. Историк Буркхардту вторит филолог Ницше: «Один и тот же текст допускает бесчисленное множество толкований — не существует никакого “правильного” толкования». Но то, что имеет силу по отношению ко всему написанному (его «легендарный» характер), в стократ действительнее по отношению ко всему совершившемуся. Никогда и нигде оно «не являлось людям» во всей своей действительной полноте; его образ, святой или нечестивый (но всякий образ в конечном счете становится «Божьим», а именно становится образом Бога, как и сам человек) всегда должен «еще слагаться». Все совершившееся становится образом, все живое — легендой, всякая действительность — мифом.

Итак, все, что мы можем сказать о людях, память о которых дошла до живущих, есть миф. Каждый умерший — уже миф, «все мертвые становятся богами» — так японцы выражают эту мысль на языке своего культа, в одно и то же время причудливо заостряя и упраздняя античную мысль о героях — и сила, которую этот миф излучает, время его обращения, способность к переменам, дарованные ему, — все это по неким неколебимым законам соответствует той силе, которую накопил в себе еще живущий. Короткий путь тех, у кого не было имени, теряется вместе с исчезновением памяти у их последнего внука. У светил с именами Сократа и Христа, Гомера и Шекспира, Цезаря и Наполеона — своя орбита вращения, и продолжительность его, вероятно, равна сроку жизни человеческого рода. Их миф — а это настойчивый призыв вновь и вновь завершать их образ — не умирает. Никто в отдельности не может и никогда не сможет до конца досказать их легенды, завершить их миф в его существе. Вносить свою долю

в их великую, не знающую времени мифологию — это всё, что дозволено как отдельному человеку, так и отдельным поколениям.

На этих страницах мы, вполне осознавая упомянутые пределы, пытаемся внести свою лепту в мифологию последнего великого немца, удержать то, что исторический миг, называемый нашей современностью, видит, как ему кажется, в Ницше и что, с его точки зрения, предстает перед ним как Ницше. Миф, носящий это громоподобное имя, еще только начинается, но уже имеет некоторую историю и первые формы своего выражения: за нами — периоды безусловного обожествления, слепой ненависти, моды и презрения. Все яснее черты, которые были совершенно чуждыми образу Ницше девяностых годов. Другие, наоборот, тускнеют на глазах. Порой его облик тускло мерцает в полумраке перехода. То, что мы видим сегодня или считаем, что видим, уже есть нечто иное по сравнению с тем, что грезились первому поколению восторженного смущения, — грезились в пророке сверхчеловека и певце белокурой бестии. Мы сами, наверное, все еще слишком близко от него, чтобы определять величину столь необычной фигуры (особенно среди немцев), сравнивая ее с ее прямыми предшественниками. С Ницше мы можем оказаться в такой же ситуации, в какую вплоть до XIX в. люди попадали с перевалом Сен-Готард: его постоянно называли в числе самых больших возвышенностей, считая, что раз уж в этом массиве пересекаются самые мощные горные хребты, раз уж с него текут реки во все четыре стороны света, то и сам по себе он непременно должен быть одним из самых больших континентальных вершин. При оценке Ницше такой оптический обман может случиться с нами и сегодня, поскольку его имя как бы объединяло в себе самые большие духовные вершины его века (и не только его века) и от него, взирающего как на север, так и на юг, излучение исходило на все четыре стороны духовной Европы. Однако глубокое впечатление, производимое им на целые поколения, совершенно не зависит от такой сравни-

тельной оценки его величины. Это впечатление огромно, оно не знает себе равных в новейшей истории духа, и, отвлекаясь от всякой безусловной оценки, можно сказать, что оно, наверное, потому так сильно, что этот человек на редкость чисто воплотил в себе и показал духовную судьбу того исторического мига, который являла его эпоха; оно так сильно потому, что он одновременно видел всю неисцелимость своего времени и являл ее самим собою, в одно и то же время пытался с нею совладать и страдал от нее. Ницше, как и его эпоха, родился под знаком Весов, под знаком того опасного «может быть», в котором одновременно кроется очарование и злой рок его духовного времени, зависшего между двумя мирами. Но, быть может, это оптический обман, и наверняка ясно только одно: на сегодняшней ступени развития мифа о Ницше мы именно его воспринимаем как самого настоящего представителя этого опасного «может быть», новых философов которого предугадывал он сам — «философов опасного “может быть” во всех смыслах» — так о них говорится в «По ту сторону добра и зла». В этом он сегодня похож и на своего Вагнера, «о котором как об удачном типе немецкой неясности вообще нельзя сказать без такого “возможно”». Мы понимаем Ницше так, как он сам понимал немецких философов: «Лейбниц, Кант, Гегель, Шопенгауэр, их немецкая двоякость натуры»; мы переживаем его, как он сам переживал романтика: как «типично двойственного»; мы видим его, как он сам видел платоновского Сократа: как «настоящую карикатуру, потому что он перегружен теми свойствами, которые никогда не могут соседствовать в *одном* человеке». Для нас он стал великим образцом рубежа, самым ранним историческим воплощением того ἀνὴρ δίψυχος, того «двоедушного» человека, о котором апостол Иаков говорит в своем послании⁴; стал самой незабываемой иллюстрацией к тезису Лихтенберга о том, что на сты-

⁴ ἀνὴρ δίψυχος (*греч.*). — Муж двоедушный, т. е. сомневающийся, нецельный человек (Ср.: Иак. 4:8).

ке всегда можно отыскать самые редкостные создания. Если Кант говорит о том, что мы «познаем» предмет тогда, когда в многообразии его созерцания добиваемся его единства, то надо сказать, что единство многообразного, каковое предстает перед нами в явлении, именуемом словом «Ницше», достаточно противоречиво достигается и выражается именно в двойственности его природы, пронизывающей его до последних глубин его существа. (Отсюда и озадаченность столь многих, кто, придерживаясь какой-то одной точки зрения и отстаивая ее, никак не может связать противоречия, свойственные Ницше, с конкретным человеком, не говоря уже о его образе.) Да, нам кажется, будто все развитие ницшевского образа идет в сторону мифа о верующем скептике, легенды о богохульнике, взыскающем Бога, о пророческом конце-начале.

Ведь в конечном счете любая легенда, несмотря на свое вечное изменение, стремится к единственному в своем роде предельно чистому воплощению высшей возможности человека, максимально концентрированному описанию образного становления души, лишенной бранных земных останков, к тому воплощению, которое, существуя в виде одной только притчи, не утрачивает своей действенной силы до скончания всего человеческого. Правда, почти все легенды, в соответствии с той душевной силой, которая им дана, остаются лишь некими предначинаниями к таким предельным по своей силе образам и образам, остаются одними лишь мифическими возможностями, подобно горестным теням кружащими вокруг великого первообраза, которому было предопределено пить от крови души и вкушать совершенство. В конечном счете эти трагические незавершенности служат своему более великому подобию, и рано или поздно их братские черты переносятся на последний образ. Для легенды о человеческом величии имеет силу тот же закон накопления, согласно которому тому, кто имеет, дается еще больше, дабы он обрел полноту. «Охотнее всего дары приносят царям». Вечное сокровище великих деяний и бессмертных речений мало-помалу скапливается у тех,

кого самих становится все меньше и меньше. Память человечества неблагодарна, но уж если она благодарит, то делает это не зная меры и обирая все малые алтари прошлого, — все для того, чтобы собранным украсить свои самые великие монументы. Так возникли мощные миры Платона и Александра, Франциска и Данте, Леонардо и Гёте. И лишь ради славы величайших малые цари совершали все свои победы, лишь для славы величайших поэтов творили поэты более мягкие и тихие.

Безгласно сотни умирают: лишь один
Дарует имя, над другими господин.
Средь сотен уст — в одних лишь чин и мера.
Коль Бог един — один глашатай веры*.

Кажется, что и Ницше как магнитом притягивает к своему сколь благословляемому, столь же хулимому имени судьбы многих его предтеч и памятование о них. Сегодня он предстает как последний и самый великий наследник всех тех, кто родом из Люциферова противления, которое, правда, загадочно перемешано и почти едино с ностальгической тоской по Богу; наследник всего Прометеева высокомерия, всей его воли к новому безбожно божественному человеку и всему его гордому терпению. Он — наследник и брат по судьбе всех тех, чей род не только по-гётевски стремится из мрака к свету, но, влекомый глубокой нуждой, вновь из светлого, слишком высветленного, устремляется в темное, смутное; чья сущность, «единая и двоякая», как песни «Западно-восточного дивана», подобно Прозерпине должна одновременно принадлежать двум царствам души. И если Ницше, богоубийца, на свой лад оказывается и провозвестником Бога, тогда наверняка у этого Бога не только светлое, но и очень темное имя — как у Платонова Эроса и «дважды рожденного» Диониса.

* Перевод А. Шурбелёва.

В этой книге мы как раз и пытаемся показать, какая двойственность была присуща этому уму, сколь непредсказуемым было колебание весов, отражавших движение его природы и его иерархию ценностей; каждая глава показывает это в своем особенном ракурсе, который, однако, становится возможным из общего рассмотрения этой фигуры. Картину полюбившейся горы узнаешь из путешествий по некоторым ее предгорьям, расходящимся от главного массива, и виды, открывающиеся с каждого в отдельности, хотя порой и не совпадают, но все же складываются в *единую* картину этой горы, которую никогда не увидишь из какого-нибудь одного места. Образ Ницше, слагающийся из таких фрагментов, — это образ того мига, в котором миф о нем как будто вспыхивает перед нами. Продолжая движение по своей орбите, он будет вступать во все новые небесные обитатели, а с нас достаточно и того, что однажды его образ вот так вот пронесся перед нашим взором; достаточно и того, что в таком миге его медленного становления есть та истина, которая не отказывает в значимости никакой более высокой ступени будущей легенды, никакому более глубокому мифу о нем.

Толкуя сам себя, я сам себе не в толк,
Во мне толмач давно уж приумолк.
Но кто ступает собственной тропой,
Тот к свету ясному несет и образ мой *.

* Ницше: Шутка, хитрость и месть. Прелюдия в немецких рифмах.
Перевод К. Свасьяна.

СКРИЖАЛЬ ПРЕДКОВ

И пусть поэт решит, чему
остаться должно.

Гёльдерлин

...Тогда бывшее непреложно,
Грядущее всегда возможно —
И вечностью трепещет миг.

Гёте

Все революционное подчиняется и служит одному закону: покончив с тем, что длилось до него, оно содействует тому, чтобы самое лучшее из упраздненного тем не менее продолжало существовать. Революция, прежде всего духовная (а всякая революция в конечном счете духовна) — это обновление непреложного. Катилина, как считает Ницше, — предтеча всякого Цезаря: всё по-настоящему законное должно пройти свой путь одиозной и преступной незаконности, но всё, что свойственно Цезарю, вновь и вновь должно омыться в купели Катилины. Цезарь — всегда уже наследник, который — чтобы не закоснеть в одной только августейшей законности — должен помнить, что в нем живет мятежная сила, готовая свергнуть престол; Катилина — уже прародитель Цезаря, и его мятежность как бы законным образом заведомо включена в текущий порядок вещей. Те, кто преступным образом вершат все самое

новое и неслыханное, одновременно являются не кем иным, как хранителями и воссоздателями давным-давно известного. То, что по-настоящему ниспровергает, что является подлинно новейшим и составляет саму жизнь той или иной эпохи, всегда каким-то образом предстает как глубочайшим образом укорененное в древнем — *nemo contra regem, nisi rex ipse*⁵. Этот закон, живущий в Катилиновых носителях всего нового, не осознается ими почти никогда или осознается слишком поздно, уже на пороге их собственной законности. Поскольку ветер духа никому не дает предугадать, откуда и куда он дует⁶, каждый должен направлять свои паруса к новым берегам; никто не может знать заранее, что, обогнув свою землю, он вернется в свою же гавань. И, наверное, к загадочной, крайне редкой и всегда роковой двойственности ницшевской натуры, соединяющей в себе двуполоую жажду познания и демоническую ослепленность, принадлежит и то, что он, исполненный гегуэзского духа в своих поисках самых дальних морей и совершенно неведомых берегов знания и пределов души, тем не менее с самого начала знает об этой зависимости от предков, вовлеченности себя самого в «родословную», знает о своем трагическом пределе. Он знает, «откуда я родом» и где его конец. Быть может, мнимое откровение о вечном возвращении, это иллюзорное таинство позднего Ницше, манящее и обманывающее, — всего лишь символическое выражение того ужаса, того головокружения, которое он испытывал при виде неотвратно замыкающегося кольца, когда после долгого странствования все равно возвращаешься к себе самому. «Чем больше поддаешься познания недугу, тем больше понимаешь: все движется по кругу», — говорит Гёте в своем мистически

⁵ *Nemo contra regem, nisi rex ipse* (лат.). — Никто против царя, кроме него самого.

⁶ Ср.: Ин. 3:8: «Дух дышит, где хочет, и голос его слышишь, а не знаешь, откуда приходит и куда уходит: так бывает со всяким, рожденным от Духа».

предостерегающем речении. Вечное возвращение всего сущего в себя самое, тайна духовного кругосветного путешествия, в празднично безмерном упоении оказывающая свое грозно воспитательное воздействие, торжественное осознание того, что на тебе висит проклятие, заставляющее вечно возвращаться в ту гавань, из которой однажды был начат путь, — все это, повидимому, лишь метафизическая форма, демоническая формула глубокого переживания связи с предками, биение которой Ницше с самого начала ощущает в своей крови и духе. Этот человек, как никто другой одержимый жаждой изменений, более всех прочих умеющий радоваться им, острее всех других осознающий их — «лишь тот сродни мне, кто не знает постоянства» — тем не менее, как едва ли какой-нибудь другой наставник душ и искуситель умов, подвластен сильнейшей внутренней связи с бывшим и тяге к его сохранению — подвластен через осознанно принимаемое наследие, через идею наследственной ценности преемства, через признание предков во всей их однозначности. У того, кто повелевает разбить древние скрижали и учит любви к «стране детства», благоговейное почтение к предкам все равно чувствуется во всем, о чем он проповедует, даже в том, как он это делает. Опьяненный надеждой ученик Вагнера, для которого искусство этого мастера — настоящая «музыка будущего», возвешение совершенно новой культуры, пишет в своих набросках к «Рихарду Вагнеру в Байрейте»: «Я мог бы помыслить и устремленное *вперед* искусство, которое ищет свои образы в будущем. Почему нет такого? Искусство исходит из *почитания*». Какая странная картина: человек, отвергающий всякую условность, призывающий к переоценке всех прежних ценностей и тут же считающий, что «непрерывность на земле — это ценность первого достоинства!» Прославляющий упоение дионисийским настоящим, священным мигом тут же заявляет, что не сила, но длительность возвышенного чувства творит возвышенного человека! Тот, кто мнил, что в любом случае принес на землю не мир, но меч, и с гордостью прославлял его («Клянусь вам,

что через два года земля будет содрогаться в конвульсиях»), тот же самый торжественно обещает своему сердцу: «Я хочу возратить людям *покой*, без которого никакая культура не может созидаться и существовать. Это стремление отражено и в стиле — как следствие предельного средоточения моей природы».

Революционер, который переоценивает все культурные ценности, но для которого «Бабье лето» Штифтера, самая умиротворенная поэтическая вещь на немецком, была одной из самых любимых книг, влеком одной мечтой: чтобы высшие человеческие ценности плодотворно обновлялись в своей непреложности. Но мать, первоисточник и залог всякой человеческой непрерываемости — это память. Память создала человека, равно как всякий вид человеческого сообщества. «У кого есть память, тому некому завидовать», — так помечает в своем дневнике Гёте, не поздний Гёте, уже оглядывающийся назад, а Гёте довеймарского периода жизни. Благоговейно пребывать в средоточии живого, совершенно первозданного мига той силы, магия которой только одна и способна расширить этот миг до размеров вечности, — все это вполне по-гётевски (равно как и отсутствие зависти, рождающееся в чувстве и из чувства обладания — обладания этой возможностью памятования), но прежде всего все это и вполне поницшевски. И это — несмотря на всегда несвоевременное размышление «О пользе и вреде истории для жизни», которое можно понимать и толковать как весьма сильное лекарство, как противоядие от собственных внутренних соблазнов чрезмерного поклонения всякому великому наследию, всякому памятованию, обращенному в одно только прошлое (искушение, посещавшее романтиков). (Здесь, как всегда у Ницше, существование врага предполагается только в некоей внешней по отношению к нему сфере, каковой враг там и одолевается; этот враг — его эпоха, иссыхающая в историческом, слишком историческом. В более же глубоком смысле эта книга — как и всякая другая из глубоко выстраданных книг своего вре-

мени — представляет собой разбирательство с самим собой, борьбу с самой неотвязной и самой любимой опасностью, самозащиту и жертву). Благодарение памяти, осознанная зависимость от прошлого, возросшая в ходе его толкования и плодотворно разъясненная (с точки зрения биологической, духовной, душевной) — на этом как на решающем и основополагающем душевном факте основывается важная часть всей мыслительной жизни Ницше. Единственная из древних скрижалей, оставшаяся несокрушенной в различные радикальные периоды его напряженной и искусственно закаляемой молотоподобной воли, — это скрижаль предков. Непрерывность, непрерываемая связь, благоговейно воспринимаемое наследие как основа всякой человеческой культуры, духовности, человечности — здесь перед нами одно из тех основных мощнейший представлений, которые влекли юного ученика школы Пфорта к филологическому постижению древних, а свободомыслящего автора «Человеческого, слишком человеческого» — вверх и вдаль к провидцу «Заратустры». «Сохранение традиции — главная задача», — записывает он в первый период своего пребывания в Базеле. Сохранение, которое, однако, совершается «в вышине величественного свободного взора. То и другое вполне уживается друг с другом». «В революциях все забывается», — говорил Наполеон, и потому Ницше ненавидит все революционное так, как, пожалуй, никто другой. В нем самом глубоко укоренились «воля, инстинкт и императив» традиции, та воля, которую в «Сумерках идолов» он называет предпосылкой всякого прочного установления, воля, «антилиберальная до злобы: воля к традиции, к авторитету, к ответственности на столетия вперед, к *солидарности* цепи поколений вперед и назад *in infinitum*». «Наследство» — довольно часто за этим словом ничего не стоит, кроме стремления к чему-то прибиться, и само оно нередко — лишь формула всего нетворческого и одряхлевшего, но в данном случае в нем слышится биение страсти, упоение, даже демоническая одержимость. Нельзя назвать никакого другого мыслителя, который, будучи

столь сильно замкнутым на самом себе, в то же время был так неудержимо влеком к предкам, так подчеркнуто являл собой «преемство мысли». Старое «горе тебе, что ты внук» здесь превращается в свою прямую противоположность: «Всё хорошее — это наследство» (и тут мы имеем дело с одним из наиболее прочувствованных убеждений Ницше, глубочайшим образом укоренившихся в его характере). «Хорошие вещи чрезмерно дороги, — читаем мы даже в “Сумерках идолов”, — и всегда сохраняет силу закон, согласно которому тот, кто их *имеет*, не похож на того, кто их *добывает*. Все хорошее — это наследство: что не унаследовано, то несовершенно, то является началом». Наряду с этим Заратустра хорошо знает, что наследником быть опасно, но ведь для него опасность облагораживает, узаконивает, обосновывает, удостоверяет ценность, она сама *есть* ценность. Опасность наследства: как раз это для Ницше — одно только счастье, особая мета наследия.

Два чувства, вызываемые наследием (быть наследником — милость и опасность, всякий наследник отмечен *и* помечен), дают совершенно своеобразное сочетание в том неповторимо сильном и упрямо акцентированном фамильном чувстве, которое живет в Ницше. Любой его читатель ощущает своеобразно осознанную приверженность родовой крови, гордую веру в судьбу, проистекающую из его фантастической и суровой любви к предкам, которая с годами лишь крепнет («только в мужчине фамильный тип проявляется полностью; меньше всего — в легко возбудимых, раздражительных юношах. Сначала должна наступить тишина», — говорится в материалах к «Переоценке» и там же добавляется: «Человек скорее ребенок двух своих дедушек и двух бабушек, а не двух прямых родителей. В нас пробиваются ростки дедовского типа, а в наших детях — ростки наших родителей»). Он считает, что всей неповторимостью своей в любом смысле столь «предельной» природы он обязан тому, что в его крови особым образом смешались противящиеся друг другу стихии (противоположные в смысле народности, темперамента, врожденного нрава, ко-

личества жизненной силы), что в нем произошло то биологическое смешение, которое он сам еще сильнее акцентирует, усиливая и толкуя на уровне чего-то легендарного, сверхнемецкого и полунемецкого. Ницше является наследником двух противоборствующих друг другу сил, и, исходя из этого, он понимает свою жизнь как задачу, награду и рок. Ведь человек самого широкого и напряженного размаха переживает и претерпевает свою жизнь как задачу примирения, соединения несоединимого. Он подобен грозовой туче, рожденной из враждебного противоборства, той туче, которая, грозя гибелью, может принести обильное благословение. Эта тема прежде всего заявляет о себе в «Ессе homo», и ее лейтмотив выдает романтического музыканта, каким бы неромантическим ни было ее исполнение. Но уже за два года до этого, нося в себе столь глубинное чувство, Ницше пишет сестре о «нашем настоящем фамильном типе, искусство которого заключается в примирении контрастов». Сестра сама однажды отмечает, что стремление к идеальному у брата от отца, а чувство реальности и скептическое отношение к тому, что делают люди, — от предков со стороны матери; по ее словам, Ницше сам это чувствовал. Уже в первых словах своего жизнеописания Ницше говорит, сколь сильно он зависит от своей особой родословной: «Счастье моего существования, его уникальность лежит, быть может, в его судьбе: выражаясь в форме загадки, я умер уже в качестве моего отца, но в качестве моей матери я еще живу и старею. Это двойственное происхождение как бы от самой высшей и самой низшей ступени на лестнице жизни — одновременно и *décadent* и начало — всего лучше объясняет, быть может, отличительную для меня нейтральность, беспартийность в отношении общей проблемы жизни». Через несколько страниц — благодарность отцу за столь особенную жизнь: «Я считаю большим преимуществом то, что у меня был такой отец: мне кажется также, что этим объясняются все другие мои преимущества — за вычетом жизни, великого утверждения жизни. Прежде всего то, что я вовсе не

нуждаюсь в намерении, а лишь в простом выжидании, чтобы невольно вступить в мир высоких и хрупких вещей: я там дома, моя сокровеннейшая страсть становится там впервые свободной... Чтобы только понять что-либо в моем Заратустре, надо, быть может, находится в тех же условиях, что и я — одной ногой стоять *по ту сторону* жизни». Необычайно странное чувство мистической зависимости, даже таинственным образом совершающейся сверхпричиной связи соединяет его с рано пресекшейся жизнью отца: «Мой отец умер тридцати шести лет: он был хрупким, добрым и болезненным существом, которому суждено было пройти бесследно, — он был скорее добрым воспоминанием о жизни, чем самой жизнью. Его существование пришло в упадок в том же году, что и мое: в тридцать шесть лет я опустился до самого низшего предела своей витальности — я еще жил, но не видел на расстоянии трех шагов впереди меня». Это таинственным образом усилившееся повторение жизни отца в жизни сына вновь начинает звучать в «Заратустре»: «То, о чем молчал отец, начинает говорить в сыне; и часто находил я в сыне обнаженную тайну отца». В генуэзском письме Гасту, пришедшемся как раз на время написания «Заратустры», звучат мистические мотивы: «Льет как из ведра, издалека до меня доносится музыка. Мои собственные переживания не могут объяснить, почему и как мне нравится эта музыка, скорее это может сделать пережитое моим отцом. И почему бы не...?» — здесь письмо таинственным образом обрывается. В другом письме, относящемся к этому же периоду и адресованном Овербеку, он признается: «С детства вновь и вновь подтверждались слова: “В сострадании заключены для меня самые большие опасности” — быть может, это злое следствие необычайной натуры моего отца, которого все, знавшие его, причисляли не столько к людям, сколько к “ангелам”». Дойссен, друг Ницше, в своих воспоминаниях рассказывает, как в августе 1887 г. в Сильс-Мариин тот показал ему «Реквием» (вероятно, «Гимн жизни»), написанный им для своих похорон, и сказал: «Думаю, мне осталось

недолго; сейчас мне столько лет, во сколько умер мой отец, и я чувствую, что меня доконает то же самое».

Несмотря на то что в таких единичных и примечательных признаниях обычно говорится об опасности и даже о проклятии отцовского наследия, его общая оценка полна гордой благодарности, некоего благородного чувства. Вполне сознательная и прочно хранимая фамильная гордость той «породой», которая есть у «зовущихся именем Ницше», не оставляет его до последних лет: «Лучше умереть, чем изменить своему делу: вот это по-ницшевски!» — пишет он в 1887 г. о сестре, которой год спустя признается: «Как сильно я чувствую во всем, что ты говоришь и делаешь, что мы принадлежим к одной породе: ты понимаешь меня лучше других, потому что ты одной плоти со мной. Это очень хорошо подходит к моей “философии”». Примерно так же он пишет и шурина: «In summa⁷ мою сестру ожидает *отважное* будущее. Во всем, что она делает, она подобна мне: наверное, в этом сказывается порода». Или в письме другу Герсдорфу: «Наша ницшевская порода, которую я с радостью обнаружил во всех братьях и сестрах моего отца, обретает свою радость только в бытии с самим собой, умеет себя занять и скорее *дает* людям, чем требует от них».

Гордость отцовской породой находит свое яркое и концентрированное символическое выражение в весьма дорогой сердцу Ницше легенде о польских корнях его семьи. Известно, сколь сильно эта гипотеза, с генеалогической точки зрения совершенно сомнительная и при всей ее прозрачности никак не обоснованная, почти до слез делала Ницше счастливым, сколь решительно она, по всей вероятности, определила и предначертала ему всю его судьбу, его миссию и исход. Генеалогическое пророчество о нем самом, смутное «так написано», некую роковую судьбу он вычитывает из бесспорного для него факта его свержнемецкого происхождения, из гроз-

⁷ In summa (лат.). — В целом.

но гениального смешения его разных кровей; в «Ессе homo», с не допускающим никаких сомнений, с глубокого фаталистическим удовлетворением он говорит о том, что «исполнилось Писание». *Amor fati* («так и должно быть») — именно там кроются корни его родословной, определяющие всю его жизнь. Уже в детстве легендарное предание о происхождении его семьи занимает и опьяняет его, подспудно усиливает и оттачивает его ведущую мысль о его особом, ко многому обязывающем происхождении. Сестра вполне ясно свидетельствует о том, что на самом деле во всей их детской жизни не было ничего такого, что призывало бы к этому; никто в семье не придавал никакого значения их якобы дворянскому происхождению. Довольно характерно, что уже мальчиком Ницше делает из придуманной и лелеемой им легенды о благородных польских предках единственный нравственно обязывающий вывод. «Впрочем, — сообщает сестра, — истина и ложь были тем единственным, в чем мы оба (я — под влиянием моего брата) высокомерно давали друг другу знать о своем сословии: мы не лгали, потому что нам, графам Ницким, это не подобало. Пусть другие лгут, сколько угодно, нам же приличествовало одно: правдивость». Наверное, опираясь на то, что в свое время брат подметил, сестра примечательно добавляет по этому поводу: «Иногда в нашем роду прорывалось осознание своей сословной принадлежности, что, вероятно, и составляло его отличительную особенность; помню, как одна наша тетька сказала с холодной гордостью: “Мы, Ницше, презираем ложь”». В своих записях, относящихся к первому году написания «Заратустры», Ницше рассказывает о том, какое глубокое впечатление в детстве произвела на него эта родовая легенда: «Меня учили помнить о том, что по крови и имени я принадлежу к польским дворянам... Не стану утверждать, что мальчиком я не испытывал ни малейшей гордости по поводу моего польского происхождения. Мне казалось, будто во всем существенном я все-таки оставался поляком... за границей, в Швейцарии и в Италии, ко мне часто обращались

как к поляку... На небольшой тетради мазурок, сочиненных мною еще мальчиком, стояла надпись: “В память о наших предках!” — и я помнил о них в самых разных убеждениях и предубеждениях... Мне нравилось думать о том, что польский дворянин имел право своим простым *вето* упразднить решение какого-нибудь собрания; и мне казалось, что поляк Коперник как нельзя величественнее и достойнее воспользовался этим правом, упразднив решение и очевидность, разделявшиеся всеми прочими людьми... Шопена я чтил особенно за то, что он освободил музыку от немецких влияний».

Здесь, как и в других местах (особенно в «Ессе homo»), легко уловить то своеобразное удовлетворение, с которым Ницше обосновывает свое «добротное европейское начало», свою строгую критику культуры и романтическое Гиперионово осуждение всего немецкого, слишком немецкого — обосновывает с помощью некоторым образом самой жизнью утвержденного (на самом же деле весьма скудно засвидетельствованного и, в лучшем случае, просто вобранного в себя его немецкими предками) древнего польского происхождения, легко уловить, как он стремится возвышенную ненемецкость своих последних лет облечь в почтенную непреложность древнего рода. (Надо отметить, что уже великий философский наставник Ницше, Артур Шопенгауэр, любил объяснять свою на самом деле вполне немецкую открытость миру собственной родословной; биограф Шопенгауэра прямо говорит о нем: «Ни от каких других недостатков он не был так свободен, как от чувства национальной гордости... как многие великие немцы до него, он стыдился быть немцем и любил думать, что его предки родом из Нидерландов». Мы видим, что якобы столь личностная черта Ницше, выражавшаяся в поклонении чужеземным предкам, на самом деле оказывается насколько немецкой, настолько и «философской».) Но, «с другой стороны, я, может быть, больше немец, чем им могут быть нынешние немцы, простые имперские немцы, — я последний антиполитический немец» («Ессе homo»); его гордость материнским

«очень немецким» происхождением необычайно характерна для него, и есть нечто трогательное, временами почти комическое в том, с каким рвением в «Ессе homo», а также в биографических зарисовках своих писем Ницше старается «звести» предков матери в самые высокие немецкие культурные круги, в частности в веймарское сообщество. «Может показаться, — говорит он, имея в виду свое мнимое польское происхождение, — что я принадлежу лишь к “крапленным” немцам. Однако моя мать, Франциска Элер, во всяком случае нечто очень немецкое; так же как и моя бабушка с отцовской стороны, Эрдмута Краузе. Последняя провела всю свою молодость в добром старом Веймаре, не без общения с кругом Гёте». (В том же году в письме к Брандесу он в более стилизованной форме и уже без обиняков сообщает, что его бабушка входила в веймарский круг Гёте—Шиллера.) «Ее брат.. был призван после смерти Гердера в Веймар в качестве генерал-суперинтенданта. Возможно, что их мать, моя прабабка, фигурирует под именем “Мутген” в дневнике юного Гёте. Она вышла замуж вторично за суперинтенданта Ницше в Эйленбурге; в тот день великой войны 1813 года, когда Наполеон со своим генеральным штабом вступил 10 октября в Эйленбург, она разрешилась от бремени» (здесь можно заметить бесчисленные примеры страстных генеалогических датировок и таинственных пророческих совпадений дат большой истории с датами сугубо личными или отражающими историю его рода). «Она, как саксонка, была большой почитательницей Наполеона; возможно, что это перешло и ко мне». Но, наверное, почтение перед династией оказывается даже примечательнее и своеобразнее его пиетета перед собственными фамильными достоинствами; с почти детским удовольствием он сообщает о том, что его отец был воспитателем принцесс. Он упоминает, что отец «был преисполнен глубокого благоговения» перед Фридрихом Вильгельмом IV: «События 1848 года чрезвычайно опечалили его». Сам он, родившийся в день рождения упомянутого короля, то есть 15 октября, получил, «как и сле-

довало», имя Гогенцоллернов — Фридрих *Вильгельм*. Как трогательный анахронизм по отношению к его собственной истории читаешь небольшое признание (столь странное в устах певца Заратустры, ибо «разве еще что-то значат цари?»), сделанное им в «Ессе homo»: он говорит, что местность и пейзаж Портофино стали ему еще ближе потому, что они сильно полюбились императору Фридриху III. «Случайно осенью 1886 года я был опять у этих берегов, когда он уже в последний раз посетил этот маленький забытый мир счастья». Внимая этим столь долго лелеемым отголоскам унаследованного преклонения перед законной властью, невольно вспоминаешь и о дошедших до нас устных признаниях духовного ниспровергателя Ницше, заявлявшего, что в конечном счете для него «все незаконное, в сущности, ужасно». Итак, законность — как странно это звучит в устах человека, призывающего к переоценке всех прежних ценностей! Хотя и не странно: ведь законность — это печать, залог всякого преемства и всяческой непрерывности. По существу, Ницше — почитатель и поборник законности в ее самом точном и исконном смысле: в смысле семьи, крови, родовой преемственности, даже сознательно суженного в своих пределах и сужающего наследия, в котором она, в силу присущей ей односторонности, действует еще сильнее, оказывает более мощное воспитательное и подготовительное влияние. Только на первый взгляд кажутся странными разговоры о том, что Ницше стремится оправдать родовую гордость, тот самый Ницше, который проповедует о «новой знати». Но разве эта гордость не является и ответственностью перед предками? Да и можно ли отыскать что-либо более ницшевское, чем слово «ответственность»? О родовой ответственности говорит уже ранний Ницше: «Непрерывным рядом хороших предков вплоть до отца можно по праву гордиться, — но не вообще рядом предков: ибо последний имеется у всякого. Происхождение от хороших предков образует настоящую родовитость, знать; одно-единственное исключение в этой цепи, то есть один дурной предок, уничтожает родо-

тость». Сказанное уже звучит совершенно по-ницшевски: драгоценность, относительная редкость хорошего наследия обусловлена как раз тем, что родословная не прерывалась в своем качестве и наследие равномерно накапливалось из поколения в поколение. «Одно-единственное исключение в этой цепи, то есть один дурной предок, уничтожает родовитость», — на такое строгое понимание родовитости до сих пор, наверное, никто не отваживался. Непрерывность, то есть никогда не пресекавшаяся традиция — именно это важно для Ницше прежде всего. «Воля к власти» категорично утверждает: «Есть только родовая аристократия, лишь аристократия по крови. (Я здесь не имею в виду слово “фон” из Готского альманаха: этого прибежища ослов...) Где речь заходит о “духовной аристократии”, там почти всегда есть что скрывать; как известно, это слово очень нравится честолюбивым евреям. Но один только дух не облагораживает; напротив, сначала необходимо нечто такое, что облагораживает его самого. — Что же для этого нужно? Порода». Но она дается только путем непрерывного и долгого ее выведения: «Нет никакого сомнения: если в каком-нибудь роду на протяжении многих поколений люди были учителями, врачами, духовными пастырями или наставниками, не ища постоянно одних только денег, почестей или должностей, тогда, в конце концов, возникает более высокий, более утонченный и более духовный тип. В этом смысле священник, если его род продолжают сильные женщины, является некой подготовкой к будущему появлению высших людей» (из материалов к «Переоценке»). Ведь если говорить тем языком, каким говорит «По ту сторону добра и зла», то получается, что из души человека никак нельзя изгладить всего того, что охотнее и чаще всего делали его предки: «Потомки мелких лавочников непристойны» (из материалов к «Заратустре»). «Ходите по стопам, по которым уже ходила добродетель отцов ваших! Как могли бы вы подняться высоко, если бы воля отцов ваших не поднималась с вами? Но кто хочет быть первенцем, пусть смотрит, как бы не сделаться ему

последышем! И где есть пороки отцов ваших, там не должны вы желать разыгрывать святых!».

В таких отрывках отчетливо просматривается нечто характерное для него самого, совершается уловление и оценка его собственного типа, собственной родословной. Весьма примечательно, что антихрист, воспринимающий самого себя как «потомка всех родов христианских священников», видит в учителях, пастырях, священнослужителях как *касте* некое приготовление для будущих высших людей Заратустры. Да, собой самим, высшим человеком в себе он обязан родовому богатству, копившемуся целыми поколениями: «Мне пришло на ум, дорогой друг, — пишет он еще в 1881 г. Петеру Гасту, — что в моей книге [“Утренняя заря”] Вам, наверное, чуждо, даже весьма неприятно постоянное внутреннее размежевание с христианством: однако на самом деле оно представляет собой самое лучшее в духовной жизни, с чем мне довелось познакомиться; с детских лет я во многом следовал ему и, думается мне, никогда в сердце своем не был по отношению к нему низок. Наконец, я потомок многих родов христианских священников — простите мне эту ограниченность». Перед нами чествование предков, которое разделяет и Заратустра: «Вот — священники; и хотя они также мои враги, но вы проходите мимо них молча, с опущенными мечами... Моя кровь родственна их крови, и я хочу, чтобы моя кровь была почтена в их крови!». Заратустра тоже наследник, но тот, кто оказывается еще большим наследником, чем сам Заратустра, знает: мосты, ведущие назад, представляют собой, нечто большее, чем мосты в страну детства. И в неслыханнейших словах его пророческого языка вновь, в последний раз, вспыхивает как раз то, что собиралось издавна, вспыхивает доставшееся ему ветхозаветное священническое наследие, расточаемое в позднем упоении. Но для Ницше все люди слова, все пророки и художники, «равно как ораторы, проповедники, писатели» суть наследники: наследники и одновременно накопленная часть наследия. «Люди, замыкающие долгую цепь, — говорит

“Веселая наука”, — “запоздалые отпрыски” в лучшем значении слова и... *моты* по самому своему существу...»; они расточают тот избыток силы и искусства общения, который вся их порода накапливала целыми поколениями, то «состояние, которое постепенно накопилось и теперь ждет наследника, смогшего бы его промотать». Эта мысль снова появляется в «Сумерках идолов»: «Великие люди, как и великие времена, суть взрывчатые вещества, в которых накоплена огромная сила; их предположим, исторически и физиологически, всегда является то, что на них долго собиралось, накапливалось, сберегалось и сохранялось, — что долго не происходило взрыва». Таким образом, иметь возможность расточать, более того, чувствовать необходимость расточения — в этом заключается счастье наследника, его «дарящая добродетель», но в этом же — и его опасность, поскольку так или иначе он завершает ряд, оказывается на краю пропасти, у которой больше нет мостов, ведущих в будущее, разве что одни только мосты желания и иллюзии. Опасность того, что тебя изнутри разорвет накопленное наследие, опасность стать бесплодным, ничего не дать тем, кто идет после тебя, и сделать так, что самое первое и самое богатое звено цепи станет последним — это всегда «опасность наследника», непрестанно сопутствующая ему. «Опасность, заключающаяся в великих людях и временах, чрезвычайна», — говорится в «Сумерках идолов». И далее: «Истощение всякого вида, бесплодие идет за ними по пятам. Великий человек есть конец... Гений — в творчестве, в деле — необходимо является расточителем: *что он расходует себя*, в этом его величие».

Другая, современная, не столь трагическая, но, по-видимому, даже более близкая опасность, которой подвергается наследник, — это возможность, даже возрастающая вероятность стать точкой пересечения двух никак не согласующихся между собой, внутренне не сродных долгих наследственных цепей, возможность попасть в подозрительный водоворот внезапного смещения, в котором обе силы одинаково мощны. Это, в основном, современная опасность, угрожающая наслед-

нику, и анализ, проводимый Ницше, здесь тоже лишь на первый взгляд кажется безучастным и познавательно хладнокровным. Смешение — то есть отсутствие единого направляющего и определяющего наследия и родовой воли как в биологическом, так и, естественно, в духовном смысле — это злая судьба современности. «С биологической точки зрения, современный человек представляет собой противоречие ценностей. Он сидит между двух стульев. Он на одном дыхании говорит “да” и “нет”... Мы все неведомо для себя, против воли носим в себе ценности, слова, формулы, морали *противоположного* происхождения, — в физиологическом отношении мы фальшивы». Смешение противоположных ценностей, понятое в этом смысле, — основная причина того, «почему все становится актерством — современному человеку недостает: надежного инстинкта (следствие долгой однородной деятельности вида “человек”); неспособность достичь чего-нибудь совершенного есть только следствие этого» («Воля к власти»). Ведь «даже самый одаренный кончает непрерывным экспериментированием, если однажды он оборвал нить развития» («Человеческое, слишком человеческое»). Предательски явным признаком такого внутренне двойного происхождения, борьбы долгих и разнородных форм деятельности (как внутри индивида, так и внутри класса и поколения определенной культуры) и, следовательно, стигмой современности является скепсис. «Скепсис — говорит Ницше в “По ту сторону добра и зла”, — и есть наидуховнейшее выражение известного многообразного физиологического свойства, которое называется на обыкновенном языке слабостью нервов и болезненностью; оно возникает всякий раз, когда расы и сословия, долгое время разлучные, начинают решительно и внезапно скрещиваться. Новое поколение, как бы унаследовавшее в своей крови различные меры и ценности, олицетворяет собой беспокойство, тревогу, сомнение, попытку; лучшие силы действуют в нем, как тормоза, даже добродетели взаимно не дают друг другу вырасти и окрепнуть, в душе и теле не хватает равновесия, тяжеловес-

ности, перпендикулярной устойчивости. Но что в этих полукровках сильнее всего болеет и вырождается, так это воля». Это место глубоко исповедально: Ницше, конечно же, говорит здесь и о себе, о том, что он сумел преодолеть эту опасность и преодолел ее благодаря торжеству самовоспитания, направленного на укрепление воли. Он ощущает свою собственную внутреннюю, чреватую опасностями сомнительность, обусловленную тем, что на длинной родословной, на всем, что он унаследовал от многих поколений христианских священнослужителей, каким-то образом сказалось внезапное смешение, пусть даже не в том четко обозначенном смысле, который он имеет в виду, говоря о неожиданном атавизме польской крови. (Вспоминается «примирение контрастов», ощущение в себе родительских черт, о котором он говорит в «Ессе homo»; кроме того, припоминается и широкий, все еще действенный глубинный славянский пласт в физическом и духовном строе верхне-саксонского рода и его особого склада — факт, который делает еще более ненужной гипотезу польского происхождения (ненужной даже в объяснении фамилии) и который тем не менее допускает возможность почти тех же предположений и выводов, которые Ницше делает на основании легенды о своем происхождении.) «Благо» долго собиравшегося наследства, питающее его силы, которые мощно создают и благодарно сохраняют, роковым образом смешано с сомнением, с двоякостью всякого переживания и тяжелым потрясением инстинкта воли, которое Ницше видел в себе и с которым боролся. Являя собой неслыханную в истории духа изменчивость духовной и душевной позиции перед всегда и неизменно теми же проблемами, одолевающими его с упорством неумолимых Эриний («...вокруг меня ничего, кроме моих старых проблем, старых, черных, как вороны, проблем», — пишет он в 1886 г.), он предстает как некий упрощенный символ раздвоенности, достигающей до глубин сокрытой в нем родословной, и смешения самой твердой верности, которая взыскует веры, и раздражительно недоверчивого сомнения. Он сам,

в своих собственных глазах, предстает как тот человек, в котором самым наглядным образом пересекается противоположное, который выступает как некая пограничная фигура, и все упомянутые опасности — его. Когда прародителя своего Заратустры, раннеэллинского пророка-философа Эмпедокла (которому он, как и Гёльдерлин, хотел посвятить трагедию), когда этого (наряду с Гераклитом) самого исконного прародителя его самого Он не просто понимает как великого Вселюбца (в гёльдерлиновском единстве), но одновременно (в своей лекции о доплатоновских философах) называет подлинно пограничной фигурой, настойчиво напоминающей самого Ницше, как он сам себя описал, картина оказывается куда более глубокой, чтобы изображать одну лишь случайную символику. Эмпедокл «парит в пространстве между врачом и чародеем, поэтом и ритором, между Богом и человеком, между ученым и художником, между государственным деятелем и священником, между Пифагором и Демокритом». В нем борются две эпохи: эпоха мифа, трагедии, оргиастического восторга и эпоха демократического государственного деятеля, оратора, просветителя, аллегорика, ученого мужа. В другом месте Ницше говорит, что Эмпедокл обладает двойственной натурой: он объединяет в себе агональное, воинствующее и любящее. Осознанное переживание такой раздвоенности Эмпедокла становится для Ницше прямо-таки методом его собственного мышления: дарвиновский закон атавизма, особенно духовного возврата к прежним ступеням родословной и последствия скрещенных таких атавизмов, истолкование отдельного человека или события из его «родовой» предыстории, раскрытие наследства — в том психологическом исследовании, которое проводит Ницше. Все это служит драгоценнейшим и направляющим орудием. (Сколь характерен уже заголовок «Генеалогия морали», но не только он! Сколь односторонен в своем упорстве метод, используемый в этой книге, или, например, главный отрывок из «По ту сторону добра и зла», носящий заголовок «Что аристократично?»!) Какую радость открытия испы-

тывает он, составляя свою родовую скрижаль и выявляя перечень добродетелей и почестей, имевшихся у его предков, но с каким скепсисом все это сопряжено! Да, он использует это средство просмотра и отыскания, но при случае прибегает к такому непродуманному, такому страстному толкованию, которое возможно только тогда, когда используемый метод одновременно есть не что иное, как самое настоящее переживание. В «Веселой науке», наверное, больше всего свидетельств этой методологической страсти, этого выискивания «скрытых садов», которые есть во всех нас. «Некоторым эпохам, как и некоторым людям, по-видимому, совершенно недостает той или иной добродетели, но пусть тот, у кого есть время ждать, дождетса только внуков и правнуков, — они уже вынесут на свет душевные глубины своих дедов, те самые глубины, о которых деды и знать не знали. Часто уже сын оказывается предателем своего отца: этот последний понимает себя самого лучше, с тех пор как у него есть сын. Во всех нас есть скрытые сады и насаждения.. все мы — нарастающие вулканы, которые дожидаются часа своего извержения». Типичный пример такого подхода представляет собой раздел «О происхождении ученых». Генеалогические пласты современного европейского ученого «сословия» представляются здесь — совсем на позитивистский лад «посюстороннего» Ницше — как бы в виде схемы. С его точки зрения, европейский ученый вырастает из всяческих сословий и любой общественной среды, как растение, которое не нуждается в особой почве: поэтому он по существу невольно принадлежит к носителям демократических устремлений. Но такое происхождение выдает себя. «Если обладаешь несколько обостренным зрением, чтобы уличать и накрывать с поличным в ученой книге, в научном трактате интеллектуальную *идиосинкразию* ученого — каждый ученый имеет таковую — то почти всегда обнаруживаешь за нею “предысторию” ученого, его семью, особенно же семейные занятия и профессиональные уклоны. Где чувство выражается в словах: “теперь это доказано, теперь я с этим покончил”, там

по обыкновению в крови и инстинктах ученого присутствует предок, который и одобряет со своей точки зрения “проделанную работу”, — вера в доказательство есть только симптом того, что в каком-либо трудолюбивом роду исстари рассматривалось как “хорошая работа”. Пример: сыновья регистраторов и канцелярских писарей всякого рода, главная задача которых всегда состояла в том, чтобы приводить в порядок разнообразный материал, распределять его по ящикам, вообще схематизировать, в случае если они делаются учеными, обнаруживают предрасположенность к тому, чтобы считать какую-нибудь проблему почти решенной, раз им удалось ее схематизировать. Есть философы, которые, по существу, суть только схематические головы — у них формальный навык отцовского ремесла стал внутренним содержанием. Талант к классификациям, к таблицам категорий выдает кое-что; нельзя безнаказанно быть чадом своих родителей. Сын адвоката должен будет и в качестве исследователя быть адвокатом: он старается в первом заходе оказаться правым, а во втором, пожалуй, быть правым. Сыновей протестантских священников и школьных учителей узнают по наивной уверенности, с которой они, будучи учеными, считают свое дело уже доказанным, если только оно изложено ими от сердца и с теплотой: они основательно привыкли к тому, что им верят, — у их отцов это было “ремеслом”! Еврей, напротив, сообразно кругу занятий и прошлому своего народа как раз меньше всего привык к тому, чтобы ему верили: взгляните с этой точки зрения на еврейских ученых — они все возлагают большие надежды на логику, стало быть, на *принуждение* к согласию посредством доводов; они знают, что с нею они должны победить даже там, где против них налицо расовая и классовая ненависть, где им неохотно верят». Почти пародией становится применение этого «жизненного» метода истолкования при анализе дарвиновской догматики: «Что наше современное естествознание столь основательно спуталось со спиновской догмой (вконец и грубее всего в дарвинизме с его

непостижимо односторонним учением о “борьбе за существование”) — это коренится, по-видимому, в происхождении большинства естествоиспытателей: они принадлежат в этом отношении к “народу”, их предки были бедными и незначительными людьми, которые слишком хорошо и вблизи знали тяготы хлеба насущного. От всего английского дарвинизма отдает как бы удушливой атмосферой английского перенаселения, как бы мелколюдным запахом нужды и тесноты. Но в качестве естествоиспытателя нужно было выйти из своего человеческого закутка — а в природе *царит* не бедственное состояние, но изобилие, расточительность, доходящая даже до абсурда». В современном немецком ученом он видит похожий закон наследования: «Немецкие ученые, выдумавшие смысл истории, все до одного выдают собою, что по своему происхождению они не принадлежат к господствующей касте; в своем познании они слишком назойливы и бесстыдны» (из материалов к «Переоценке»).

Но, естественно, закон происхождения, с точки зрения Ницше, действует не только в том, что проявляет себя как мелко отрицающее: появление драгоценно редкого тоже надо объяснять действием закона наследования, и в результате самое драгоценное, а именно значимый по своей сути человек, предстает для него прямо-таки неким родовым атавизмом; видно, что перед нами почти романтическая обращенность в прошлое. Редких людей той или иной эпохи он «охотнее всего» понимает как «внезапно появляющихся отпрысков прошедших культур и их сил: словно атавизм некоего народа и его нравов». «Теперь они выглядят чужими, редкими, необыкновенными, и тот, кто чувствует в себе эти силы, вынужден выхаживать, защищать, чтить, возвращать их вопреки противящемуся чужому миру; тогда он станет либо великим человеком, либо свихнувшимся чудаком, если только вообще не погибнет вовремя». «*Охранительные* поколения и касты народа, — в характерном для себя тоне продолжает Ницше, как будто и здесь намекая на себя самого, — суть преимуще-

ственно те, в которых налицо такие отпрыски старых влечений, тогда как подобный атавизм едва ли еще возможен там, где налицо слишком *быстрая* смена рас, привычек, оценок» («Веселая наука»).

Таким образом, призвание «охранительных поколений и каст» предельно аристократично: они должны не просто сохранять какой-нибудь драгоценный тип в его неизменности, но сохранять саму возможность появления редкого человека, появления того, кто, в отличие от других, умеет «повернуть назад», сохраняя в себе очень древнее культурное наследие и обладая древнейшей биологической памятью; они должны и впредь делать возможным такой возврат к драгоценным инстинктам и побуждениям и воспроизводить их — внутри все более ускоряющегося демократического смешения рас, привычек и оценок. Таким образом, если быть последовательным в осмыслении этой излюбленной ницшевской идеи, атавистический человек выдвигается прямо-таки на самую высокую ступень биологической ценностной иерархии. Ведь род, каста, раса могут — так гласит один из посмертно опубликованных фрагментов — «как обычно это происходит с каким-нибудь органическим образованием, лишь возрастая или гибнуть; не существует никакого застоя. Если раса не погибла, значит она в чем-то продолжила свой рост. Расти — значит становиться совершенным. Длительность существования какой-нибудь расы с необходимостью определяет уровень ее развития: самая древняя должна быть самой высшей». Поэтому у редких людей всегда самая глубокая внутренняя память. По этой причине евреи для Ницше «самая сильная раса в ненадежной Европе: ведь они возвышаются над остальными длительностью своего развития»; потому еврей — это «едва ли не формула превосходства». Великие люди «почти всегда делаются господами» над временем, и это объясняется тем, «что они сильнее, что они старше, что на них дольше собиралось». «Между гением и его временем существует такое же отношение, как... между старым и молодым: время от-

носителем всегда гораздо более молодо, слабо, незрело, неуверенно, ребячливо». «И так как Наполеон был человеком *инного* закала, наследником более сильной, более долгой, более древней цивилизации, чем та, которая разлетелась вдребезги во Франции, то он и стал здесь властелином, он один *был* здесь властелином». Атавистический человек — обязательно господин, непременно сам Цезарь — таков крайний вывод этого учения о первенстве биологической памяти. И внутри высшей касты этих редкостных людей, этих *parabīli*⁸ своего времени столь же последовательно самое благородное звание, подлинно Цезарево достоинство достается философу — как человеку всеобъемлющей памяти (памяти в крови и духе), как сжатой летописи и живому самопамятованию человечества. Из глубоко пережитого знания о гордой безжалостности, характерной для всякой унаследованной внутренней иерархии, в разделе «Мы, ученые» делается такой категорический вывод («По ту сторону добра и зла»): «Для всякого высшего света нужно быть рожденным; говоря яснее, нужно быть *зачатым* для него: право на философию — если брать это слово в обширном смысле — можно иметь только благодаря своему происхождению — предки, “кровь” имеют решающее значение также и здесь. Многие поколения предварительно должны работать для возникновения философа; каждая из его добродетелей должна приобретаться, культивироваться, переходить из рода в род и воплощаться в нем порознь — и сюда относится не только смелое, легкое и плавное течение его мыслей, но прежде всего готовность к огромной ответственности, величие царственного взгляда, чувство своей оторванности от толпы, ее обязанностей и добродетелей, благосклонное охранение и защита того, чего не понимают и на что клеветают, — будь это Бог, будь это дьявол, — склонность и привычка к великой справедливости, искусство повелевания, широта воли,

⁸ *Parabīli* (итал.). — В буквальном смысле: претенденты на звание папы, т. е. люди высшего достоинства.

спокойное око, которое редко удивляется, редко устремляет свой взор к небу, редко любит...».

Уходя по ту сторону одной только родовой крови и воспитания, мысль о предках возносится во все более духовную сферу, гордая благодарность за особое отеческое наследие по крови в конечном счете величественно превращается в осознание мистической цепи предков по духу. «Моя гордость: у меня есть *происхождение*, — пишет он в критических личных замечаниях, относящихся к периоду написания “Заратустры”, — и потому мне не нужна слава. В том, что двигало Заратустрой, Моисеем, Магометом, Иисусом, Платоном, Брутом, Спинозой, Мирабо, уже живу и я, и в некоторых вещах только во мне впервые во всей полноте появляется то, что в зародыше существовало несколько тысяч лет. Мы — первые аристократы в истории духа: смысл истории начинается только теперь». И далее, обыгрывая мысль о духовной родословной, Ницше говорит с гордостью внука: «Когда я говорю о Платоне, Паскале, Спинозе и Гёте, я знаю, что их кровь течет и в моей крови — я горд, когда говорю о них истину — семейство достаточно хорошее, чтобы что-нибудь выдумывать или скрывать: и вот я стою, обращенный ко всему бывшему, я горд человеческой природой и горд именно в безусловной правдивости». Наконец, в совсем сжатом виде еще одна, последняя цепь предков, названная во время появления «Заратустры»: «Мои предки — Гераклит, Эмпедокл, Спиноза, Гёте».

Именно эта самая подлинная, самая древняя и благородная родословная, которая только есть в мире, обращена к Заратустре и через него — к созвездию сверхчеловека, который выступает в ней уже как внук. Их взаимосвязь теснее, древнее таинственнее, чем какая-нибудь родословная по крови. Ведь великий, все озирающий, все в мире связующий, творческий философско-религиозный дух (чище всего символизированный той последней великой четверкой) — этот дух являет на земле самую мощную форму, в которой раскрывается закон атавизма, тайного первородного, исконного по-

томства; это не что иное, как форма Гераклитова возвращения того же самого, совершающегося в духовной сфере, форма Платонова воспоминания некогда, давным-давно, узренного. Поэтому в «По ту сторону добра и зла» говорится, что философы «под незримым ярмом постоянно вновь пробегают.. по одному и тому же круговому пути, и, как бы независимо ни чувствовали они себя друг от друга со своей критической или систематической волей, нечто в них самих ведет их, нечто гонит их в определенном порядке друг за другом — прирожденная систематичность и родство понятий. Их мышление в самом деле является в гораздо меньшей степени открыванием нового, нежели опознаванием, припоминанием старого, возвращением под родной кров, в далекую стародавнюю общую вотчину души, в которой некогда выросли эти понятия, — в этом отношении философствование есть род атавизма высшего порядка». Для художника имеет силу аналогичный закон, правда, выражающийся в не столь Платоновом контексте; в «Человеческом, слишком человеческом» говорится, что «на художника скоро будут смотреть как на прекрасный пережиток; точно дивному чужестранцу, от силы и красоты которого зависело счастье прежних времен, ему будут оказывать почести, какие редко выпадают на долю равного нам. Лучшее в нас, быть может, унаследовано от чувств прежних эпох, которые теперь уже вряд ли доступны нам непосредственно».

О том, сколь сильно и всеохватно идея родового наследия овладевает Ницше, еще яснее свидетельствуют мелкие, но предательски явные наклонности его мышления, взыскующего духовного родства. Странная потребность в символах, выражающих духовную родовую связь, потребность в мистических намеках и предзнаменованиях, касающихся его собственной судьбы, потребность получить подтверждение, что и его избрал в себя рок, потребность в сокровенных божественных знамениях и пророчествах, касающихся его самого, — все это имеет глубокие, если не сказать древние, корни в его существе. В своих книгах и письмах он много раз чуть ли не

с чувством блаженства говорит о таких фрагментах его как бы еще доличностной биографии, о намеках на таинственные предсказания и тех случаях, в которых они сбывались. В этом его пристрастии раскрывается гуманистическое и теологическое духовное наследие: подобно тому как ветхозаветные события, изображенные на старых витражах и алтарных досках, мыслятся в их типологическом, прообразовательном значении, то есть как предсказания событий, исполнившихся в Новом Завете (раскрытие таких параллелей и по сей день любят проповедники), потомок всех родов христианского священства неосознанно переносит такую христианско-мифологическую технику наглядной проповеди на текст своей собственной жизни, причем делает это до тех пор, пока (в «Ессе homo») уже сознательно не начинает трактовать и обосновывать его как легенду. Нет проповедника, который в своем страстном и ревностном поиске таких смысловых связей мог бы сравниться с Ницше, жадно выискивающим такие, нередко совершенно незначительные, переплетения и хронологические связи, которые — порой почти по-стриндберговски — совершенно особым образом связывают его с «силами» и показывают, сколь властно его судьба пронизана ими. Во всем ницшевском культе предков самой странной оказывается, наверное, именно эта сторона, это стремление включить себя в мистическое предание. «Я родился на поле битвы под Лютценом. Первое услышанное мною имя было Густав Адольф» (письмо к Брандесу от 1888 г.). Его отец рождается в 1813 г., в тот самый день, когда Наполеон входит в маленький саксонский провинциальный городок, где дедушка Фридриха исполнял обязанности суперинтендента. В своей маленькой биографии, адресованной Брандесу, он не считает зазорным отметить, что его пульс был таким же редким, как у первого Наполеона: ровно шестьдесят (даже в «физиологических мерзостях» припадков, вызываемых болезнью, он ощущает «обилие символики и смысла»). Имя его прабабушки встречается в юношеском дневнике Гёте. В книге Лейпцигского университета он случайно регистриру-

ется как раз в тот день, когда сто лет назад Гёте занес свое имя в альбом. И два года спустя двадцатитрехлетний студент пишет: «Не могу сказать, как ободряюще подействовало на меня это случайное событие; несомненно, это было доброе предзнаменование для моих лейпцигских лет, и будущее позаботилось о том, чтобы его с полным основанием можно было назвать таковым». Первая встреча с основным произведением Шопенгауэра, решающая во всех смыслах, происходит под сенью демонического начала; в букинистическом магазине Лейпцига он видит книгу, которая ему совсем незнакома: «Не знаю какой демон шепнул мне: “Возьми эту книгу домой”». Во всяком случае это произошло вопреки моей привычке не слишком торопиться с покупкой книг». Это пишет уже лейпцигский студент. И вот что мы читаем в письме к Эрвину Роде, написанному в это же время: «Мне стало ясно, как часто с забавным синхронизмом мы оба ходим по одним и тем же улицам; ведь мы в одно и то же время переживали романтические чувства и жадно вдыхали приятные и родные запахи, причем ни тот, ни другой не знали об этом все-таки ненормальном занятии» («ненормальном» — потому, что это писалось в 1868 г.). «Назвать это случайностью было бы прегрешением против святого духа Шопенгауэра». А вот что он пишет после выхода в свет «Рождения трагедии»: «Появилось и очень хорошо получилось и первое сообщение о моей книге — но где? В итальянской “Rivista Europea”! Это мило и символично!». Позднему Ницше особенно богатым на такие пророческие совпадения кажется знакомство с Вагнером. Когда базельский ученик впервые приходит в Трибшен и, не решаясь войти, долго стоит перед входом в загородный дом Вагнера, из него вновь и вновь доносится один и тот же скорбный аккорд: это был, как позднее узнал Ницше, фрагмент из третьего акта «Зигфрида» — «Нанес мне рану пробуждающий меня». Когда Ницше посылает Вагнеру экземпляр своего «Человеческого, слишком человеческого», вольтеровского по духу, «случайным, но чудесным образом» Вагнер посылает ему

прекрасный экземпляр «Парсифаля» («моему дорогому другу Фридриху Ницше, Рихард Вагнер, церковный советник»). В этом «скрещении» двух книг ему слышится некий зловещий звук: «Не звучало ли это так, как если бы скрестились две шпаги? Во всяком случае мы оба так именно и восприняли это: ибо мы оба молчали». «Заратустру» Ницше «завершил как раз в тот священный час, когда в Венеции умер Рихард Вагнер...». Обертон судьбоносной связи с Вагнером невозможно не услышать и в немногих строках, написанных Петеру Гасту сразу после известия о смерти Вагнера: «Только что из Генуи пришло известие о его смерти. Сегодня я без всякой причины приехал сюда и, против моего обыкновения, купил только что вышедший вечерний номер “Кафарро”. Мой взгляд сразу упал на телеграмму из Венеции». Землетрясение, постигшее Исихю, совершенно особым, подлинно ужасным образом потрясает и его: «Этот остров не выходил у меня из головы: когда Вы дочитаете до конца вторую часть “Заратустры”, Вам станет ясно, где я искал мои блаженные острова. “Купидон, танцующий с девушками” сразу же понятен только на Исхии... Как только я заканчиваю свою поэтическую вещь, остров разрушается». И уже совсем под влиянием этих мистических связей он тут же добавляет: «Вы знаете, что в тот час, когда я закончил для печати первую часть “Заратустры”, умер Вагнер. На этот раз в этот же час я получил известия, которые настолько возмутили меня, что, вероятно, этой осенью я буду драться на дуэли» (из письма к Гасту от 1883 г.). В последних письмах, относящихся ко времени эйфорической встречи Нового года, приблизительно в Рождество 1888 г., этот мистицизм усиливается: «Больше нет ничего случайного: если я о ком-то думаю, письмо от него уже учтиво “стучится” в мою дверь...». «Теперь в моей жизни есть неслучайно-случайные *Curiosa*⁹, которые не имеют себе равных...».

Так же Ницше воспринимает и места, в которых останавливается (его «резиденции») и которые с особым пристрасти-

⁹ *Curiosa* (лат.). — Достопримечательности.

ем осеняет тенью предков; иногда выбор этих мест прямо обусловлен его потребностью в таких значимых для него и укрепляющих воспоминаниях. Когда он оказывается в Риме, это место, самое непристойное на земле для певца Заратустры, раздражает его чрезвычайно: «Я попытался убраться из него, — хотел в Акилу, эту противоположность Риму, основанную из вражды к нему, как и я когда-нибудь создам место, памятование об атеисте и враге церкви *comme il faut*, об одном из моих ближайших родственников, великом Фридрихе II Гогенштауфене. Но во всем этом присутствовал рок: я был вынужден вернуться. В конце концов, устав от стараний отыскать какой-нибудь враждебный христианству край, я удовольствовался Piazza Barberini». «Итак, я снова в моем добром городе Турине, городе, который так сильно любил и Гобино — вероятно, он делает нас похожими друг на друга». «В конце концов, стихия, дающая силу, здесь, в Турине, должно быть, просто витает в воздухе: если ты здесь как дома, ты становишься королем Италии...». Об «Утренней заре», завершенной в Генуе, он пишет в письме Гасту, что не многие книги столь содержательны. «Что же, я говорю как отец этой книги? — продолжает он. — Не думаю. Мне кажется, что три моих генуэзских покровителя, Колумб, Мадзини и Паганини, приложили к этому руку». Во время написания «Заратустры» он хочет построить себе деревянный дом на полуострове Шасте, что на озере Сильс, — там, «где некогда стояло древнеримское укрепление» (на самом деле там находились лишь скудные остатки какой-то средневековой крепости) — и в этом он подобен юному мулусу¹⁰, который во время своего первого путешествия по Рейну любил ступать по построенным римлянами улицам или посещать развалины римских укреплений. В 1885 г. ему больше всего хочется быть на Корсике, «а именно в Корте, моей резиденции, мысль о которой призраком бродит

¹⁰ *Mulus* (лат.). — Мул. Ученик, выдержавший экзамен на аттестат зрелости.

в моей голове уже четыре года. Там властелином острова был Паскуале Паоли, самый удачливый человек прошлого столетия; там место для совершенно великих замыслов (там, в 1768 г., был зачат Наполеон: в Аяччо он только родился!). И еще раз, год спустя: «Корте — это город, где был зачат Наполеон... Разве паломничество туда не станет надлежащей подготовкой для книги, носящей заглавие “Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей”?». Что касается Энгадина, то его пейзаж он даже воспринимает, «с приятным ужасом», как «внутренне близкий и родной по крови, даже больше».

Наконец, здесь можно вспомнить и о многих сделанных задним числом датировках, определенным образом стилизовавших его собственную жизнь; оно весьма характерно для Ницше, это перенесение в раннее детство некоторых впечатлений или духовных переживаний, эти попытки сделать так, чтобы уже ребенок, согласно весьма трудной для понимания строке Гёте, предстал как отец некоего будущего мужа. Благодаря более глубокому взиранию в то, что забрезжило в ранние годы, его собственная жизнь в какой-то мере становится ретроспективно длиннее, погружаясь в колдовскую атмосферу собственной родословной. «В нелепо раннее время, в семь лет» он уже знал, что до него «никогда не достигнет человеческое слово». «У меня, должно быть, глубокое родство с байроновским Манфредом: я находил в себе все те бездны — и в тринадцать лет созрел для этой работы». Сестре он однажды написал, что образ Заратустры ему приснился еще в детстве. И еще: «В двенадцать лет я узрел Бога в его сиянии», — в этом высказывании чувствуется сильное, полусознанное стремление выдумать из себя нечто легендарно типическое, некоего основателя какой-нибудь религии. Когда однажды печатание его «Заратустры» было отложено (издательству в первую очередь надо было отпечатать пятьсот тысяч экземпляров церковных песнопений для воскресных школ), Ницше, усмотрев в этом зловещую символику, с иронией, которая, правда, было лишь наполовину, восклицает в письме к Гасту: «Это

совершенно “религио-созидательные” переживания!». Уже в тринадцать лет ему не дает покоя загадка происхождения зла, и в этом возрасте, когда сердце заполнено «наполовину детскими играми, наполовину Богом», он посвящает ей свою первую литературную детскую игру, свой первый философский опыт: «и если говорить о моем тогдашнем “решении” проблемы, то, как и полагается, я воздал Богу честь и сделал его *отцом* зла. Быть может, именно так она хотела от меня моего “A rgiogí”, — в высшей степени характерно добавляет Ницше, — того нового, аморального, по меньшей мере, имморалистского A rgiogí... которому я между тем уделял все больше внимания и не только внимания?». Когда в 1882 г., приехав к сестре в Наумбург, Ницше играет ей «Парсифаля», его внезапно охватывает непривычное двойственное чувство: он вдруг понимает, что именно такую музыку он писал еще мальчиком, в ту пору, когда сочинял свою «Ораторию». «И когда я достал старые бумаги, — пишет он, весь взволнованный, Петеру Гасту, — и, спустя долгое время, снова заиграл, тождество настроения и выразительности было просто сказочным! Да, некоторые места, например, смерть царей, показались нам обоим даже более захватывающими, чем все, что мы исполнили из “Парсифаля”, но дух был совершенно тот же! Не скрою: с настоящим ужасом я снова понял, как, в сущности, я близок Вагнеру». «Подростком я был пессимистом, как бы смешно это ни звучало», — говорит он в последние годы, во время своей работы над предисловиями к уже написанным книгам; «некоторые музыкальные строки, написанные мною в двенадцать—тринадцать лет, по существу, оказываются самыми черными и решительными из всего, что мне известно из мрачной музыки. Ни у одного поэта или философа я не нашел мыслей и слов, которые выходили бы из такой бездны последнего отрицания». Если вернуться к тому времени, то оказывается, что и разрыв с Вагнером уже был предсказан: «Подростком я любил Генделя и Бетховена: когда мне было пятнадцать, “Тристан и Изольда” появились как некий понят-

ный мне мир. “Тангейзера” же и “Лоэнгрина” я воспринимал тогда как нечто такое, что было “ниже моего вкуса”: в вопросах вкуса подростки бесстыдно горделивы».

Наконец, потребность в таком углубляющем датировании задним числом проявляется даже по отношению к его собственным книгам, о которых во втором предисловии к «Человеческому, слишком человеческому», написанном в 1886 г., он говорит так: «Все мои сочинения за одним, правда, существенным исключением должны быть помечены задним числом: в них всегда говорится о том, что я уже оставил “позади себя”». Такая склонность проявляется в «Ессе homo», где сознательно создается искусственная перспектива, желанное отстояние от себя самого — чтобы тем самым получить право на создание легенды о себе самом; чтобы «я», еще бродящее во плоти, уже можно было воспринимать как прародителя его будущего, более духовного образа.

Эта особая склонность и способность мыслить и смотреть на все вокруг, и прежде всего на себя самого, через призму далекого прошлого до мельчайших деталей выдает ее укорененность в инстинкте воли и ни в коей мере не говорит о простой увлеченности прошлым, характерной для человека, воспитанного историографом. Ведь гордый или благоговейный культ предков, который исповедует Ницше, совершенно отличается как от простой историографической склонности к изучению прошлого, так и от покорного принятия исторической детерминированности, чувства тягостной судьбы человека, обремененного историческим наследием, того чувства, которое как раз в годы расцвета его творческой силы стало (под влиянием дарвинизма) многократно определять общественное мышление. Для Ницше никогда (еще меньше, чем для Гёте) строка «Таким ты должен быть, себя нельзя избегнуть» не представляла собой нечто парализующее своим фатализмом. Он, пожалуй, тем решительнее становится фаталистом, чем ближе подходит к фатуму, подстерегающему его за «Ессе homo». Но это деятельный фатализм, не смиренный, но радующийся вы-

здоровлению amor fati¹¹, которым характеризуется даже его отношение ко всякой «болезни», всякой недостаточности в его жизни. Его вера в предков двояким образом выходит за пределы голого детерминизма. Во-первых, он ощущает в себе мощное веление к вековой ответственности, к воле к авторитету, к ответственности на века, к солидарности всей родовой цепи, обращенной в будущее и в прошлое in infinitum¹². Речь идет о той ответственности, которая проникает собою всю цепь поколений, находит свое выражение в педагогическом кумире, в уносящей вверх игре воображения под именем Заратустры, а свою предельно требовательную формулу — в слове «сверхчеловек». «Там же поднял я на дороге слово “сверхчеловек”... и человек есть мост», ведущий из прошлого, которому сказано «да», в более великое «да» его будущего. Во-вторых, всякий остаток детерминизма в его пассивном, смиренном смысле уничтожается благодаря совершенно волевой установке не только по отношению к будущему, но и по отношению к прошлому; благодаря пророчески просиявшей воле к искуплению прошлого, тому искуплению, в котором все бывшее не только отрицается, но и усиливается. Перед такой волей прошедшее предстает не просто как некая притча и боязливое мечтание о будущих возможностях: оно становится творением самого пророка-поэта — не только истолкованием, которое он предпринял, но его поэтическим творчеством, исполненным истины. Только здесь слова романтиков о том, что историк — это пророк, взор которого обращен в прошлое, обретают свой глубочайший сокровенный смысл, и Заратустра, спрашивающий самого себя, кто он таков («Есть ли он обещающий? Или исполняющий? Завоевывающий? Или наследующий? Осень? Или плуг? Врач? Или выздоравливающий? Поэт ли он? Говорит ли он истину?»), отвечает себе самому: «Я хожу среди людей, как среди обломков будущего, — того будущего, что

¹¹ Amor fati (лат.). — Любовь к року.

¹² In infinitum (лат.). — В бесконечное, в беспредельное.

вижу я. И в том мое творчество и стремление, чтобы собрать и соединить воедино все, что является обломком, загадкой и ужасной случайностью. И как мог бы я быть человеком, если бы человек не был также поэтом, отгадчиком и избавителем от случая! Спасти тех, кто миновали и преобразовать всякое «было» в «так хотел я» — лишь это я назвал бы избавлением!». И так, спасти прошедшее и претворить всякое «было» в «так хотел я!» — это спасение и проявление всяческого благоговения к предкам, осуществляемое не пассивным, но деятельным фатализмом, эта память, не просто опьяненная чувством, но проникнутая действенным волением — все это делает совершенно неповторимой позицию, занятую исследователем истории Ницше, позицию пророка, обращенного в прошлое. Вряд ли где-нибудь еще (разве только в отношении к его собственному прошлому, к болезни и недостаточности своего «я») это упоение единением, опьянение соединением несоединимого, в котором и проявляется его романтическое наследие, возрастает до столь захватывающего волевого экстаза. Радостное брачное опьянение, возникающее от осознания того, что ты являешься толковательной серединой между прошлым и будущим, ощущение счастья от осознания того, что ты — мост между ними, точка высшего полдня между некогда бывшим и тем, что когда-то наступит, — все это становится весьма характерным для Ницше и отличает не только во время написания «Заратустры», хотя именно в это время, а также в последний год написания «Ессе homo» это чувство обостряется до восторга; уже во «Втором несвоевременном размышлении» «мера середины», высшей силы настоящего и божественного мига, сопрягается с прошлым; уже здесь Ницше требует, чтобы подлинный толкователь истории был пророком, взоры которого обращены назад и ввысь, — он требует этого и проповедует об этом. «Кто не пережил некоторых вещей шире и глубже всех, тот не сумеет растолковать чего-либо из великого и возвышенного в прошлом. Заветы прошлого суть всегда изречения оракула: только в качестве строителей будущего

и знатоков настоящего вы поймете их». И «Веселая наука» с предельной ясностью выдвигает не требование, а закон, гласящий, что любой великий человек наделяется силой, действующей вспять: «У каждого великого человека есть сила, действующая вспять: ради него вся история наново кладется на весы и тысячи тайн прошлого выползают из ее закоулков — под *его* солнце. Нет никакой возможности предсказать заранее все то, что некогда будет историей». Это самое решающее историко-философское высказывание Ницше. «Может быть, само прошлое в существенном все еще не открыто! Требуется еще так много действующих вспять сил!» — восклицает он. Летописец не описывает историю, а творит событие: история — это создание, бывшее — это становление. «Заратустра не желает *терять* никакого прошлого, пережитого человечеством, он хочет все переплавить», — говорится в материалах к «Заратустре»; Заратустра хочет «принести новому духу древние жертвы, преобразующие древнюю душу новой плотью».

Между тем интеллектуальная честность и осторожность не позволяют ему не замечать тех опасностей, которые неизбежно вырастают из этой воли к слиянию и преобразованию, вырастают из высокого стремления к подлинному истолкованию и открытию прошедшего. Что если знание этой пробуждающей мертвых магии, той магии, которая обладает такой воздействующей на прошлое силой, пробудит желание завладеть этой силой, а обладание ею приведет к искушению использовать ее только в своих личных, сугубо личных целях? Что если, в конце концов, это знание, сокрытое, полусознанное, станет магией изошренного тщеславия, той черной магией, которая выманит тысячу тайн прошлого из их закоулков как раз на *твое* солнце? Что если орфический душеводитель и похититель душ, эта тень, восставшая из Аида всякого прошлого, превратится в коварного крысолова, который повлечет все души, взывающие пробуждения, на волшебную гору собственного прославления? Это злейшее подозрение не было чуждо Ницше. Духовная история его эпохи не раз показывала ему, как все

прошедшее с размахом искажается чьей-нибудь мощной волей, той толковательной и пробуждающей от смерти философско-художественной волей, которая мнит, что все пути прошлого в конечном счете направляются к ней одной, той волей, которая заставляет бурные воды некогда бывшего стремиться сквозь теснину своего властного «я». Согласно основополагающему переживанию ранней «гётевской» романтики, духовной наследницей которой была мысль Ницше (никогда, впрочем, не осознававшая, до какой степени она сохраняет с ней внутреннее тождество), мир (как, например, считает Новалис) изначально таков, как мне хочется; мир имеет изначальную способность оживляться мною. В горделиво-благоговейном перечислении той духовной родословной, которую Шопенгауэр в своем «Мире как воле и представлении» преподносит в величественном единстве (Гёте и Кант, Платон и Индия), а еще больше — в гегелевских мощных пирамидообразных построениях духовного мира, нисходящего сверху, чтобы вознестись на свою собственную вершину, Ницше имел самые мощные, и самые опасные, какие только можно было помыслить, образцы такого подчинения прошедшего, осуществляемого духовными владыками. И совсем рядом с собой, до такой степени рядом, что это вызывает боль, он видит чудовищное и тщеславное стремление творческого человека, стремление художника отыскать своих законных духовных предков, подвести почти богословское основание под свою собственную «благую весть», у которой всегда найдется какой-нибудь «ветхий завет» с его прообразующими персонажами и типологическими предчувствиями. Более того, Ницше знает, что этот искуситель живет и в нем, и он чувствует его. Он знает об искушениях Заратустры, о жгучем ревностном желании Катилины увидеть себя самого Цезарем, о трагической зависти всех предков к наследнику, их собственному наследнику («о если бы я был моим внуком!» — такой предательский стон вырвался из груди Наполеона в конце его поприща) — он знает об этом, и ему из совершенно человеческой близости известно о том

почти сверхчеловеческом, что проявилось в великом отречении Иоанна, которого Писание называет Крестителем: «Ему должно расти, а мне умяляться»¹³. Он знает о неугасимо злом тщеславии Макбета, жаждущего завладеть не только будущим, но и прошлым — и надругаться над ними. «Прежде всего надо завоевать дух, в котором надлежит писать историю», — такой была максима корсиканского Катилины. Это самая лукавая мудрость честолюбия, прозреваемая в «Человеческом, слишком человеческом»: «Поскольку по сути дела люди чтят лишь все стародавнее, устоявшееся, тому, кто хочет жить и после своей смерти, надобно позаботиться не только о потомках, но — более того — о своем *прошлом*; вот почему разнообразные тираны (а также художники и политики тиранического склада) охотно чинили насилие над историей: ведь тогда она начинала восприниматься как подготовительная ступень, ведущая к *ним самим*». Эта прекрасно осознаваемая воля к прошлому, к духовным предкам для Ницше ярче всего проявляется в образе Вагнера, этого кондотьера, так страстно жаждущего насладиться блаженством легитимности, как еще никто не жаждал его в искусстве. В другом отрывке из «Человеческого, слишком человеческого» эта мысль высказывается еще резче и еще больше дается понять, что речь идет о Вагнере: «Есть люди столь самонадеянные, что, публично восхищаясь чем-нибудь великим, они хвалят его только как предтечу или мост, ведущий к ним самим». Наконец, страсть Вагнера к отысканию своих духовных предков (и здесь Ницше в смутной форме противоборствует той тяге и сопряженной с ней опасности, которые живут в нем самом, и всякий раз, когда он раздражен, его взор становится острее в своей жажде мщениия) подвергается совершенно беспощадной критике в его набросках к «Рихарду Вагнеру в Байрейте», причем интересно, что происходит это достаточно рано, в 1874 г. Он пишет: «Особая форма вагнеровского тщеславия проявлялась в стремлении связать себя

¹³ См.: Ин. 3:30: «Ему должно расти, а мне умяляться».

с тем первоначальным, что было в прошлом: Шиллером-Гёте, Бетховеном, Лютером, греческими трагедиями, Шекспиром, Бисмарком. Лишь с Ренессансом у него нет связи, но зато он изобрел немецкий дух, противоположающийся романскому. Интересная характеристика немецкого духа по его образу». О стремлении Вагнера установить власть над всяким великим прошлым Ницше говорит и в «Заратустре», подчеркивая, что всё некогда бывшее тот пытается переистолковать на свой лад, чтобы оно стало мостами, ведущими к нему: «Может прийти великий тиран, лукавый изверг, который своей милостью и своей немилостью будет насиловать все прошлое — пока оно не станет для него мостом, знамением, герольдом и криком петуха». И знаменательно, что первое сожаление Заратустры обращено ко всему прошлому, которое он видит: «Мне жаль всего прошлого, ибо я вижу, что оно отдано на произвол, отдано на произвол милости, духа и безумия каждого из поколений, которое приходит и все, что было, толкует как мост для себя». Но тотчас нависает другая опасная угроза — забвение предков, непочтение к прошлому, и отсюда — другое сожаление, переживаемое Заратустрой: «Но вот другая опасность и мое другое сожаление: память тех, кто из толпы, не идет дальше деда, — и с дедом кончается время. И так все прошлое отдано на произвол: ибо может когда-нибудь случиться, что толпа станет господином, и всякое время утонет в мелкой воде». Спасти прошлое от обеих опасностей можно только одним: «Поэтому, о братья мои, нужна новая знать, противница всего, что есть всякая толпа и всякий деспотизм».

Эта новая знать, одинаково далекая как от духовной тирании, так и от господства духовной черни, по мысли Ницше, воплощается именно в Заратустре, представляющем как страстный идеал и воспаленная мечта его тысячелетнего предтечи и как его наследник. В Заратустре он видит человека, в котором совершилось единение истории и пророчества, человека самой долгой памяти и воли; он видит в нем нового Знающего, который возносит свое горестное знание обо всем прошедшем

до утверждающего видения будущего, видит в нем поэта, который наделяет прошедшее концентрирующей силой своего видения, дабы смутный образ этого прошедшего возвысить и прояснить до плодотворного предсказания будущего. Такой пророк-поэт был бы подлинным сверхчеловеком, о котором учит Заратустра, то есть человеком той грядущей истинной человечности, видение которого предстает перед Заратустрой уже в «Веселой науке» — там, где первое проявление такой человечности отыскивается в «своеобразной добродетели и болезни, называемой “историческое чувство”»: человек, который чувствует всю историю людей как собственную историю... человек, вмещающий горизонт тысячелетий до и после себя, как наследник всей преимущественности былого духа и наследник, взявший на себя обязательства, как наиболее знатный из всех старых дворян и в то же время первенец нового дворянства, которое и не снилось всем прежним эпохам: все это принять в душу, древнейшее, новейшее, потери, надежды, завоевания, победы человечества; все это, наконец, нести в одной душе и вместить в одном чувстве — это должно было бы повлечь за собой такое счастье, которого до сих пор не ведал еще человек, — божественное счастье, исполненное силы и любви, полное слез и полное смеха... Это божественное чувство да наречется тогда — человечность!».

Итак, в последнем дерзновенном взлете достигается максимальный триумф того «примирения контрастов», которым, с точки зрения Ницше, характеризовалась его родня; завершается один из тех образцовых синтезов, в которых его страсть мыслителя испытывает глубочайшие минуты блаженства. В идее высшей человечности он видит единение истории и пророчества, в образе нового дворянства — скрижаль предков и страну детства. Именно это и имеет в виду Ницше, когда называет себя первым аристократом, и настоящая горячая смесь его самопротиворечия в том, что только начиная с него история обретает смысл (против такой удушающей жизни чрезмерности поначалу протестовал он сам). Пророк, обра-

щенный в прошлое, страстный поиск своих духовных предков, обращенный в будущее, — именно таково божественное чувство человечности, которое переживает Ницше. «Я», которое зрело и ответственно несет на себе весь груз человеческой традиции, предельная изогнутость парящего в воздухе моста, соединяющего некогда бывшее и то, что когда-то наступит, божественный миг, который, по словам Заратустры, «носится над высокой скалой меж двух морей — носится между прошедшим и будущим, как тяжелая туча», — таков ницшевский человек подлинной грядущей человечности. В его понимании поэт — это творец прошлого, созидатель всего того, что останется; мудрец же и человек, преисполненный подлинного знания, — это проповедник и искатель будущего: «Кто умудрен в старых источниках, — говорит Заратустра, — смотри, тот будет в конце концов искать родников будущего и новых источников». Спасти прошедшее, толкуя его в том утвердительном смысле, что оно несет в себе будущее; созидать будущее, подпирая его, как сводом, верующими силами минувших столетий, являющих собой как бы крипту, дарующую непреложное преемство, — так совершается величественное слияние раннего «филологического» идеала Ницше с тем дионисийским упоением грезами, которое свойственно требовательной воле Заратустры. Совершается брачный союз — никакого посредничества мнимых противоположностей — в конечном смысле той чистой «гуманистической» человечности, из которой Ницше исходил на самых ранних этапах своего становления и куда он, совершив все, что было в его силах, возвращается и где продолжает существовать: гётевской человечности, совершенно лишенной зависти и независтливой потому, что только оно может в одно и то же время сохранять и усиливать то высшее, что есть у людей, — память, эту благороднейшую, обращающую назад силу, которая одна возносит нас до Платонова припоминания и связует с вневременно Божественным как в нашей обращенности назад, так и в нашей устремленности в будущее.

РЫЦАРЬ, СМЕРТЬ И ДЬЯВОЛ

Пребудь, о рыцарь, в мужестве своем!
...Он грозный чует времени разлом...
В его душе грядущее с былым
В единство сведены бореньем злым.
И дух его — сраженьем двух времен —
Так диво ли, что бесов видит он?*

*Конрад Фердинанд Мейер,
«Последние дни Гуттена»*

Согласно метафизике Шопенгаэура, романтически настроенный северный человек в конечном счете улавливает суть мира как музыку, а не усматривает ее как образ. Ницше, считавший себя «слишком музыкантом, чтобы не быть романтиком», не был таким холодным, как о нем говорили. Однако он сам признается, что пластическое искусство совсем его не занимает. «Исторические картины, человек в его движении остаются бесконечно чуждым для меня». Только ландшафты наполняют его «покоем и ожиданием»; они создают приподнятое настроение и вызывают то радостное, преисполненное надежд возбуждение, которое обычно предшествует периодам творческой работы. Все пластическое искусство, все его блаженство, вызываемое радостным переживанием настоящего, остается чуждым этому ищущему и взыскующему перемен духу, это-

* Перевод А. Шурбелёва.

му взору музыканта, обращенному внутрь. Напрасно искали хотя бы малейшее свидетельство того впечатления, которое в детские годы на него мог произвести огромный двухалтарный собор его родного города Наумбурга, со всеми благородными и строгими рельефными изображениями его основателей, выдержанными в романском стиле: не удастся уловить даже слабого отголоска того монастырского, «готического» настроения, которое могло возникнуть в школе Пфорта. В многоречиво веселых письмах юного студента Боннского университета, в сообщениях о его поездках в Кёльн, полных радостными подробностями, связанными с музыкой, нет ни единого слова о внутреннем величии тамошнего собора или о прекраснейшей романской архитектуре по эту сторону Альп. В его письмах из Базеля ничего не говорится о весьма своеобразных строениях этого старого имперского и бюргерского города, не слышно даже о том великом имени, которое для этого толкователя душ должно было бы звучать как нечто родное, будь он хоть в малейшей степени расположен к художественному созерцанию — имени мастера Ганса Гольбейна. Если в сочинениях Ницше — правда, достаточно редко — и называются какие-либо картины, например Рафаэля, это делается лишь ради того, чтобы путем сравнения, на шопенгауэровский лад, разъяснить природу психолого-философских познаний, причем здесь (в отличие от им же приводимых музыкальных примеров) никогда не слышится никакой благодарной нотки. Даже единственная художественная любовь его жизни — любовь к ландшафтам Клода Лоррена — странно бесчувственна и радуется им лишь как неким притчам; он не называет ни одной картины этого мастера, его всегда занимает сам тип, идея под названием «Клод Лоррен»: его картины дают ему пищу для размышлений, как он пишет из Рима. «Поэтический Клод Лоррен — вот к кому влечет меня мое сердце» («Человеческое, слишком человеческое»). Во всем этом Ницше целиком и полностью предстает как наследник лютеровской Реформации, которая, даже там, где она не символизировала собой иконоборства, все

равно лишала немца той «радости глаза», которым отличалось его Средневековье, и взамен одаряла его ностальгией слуха, неутолимой потусторонней жаждой музыки.

Лишь об одном-единственном художественном изображении мы знаем, что оно трогало сердце Ницше на протяжении многих лет, что только его он воспринимал и читал как лучшее отображение его самого: это гравюра Альбрехта Дюрера «Рыцарь, смерть и дьявол», созданная в 1513 г., когда Лютер, потрясенный путешествием в Рим, боролся с медленно нарастающими видениями своего будущего пророчествования. Это был единственный, сконцентрированный в определенном образе дар, который изобразительное искусство когда-либо смогло преподнести этому великому полуслепцу, романтическому Сократу, страстно влекущемуся к звукам, и он воспринял его с неким потрясением, воспринял как нечто такое, что намекает на его собственную жизнь, воспринял как предостережение о себе самом — как воспринимают только те вещи, которые, словно призраки, символизируют точку пересечения различных жизненно важных кривых, пересечение решающих линий своего собственного пути.

«Один здешний патриций, — пишет он в 1875 г. из Базеля Мальвиде, — сделал мне важный подарок в виде настоящей дюреровской гравюры; я редко испытываю удовольствие от изображений, но этот образ под названием “Рыцарь, смерть и дьявол” близок мне, причем едва ли я могу сказать, как сильно. В “Рождении трагедии” я сравнил с этим рыцарем Шопенгауэра, и это сравнение принесло мне картину». Ко времени написания «Рождения трагедии» относится и первый интерес Ницше к этой дюреровской гравюре, причем и здесь толчок был дан Вагнером, очень много значившим в его жизни. В Трибшене Вагнер размышляет о философии Шопенгауэра, читает его произведения, и в связи с этим его интересуют две гравюры Дюрера: упомянутый «Рыцарь» и «Меланхолия». Обе — как брачный утренний подарок их зарождающейся музыкально-философской дружбе — ему вручает его базельский друг и ученик.

На Рождество 1870 г. Ницше приносит в Трибшен подарок Вагнеру: «Его любимую гравюру Альбрехта Дюрера, которую он давно хотел приобрести», этой любимой вещью была гравюра «Рыцарь, смерть и дьявол», которая, как сообщает Ницше матери и сестре, попала к нему по счастливой случайности. С тех пор она постоянно присутствует и во внешней жизни Ницше. Он дарит это изображение своему другу и критически настроенному теологу Овербеку — дарит как некий символ и напоминание об их общем христианско-нехристианском рыцарском подвижничестве, совершаемом во имя истины. Когда его сестра через многие годы решает отправиться в далекий Парагвай, где ее ожидает «отважное будущее», Ницше опять-таки считает, что нет ничего лучшего, ничего более проникновенного в своей притчевой значимости (в смысле подарка на свадьбу и благословения в дальнюю дорогу), как подарить гравюру Дюрера, изображающую закованного в броню рыцаря между смертью и дьяволом.

Что за магическая сила приковывала молодого Ницше именно к этой гравюре (ведь очень характерно, что о «Меланхолии», которая Вагнеру тоже нравилась, мы ничего не слышим от Ницше, кроме нескольких отголосков в двух его стихотворениях, относящихся к июлю 1871 г.), какое очарование по-прежнему привязывает к ней и того Ницше, который уже перерос Шопенгауэра и Вагнера? Самый ранний ответ, который он дает, одновременно является и самым важным: «Рождение трагедии» — вот что тому причиной, вот благодаря чему он получает в Базеле эту гравюру из благодарных рук; «Рождение трагедии из духа музыки», этот первенец в его творчестве, которым больше всего восхищалась Козима Вагнер. В самом деле, в этом произведении Ницше точно характеризует и с концентрированной образной силой выражает именно тот плодотворный миг, в котором в его душе становится возможной связь метафизики Шопенгауэра с музыкой воли, создаваемой Вагнером. Эта связь целиком возникает из того душевного состояния, которое Ницше описывает в своем

письме Эрвину Роде в октябре 1868 г.: «Мне нравится в Вагнере то, что нравится в Шопенгауэре, — воздух, пропитанный этикой, фаустовский аромат, крест, смерть, могила...», то есть то общее настроение, о котором через несколько месяцев Ницше с благодарностью говорит в письме Вагнеру, написанном по случаю его дня рождения: «Я благодарен Вам и Шопенгауэру за то, что до сих пор придерживаюсь германского понимания трудностей жизни, углубленного рассмотрения этого столь загадочного и опасного существования». Из «германского понимания трудностей жизни», характерного для этой ницшевской весны, из его пребывания под сенью Шопенгауэра, из общения с Вагнером, влияние которого усилилось благодаря тому, что он воспринимался в русле Шопенгауэра, и появилось это дюреровское «Рождение трагедии», книга, стремящаяся живописать переживания того одиночки, который, еще не имея «новой веры» в предстоящее возрождение эллинской древности, не надеясь на обновление немецкого духа фейерверком музыки и стоя в «зарослях» нашей изможденной культуры, напрасно озирается вокруг в поисках «будущего». «И безнадежно одинокому человеку не найти себе лучшего символа, чем “рыцаря со смертью и дьяволом”, как его изобразил нам Дюрер, закованного в броню рыцаря со стальным, твердым взглядом, умеющего среди окружающих его ужасов найти свою дорогу, не смущаемого странными спутниками, но все же безнадежного, одинокого на своем коне и со своей собакой. Таким дюреровским рыцарем был наш Шопенгауэр: он потерял всякую надежду, но жаждал истины. Нет ему равного». Это сравнение дополняется в записи 1871 г., относящейся к позднему наброску «Рождения трагедии»: «Германский пессимизм — сюда относятся твердые моралисты, Шопенгауэр и категорический императив! Нам *необходим* особый вид искусства... Картина Дюрера “Рыцарь, смерть и дьявол” как символ нашей жизни». Вместе оба отрывка воспроизводят целостную нравственную позицию раннего Ницше: «крест, смерть и могила» в сочетании со скрытой волей к жизни, непреклонным моралистиче-

ским упорством, которое, по-видимому, заключено в понятии германского пессимизма; шопенгауэровская романтика смерти в сочетании с простым мужеством к обретению истины; юношеское упоение скорбным знанием «безнадежности» в сопряжении с тем особым видом искусства, который отсюда возникает; кантовский императив и лютеровское «и все-таки»; наконец, оба демона того седьмого одиночества, того роковым образом «протестантского» индивидуалистического обособления, природу которого однажды в мужественно самоотверженных словах выразил Лютер: «Ваша жизнь — это рыцарство... Каждый должен, заковавшись в себя самого и вооружившись собою, сражаться с дьяволом и смертью... Тогда не я буду с тобой, но ты со мной...». Демоны злой воли к познанию, которая должна быть «волей к смерти» — «понимание есть конец», знание *есть* смерть. Для Ницше все это веет с данной гравюры, веет и раздражается грозой, преисполненной величавого мрака, — с той гравюры, которая по природе своей в высшей степени немецкая и так по-ницшеовски сверхнемецкая, даже в раздвоенности ее наполовину художественного, наполовину философско-гуманистического возникновения, даже в той чисто формальной двуприродности, обусловленной, с одной стороны, изучением художественной манеры Леонардо да Винчи и Мантеньи, а с другой — фантастической радостью от северных призраков, северной чертовщины, от северного лесного одиночества и замковой романтики — как предзвучия родного судьбоносного становления величайшей немецкой поэзии. Но прежде всего образ просто «смельчака» — вот что завораживает Ницше на этой гравюре, созданной настроением надвигающейся Реформации, его завораживает спокойное и непоколебимое «и все-таки», живущее в той душе, которая по-рыцарски выбирает свой путь «межвременья», демонически ей указанный, и, выбирая, следует ему. Это рыцарь истины (будь то христианской или нехристианской), истины человека, преисполненного отваги, истины, взыскуемой любой ценой и прежде всего ценой собственного счастья. Это

совсем не по-революционному настроенный рыцарь истины: он лишен всякого фанатизма и ненависти, он, скорее, рыцарь Реформации, а не революции, рыцарь, подобный Гуттену, похожий на Лютера, с его одиноко провозглашенным в Вормсе «на том стою и не могу иначе», на Лютера, который должен идти туда, где, может быть, окажется «столько чертей, сколько черепицы на крышах». И когда в 1884 г. речь заходит о давно уже «преодоленном» Шопенгауэре, не случайно, наверное, в сказанном слышится отголосок лютеровской «Свободы христианина», того Лютера, который, восстав над всем сущим, «неподвластен никому»:

Чему учил, то и свершил,
Увековечил то, чем жил.
Ты лишь взгляни в глаза ему —
Он неподвластен никому*.

И несомненно, что даже в «Генеалогии морали» (1887) снова всплывает дюреровская тема, поднятая в «Рождении трагедии», — всплывает там, где речь заходит о «духе, действительно утвердившемся на себе самом, как Шопенгауэр», о «доблестном муже и рыцаре с железным взором, имеющим мужество быть самим собой, умеющим стоять особняком».

«Символ жизни» говорит ему — тому, кто всегда ощущал необходимость в «особом виде искусства»: символ «германского пессимизма», в котором нет ни скепсиса, ни романтики, но который является «реформаторским», моралистическим, в котором присутствуют «Шопенгауэр и категорический императив», Лютер и его «не-могу-иначе» (Kann-Nicht-Anders). «Есть стремление к трагизму и пессимизму, и это признак строгого и сильного ума (вкуса, чувства, совести). С этой волей в груди не только не страшишься ужасного и загадочного, свойственного всему бытию, но даже ищешь его. За такой волей таится отвага, гордость, тоска по *могучему* врагу. Такой была *моя*

* Перевод А. Шурбелёва

пессимистическая перспектива с самого начала — новая, как мне кажется... До последнего мига я крепко ее держусь...». Так поздний Ницше видит определяющую перспективу своей жизни. За его рыцарским пессимизмом изначально стоит *мужество*, которое не страшится ни ужасного (смерти), ни того, кто сеет сомнение (дьявол), но, напротив, ищет всего этого, признает все это и хочет его. Это мужество, которое возносит трагическое до дионисийского, пессимизм — до воли к вечному возвращению, Шопенгауэра до Заратустры. Ницше предугадывал, что образ такого мужества создает Дюрер: предугадывал, имея в виду Шопенгауэра. Дюреровская гравюра всюду сопутствует ему как нечто единственное в своем роде, и точно так же неотступно следует за ним и овладевает им идея духовно-религиозного мужества, идея рыцаря-храмовника истины — той истины, которая не умервщляет, но животворит. «Что хорошо? Хорошо быть храбрым», — спрашивает и отвечает Заратустра, прославляющий человека как самого мужественного зверя: мужество — этим он преодолевал всякого зверя (и себя самого как зверя). «Мужество — лучшее смертоносное оружие, — мужество нападающее: оно забывает даже смерть до смерти, ибо оно говорит: “Так это была жизнь? Ну что ж! Еще раз!”». «Я по-своему воинствен. Нападать принадлежит к моим инстинктам», — уже в более личном плане дополняет и затем обосновывает он эту мысль. В письме к матери, незадолго до появления «Заратустры», Ницше уже говорит, что сам он если не самый счастливый, то, по крайней мере, самый мужественный из людей, а «Утреннюю зарю» называет одной из самых мужественных книг, которые когда-либо появлялись. «Три четверти зла, царящего в этом мире, берет начало в трусости», — говорится именно в этой книге, и в ее паралипоменах в совершенно протестантско-храмовническом духе Ницше призывает к созданию «религии отваги» и требует, чтобы наука стала опаснее, требовала большей жертвы: «Я хочу довести до того, чтобы занятия наукой требовали *героического* настроения». Ницше, как никто другой, знает об искушениях, о «смерти

и дьяволе», порождаемых робостью, всякой робостью духа. Истина — для него это мужественный вопрос и мужественный ответ. Уже Гёте касается этой темы, говоря, что и в науках все проникнуто нравственностью и что в них ничего нельзя просто знать, потому что все знаемое всегда желает исполнения. «Всегда лишь с опозданием имеешь мужество на то, что на самом деле *знаешь*», — таков один из наиболее часто встречающихся и в самых разных вариантах повторяющихся тезисов Ницше последних лет (он появляется в «Воле к власти»). Нечто подобное говорится и в «Сумерках идолов»: «И самый мужественный из нас лишь редко обладает мужеством к тому, что он собственно *знает*...». Более подробно эта мысль освещается в письме к Брандесу (декабрь 1887 г.): «Мне кажется, то, что человек уже считает “истинным” или еще не считает таковым, больше зависит от мужества, от того, насколько его мужество крепко. (Я лишь изредка имею мужество на то, что, собственно говоря, *знаю*)». В том же году он пишет Овербеку: «Если бы у меня было мужество *мыслить* все, что я *знаю*». И, наконец, уже совершенно безжалостно, он пишет в «Ессе homo»: «Сколько истины *выносит* дух, на сколько истины он *отваживается*? Вот что всё больше и больше становилось для меня настоящим мерилom ценности. Заблуждение не есть слепота, заблуждение есть трусость». Дух имеет ценность только как деятельное мученичество, а именно как борьба: «Гениальнейшие люди, предполагая, что они являются и самыми мужественными, переживают также и гораздо более мучительные трагедии — но именно в силу того чтут они жизнь, что она выставляет против них своих величайших противников». Ведь все решающее возникает только из «несмотря на», как Ницше говорит еще в «Ессе homo», имея в виду себя самого.

Самый резкий упрек, который зрелый Ницше бросает философу Шопенгауэру, достаточно знаменателен — это упрек в трусости. В 1870 г. он чтит его как дюреровского рыцаря, прославляет как образец всяческой философской отваги, но позднее упрекает в том, что он стал с презрением отвергать

упомянутых «величайших противников», прятаться от трагедии собственной жизни: не захотел *страдать* ради истины. «Для меня Шопенгауэр несколько поверхностен в делах душевных, он мало радовался и мало страдал; мыслитель должен остерегаться *очерствения*: откуда тогда брать ему свой материал? Его страсть к познанию была *недостаточно большой*, чтобы ради нее хотеть страдать: он *окапывался*» (из наследия к «Утренней заре»). Окапываться — это не по-рыцарски. Осторожность — самое плохое искушение для мыслителя. Мышление — это война, познание — это значит скакать на коне между смертью и дьяволом. Шопенгауэр же спасается бегством, как некогда он бежал с места своего философского служения, он бежит, страшась смерти, которую, однако, проповедует; он *знает*, но не делает — и этого Ницше ему не прощает. Учение Шопенгауэра не удостоверяется мужеством Лютера — так это видится позднему, негодующему Ницше, и потому оно заслуживает порицания; оно не удостоверяет «кровью» и потому в нем уже нет животворящей силы. «Эразму дороже мир, чем крест», — таким был приговор Лютера. И некоторое нетерпение, свойственное Лютеру, нетерпение Гуттена, возникавшее в нем при созерцании Эразмова характера («Будь здоров, Эразм! Ты мертв, с тобой покончено!»), по-видимому, зачастую даже произвольно выражается в отношении Ницше к его друзьям: Овербеку, историку церкви и христианства, умеющему взвешивать и умно молчать; Эрвину Роде, осторожному толкователю греческой «псюхе», который в должной мере проявил цеховую солидарность, чтобы не упоминать в своей книге имени своего большого друга, «филолога будущего» и еретика (хотя не было никого другого, кто заслуживал бы этого в большей степени); даже в том почтении, какое Ницше до конца оказывал Якобу Буркхардту, это нетерпение тоже чувствуется — здесь весьма красноречив отрывок из письма от 1870 г., в котором он следующим образом говорит о скептически настроенном авторе «Размышлений о всемирной истории»: «Этот более старый, в высшей степени своеобразный

человек, склонный если не к искажению, то, пожалуй, к умалчиванию истины, во время доверительных прогулок называет Шопенгауэра “нашим философом”... наверное, я единственный его слушатель, который понимает глубокие ходы мысли с их диковинными преломлениями и околичностями — там, где дело касается чего-то сомнительного...». Или из набросков к «Рихарду Вагнеру в Байрейте»: «Сдерживающие себя, от отчаяния, как Якоб Буркхардт». Или же, наконец, в письме к Овербеку, со снисходительной, но явно пренебрежительной терпимостью: «Твое положение в Базеле — действительно не завидовать, но, по крайней мере, и не жалеть — имеет в себе нечто предусмотрительное и тонкое...». Предусмотрительность и тонкость — да ведь это Эразм, которому мир дороже креста.

Но там, где его учитель разочаровал его, где друзья остановились и не пошли дальше, его воображаемые читатели, его ученики, о которых он мечтает, должны, отважно последовать за ним его реформаторскими путями, отбросив всякую Эразмову жалость к себе: «Всякий “феминизм” в человеке, даже в мужчине, является для меня закрытыми воротами: никогда не войдет он в этот лабиринт дерзновенных познаний. Никогда не надо щадить себя, *жесткость* должна стать привычкой, чтобы среди сплошных жестких истин быть веселым и бодрым. Когда я рисую себе образ совершенного читателя, он всегда представляется мне чудовищем смелости и любопытства, кроме того, еще чем-то гибким, хитрым, осторожным, прирожденным искателем приключений и открывателем» («Ессе homo»).

Суровость, дерзновение, мужество и стремление открывать все больше становятся сердечными добродетелями Ницше; «опасный» — его любимое слово, как «злой» и «чудовищный». Всем тем, которые чем-то ему интересны, он желает «великой опасности» — того «единственного, что сегодня еще может доказать, имеет ли человек ценность или нет, *выдерживает ли он*». Только великая опасность доказывает в рыцаре рыцаря — даже впервые делает его таковым. Он желает ee

не только отдельным людям, но и целым народам: «Народы, имевшие какую-либо ценность, *ставшие* ценными, никогда не делались таковыми под влиянием либеральных учреждений: *великая опасность* делала из них нечто заслуживающее уважения, опасность, которая впервые знакомит нас с нашими средствами помощи, нашими добродетелями, с нашим оружием, с нашим *духом*, — которая *принуждает* нас быть сильными... *Первый* принцип: надо иметь необходимость быть сильным — иначе не будешь им никогда» («Сумерки идолов»).

Ницше снова и снова возвращается к судьбе немецкого духа. «Если когда-либо немец совершал нечто великое, — пишет он в “Утренней заре”, — это происходило в нужде, в состоянии отваги, со стиснутыми зубами, в напряженнейшем раздумье...». И очень знаменательно, что единственным немецким качеством, которое Ницше до конца — до той поры, когда он со всею страстью начинает выступать против всего немецкого — оценивает положительно и не отвергает, есть качество, зародившееся в немецкой Реформации: спокойная *смелость* рыцаря-одиночки, дерзновение, выражающееся в словах: «На том стою и не могу иначе». Смелость, обращенная внутрь, и отречение, направленное наружу, ко всему внешнему, — это, с его точки зрения, «немецкое соединение добродетелей» (которое теперь, правда, прекраснее всего, как ему кажется, воплотилось в швейцарских художниках и ученых). Свой собственный язык, еще за два года до безумия, он называет «смелым и немецким». В базельской лекции «О будущем наших образовательных учреждений» (1871—1872) Ницше, выступая против «романской цивилизации», говорит о необходимости «еще крепче держаться немецкого духа, который проявился в немецкой *Реформации* и в немецкой *музыке* и который в *чудовищной отваге и строгости немецкой философии* и в недавно испытанной верности немецких солдат показал ту неослабную силу, чуждую всякой видимости, от коей мы можем ожидать победы над модной культурой “современности”». В «По ту сторону добра и зла» он пишет: «К чести немецкой

натуры Рихарда Вагнера, что он был во всем сильнее, смелее, суровее, выше, чем мог бы быть француз девятнадцатого столетия, — благодаря тому обстоятельству, что мы, немцы, стоим ближе к варварству, чем французы, — может быть, самое замечательное из того, что создал Рихард Вагнер, останется не только теперь, но и навсегда недоступным, непонятным, неподражаемым для всей столь поздней латинской расы: я говорю об образе Зигфрида, этого очень свободного человека, который, пожалуй, в самом деле *слишком свободен*, *слишком суров*, *слишком жизнерадостен*, *слишком здоров*, *слишком антикатоличен*, чтобы потакать вкусу старых и дряблых культурных народов». В этой же работе он называет *немецкой* формой скепсиса тот скепсис дерзновенной мужественности, который, как он считает, впервые вступил в Германию в образе великого Фридриха. «Этот скепсис презирает и тем не менее прибирает к своим рукам; он подрывает и овладевает; он не верит, но при этом не теряется; он дает уму опасную свободу, но держит в строгости сердце; это немецкая форма *скепсиса*, который в виде продолженного и проникшего в высшие сферы духа фридрицианизма на долгое время подчинил Европу влиянию германского духа и его недоверию в области критики и истории». Но ведь это дюреровский идеал рыцаря-христианина, преисполненного строгого и отважного скепсиса «несмотря на смерть и дьявола», идеал, перенесенный в исторически и психологически более молодой мир, преобразованный в миф о Фридрихе, который своим по-лютеровски величавым «и все-таки» противостоял целому миру, твердо стоя на своем. Этот же отрывок не лишен и гуманистического начала, поскольку в нем Ницше истолковывает ученого как «христианского рыцаря» познания, усматривая в нем гуттеновский тип, чуждый романтическому умонастроению: «Благодаря непреодолимо сильному и стойкому мужественному характеру великих немецких филологов и исторических критиков (которые, при правильном взгляде на них, были все без изъятия также артистами в деле разрушения и разложения), наперекор

всей романтике в музыке и философии, мало-помалу прочно установилось *новое* понятие о германском духе, в котором резко выступало влечение к мужественному скепсису: например, в виде неустрашимости взгляда, в виде смелости и твердости разлагающей руки, в виде упорной воли к рискованной погоне за открытиями, к отважным экспедициям к Северному полюсу под пустынными и опасными небесами. И, вероятно, есть веские причины тому, что теплокровные поверхностные приверженцы человечности отрешиваются именно от этого духа: *cet esprit fataliste, ironique, mephistophelique*, как называет его не без содрогания Мишле».

Здесь уже подготавливается почва для отождествления «немецкого» и «мефистофелевского», которое позднее вновь недвусмысленно заявляет о себе. Оно предельно ярко характеризует очень «немецкую» технику слияния, которую Ницше воспринял от Рихарда Вагнера и с помощью которой он везде, благодаря своему гениально смелому искусству толкования, заставляет соединиться в едином миге брачного союза то несоединимое, что присутствует в нем. Здесь та стихия немецкого духа, которую одну он еще принимает, а именно его «смелость», должна соединиться со страстно живущим в нем сверхнемецким стремлением преклониться перед югом, реформаторское должно слиться с языческим, Фауст с Еленой. Место слияния обоих глубинных потоков, как в его собственной, так и в каждой «сверхнемецкой» натуре, характеризуется тем мефистофелевским началом, которое и здесь наделяется чертами, отличавшими Фридриха.

«Что я с удовольствием воспринимаю в немце, так это его мефистофелевскую природу, — читаем мы в материалах к “Переоценке”, — но, по правде говоря, надо составить более высокое понятие о Мефистофеле, чем то, которое есть у Гёте, чувствовавшего необходимость *умалить* своего Мефистофеля, дабы тем самым приумножить своего же “вовнутрь повернутого Фауста”. Истинный немецкий Мефистофель гораздо опаснее, смелее, злее, хитрее и, *следовательно*, искреннее: помыслим

о внутреннем (das Inwendige) Фридриха Великого или о куда более великом Фридрихе — Фридрихе II Гогенштауфене. — Подлинно немецкий Мефистофель [здесь снова старое отождествление “очень немецкого” с южно-сверхнемецким] переходит Альпы, веря, что там все принадлежит ему». Перед нами классический образец того властного истолкования всего «написанного», к которому особенно любит прибегать позднейший Ницше. «Разнемецивание» гётевского Мефистофеля в истинно немецкого (глядя на Лютера, итальянцы станут говорить, что этот чужак, этот немец есть воплощенный дьявол, diabolus incarnatus) символически предзнаменует переход немецкого идеала, исповедуемого Ницше (а таковой идеал существует для него даже в «разнемеценный» период его жизни), в опасно южную область (переход, по силе даже превосходящий то отчуждение от севера, которое переживал Гёте) — вплоть до полной противоположности немецкой сущности, до «южного» полюса по отношению к ней; вплоть до того максимального удаления от Лютера, которого можно достичь на пределе немецких внутренних возможностей вообще.

Тем не менее именно *это* немецкое качество, благодаря которому Ницше может построить свой сверхнемецкий идеал, эта «опасная смелость» немецкого духа, его внутренний злой «фридрицианизм» — именно это и продолжает удерживать его на самой северной противоположности немецкого существа, связывает со всем тем, что лютеровская Реформация вбирает в себя в смысле величия и рока, в смысле предельно немецкой, слишком немецкой судьбы и фатума. Более того, оно указывает на место, оно само и есть то место, где Ницше глубочайшим образом укореняется в существе собственного народа, в сущности его языка и его же «по-ту-сторону-языка». Это место, где Ницше со всей яростью нападал на «немецкость», даже поносил ее; место, где он с предельной злобой боролся с самим собой, даже ненавидел себя; место, где, как ему кажется, он видит смерть и дьявола всей немецкой сущности, где, как он верил, он боролся с ними и побеждал их. Оно от-

мечено именем, которое, коль скоро речь заходит об упомянутой гравюре Дюрера, невозможно обойти стороной и которое одновременно является самым древним немецким именем в ницшевской духовной родословной: Мартин Лютер. Ни на миг нельзя закрыть глаза на ту совершенно неистовую, даже безудержно ненавистную вражду к Лютеру, которую Ницше испытывает, оказавшись по ту сторону своей дружбы с Вагнером. Подобно борьбе с Вагнером и Шопенгауэром, борьбе с романтизмом и христианством, вражда к Лютеру — лишь символ братского раздора, разгоревшегося в его собственной груди и разгоревшегося так буйно, с такой беспощадностью к себе самому, так по-фаустовски и с такой сверхнемецкой силой, так неутолимо губительно, как это, наверное, может происходить только в немецком сердце. Ненависть Ницше к Лютеру — это та сфера, где его духовно-мирской ландшафт как бы отступает на второй план, открывая вид на широкий горный массив *религиозной* проблемы, мощно сверкающая вершина которого носит имя Ницше. Ведь какую бы силу не имели самые разные взгляды на Ницше (потому что все они возможны и плодотворны), вновь и вновь, в любом тематическом ракурсе, ловишь себя на той мощной *теологической* загадке, которую задает такое явление, как Ницше. Нет никаких сомнений в том, что певец пророка Заратустры, рассмотренный на подобающем ему уровне, является одним из самых величественных персонажей в истории северного христианства, а если подойти к нему с необходимой в данном случае чуткостью, то даже в «истории Церкви». Уже давно принято рассматривать сводного брата Ницше Шопенгауэра как в высшей степени христианское явление, причем не в плане того, что в нем сразу бросается в глаза в смысле его интеллектуалистских «латинских» установок, а в плане глубоко сокровенной направленности его философского инстинкта и воли, той направленности, которая позволяет узнать в нем подлинного наследника готической аскезы и метафизики. Впервые со всей определенностью эту мысль выразил, наверное, сам Ницше,

которого не обманула на первый взгляд вполне вольтеровская неприязнь Шопенгауэра к церкви и христианам. В «Человеческом, слишком человеческом» он пишет, что «все средневековое христианское миропонимание и человекооущение могло еще раз отпраздновать свое воскресенье в учении Шопенгауэра, несмотря на давно уже осуществленное уничтожение всех христианских догматов». И даже добавляет: «Я думаю, теперь никому не удалось бы легко, без помощи Шопенгауэра, проявить справедливость к христианству и его азиатским родственникам, что в особенности невозможно на почве еще существующего христианства». Однако только при слишком поверхностном подходе можно говорить, что «христианство» является той последней чертой и пределом, которые разделяют Шопенгауэра и Ницше. Феномен Шопенгауэра, который с духовно-исторической точки зрения не выходит за пределы европейского «христианского романтизма», в случае с Ницше лишь возобновляется и продолжает свое развитие в более тонкой атмосфере, которая становится более опасной в силу более беспощадного смертельного самопознания. Подобно тому как Шопенгауэр — наследник не только Сенеки и Монтеня, но также по-христиански воспринимаемого Платона и по-христиански же истолкованной Индии, глубинное душевное влечение Ницше оказывается более родственным Паскалю и Ангелусу Силезиусу, чем «надхристианскому взору» Леонардо или Фридриха II Гогенштауфена. Отдавая предпочтение идее жизни, одержимой жаждой Бога, а не понятию познания, Ницше все-таки гораздо ближе сердечной искренности Франциска, чем просветительскому «паучьему скепсису» почитаемого им Вольтера. Он, конечно, Сократ, и точно так же упраздняет мистерии и разрушает мифы о богах, но он и Павел, одолевающий закон, упраздняющий «ветхие скрижали», выступающий как провозвестник, служитель и толкователь нового Господа, овладевающего душами. Не тот Павел, конечно, которого в «Антихристе», преисполнившись глубоко мстительной ненависти к самому себе, он беспощадно при-

числяет к типу *décadence*, вооружившись всеми средствами злобно фанатического расчленения души. Не Павел-dysangelist¹⁴, не актерствующий «гений ненависти», не «чандала», не больной, одержимый жаждой власти, не «величайший из всех апостолов мести» (это лишь ветхая сторона в существе Ницше, которая здесь творит себе некий братски близкий, странный фантом, творит для того, чтобы из страстной ненависти к самому себе иметь возможность обвинять его, преследовать, яростно уничтожать — подобно тому как его же слишком интеллектуалистски настроенное «полу-Я» из той же самой «Я-ненависти» было вынуждено враждовать с Сократом в самом себе). Что касается второй половины его существа, направленной на утверждение и признание, то она, скорее, родственна *дюреровскому* Павлу, который, вооружившись книгой и рыцарским мечом, в сосредоточенной мужественности, по-аттически мудрой и по-северному раздумывающей, взирает с апостольских скрижалей в Мюнхене, и в его глубоко посаженных глазах благородно испытующая бдительность сочетается с тихой болью понимания; этой половине существа Ницше близок и тот Павел, образ которого высечен реформаторским речением Гёте: «Святой Павел, что как рыцарь крепок». У этого реформаторского Павла, предстающего рыцарем христианской истины, преисполненным отваги и серьезности, рыцарем, которому Лютер даровал свое собственное упрямое «и все-таки!», сказанное в Вормсе, у этого Павла, конечно же, нет ни единой общей черты с тем азиатским, страдающе коварным апостолом мести из «Антихриста», с тем гением рабства, который воспринимается в ракурсе чрезвычайно раздраженного французского психологизма, на которого смотрят как на выходца «из одного русского романа» (так говорит Ницше) и в котором Ницше видит прообраз всего религиозно-нравственного *décadence* и всего европейского «нигилизма». Ницше

¹⁴ *Dysangelist* (*зреч.*). — Зловестник (как противоположность благовестнику).

называет «Павлом», собирает в образе *своего* Павла все то, что ненавидит в себе самом и с чем враждует, включая богословскую родословную («у кого в жилах течет кровь теолога, тот с самого начала не может относиться ко всем вещам прямо и честно»), а также ту глубинную надломленность и *décadence*, наследником и характерным воплощением которых он себя сознает. Но и победителя той *décadence*, которая живет в нем («не считая того, что я *décadent*, я еще и его противоположность», — пишет он в «Ессе homo»), великого религиозного Приемлющего, также в нем живущего, — его он тоже мог бы постичь и почтить в образе Павла, того Лютера-Павла, написавшего Второе послание к коринфянам, который проповедует Христа как великого Приемлющего: Иисуса Христа, который не был Да и Нет, но было в нем единое Да; того Павла, который предстает как поэтическое творение Лютера, как поэзия Реформации, как создание северного человека. Ведь все утверждающее, все творческое в Ницше своими корнями уходит именно сюда, восходит к его лютеровскому, реформаторскому, северно-романтическому наследию, с каким бы упоением оно ни расточалось в эллинском, в том романическом, которое подстерегает душу, в том классически южном. Еще в 1875 г., в своем письме к Роде, он говорит о «нашем хорошем чистом протестантском воздухе» и всех его «духах-освободителях» и прямо признает: «Никогда я не чувствовал такой глубоко сердечной зависимости от духа Лютера, как теперь». И в наследии, относящемся к самому последнему году, мы находим такое свидетельство: «Мне довелось вживую встречаться с двумя благороднейшими образцами человека: один был совершенным христианином — и я считаю за честь происходить из того рода, который в любом смысле всерьез принимал свое христианство; второй был совершенным художником романтического идеала, который, как я считал, находился куда ниже христианского уровня...». *Северное христианство* — такова — целиком и полностью — родная земля его духовно-нравственных движущих сил, как бы при этом ни устремлялись к эл-

линскому небу другие ветви его существа, питаемые другими соками. Ведь именно из этого северного христианства он и ведет свое наступление на христианство, которое, с его точки зрения, совершенно не выходит за пределы Малой и Передней Азии, на христианство упадочно-эллинистическое, на религию рабов *его* Павла. Точно так же поступала и Реформация, в которой самобытно германское, северное христианство лишь искало своего мощнейшего выражения. От «Гелианда» и первых нижнесаксонских соборов — оно всегда выступает идеалом христианства действенного, противящегося пессимизму, приемлющего стихию жизни и утверждающего ее — того христианства, которое хочется осуществить северу; оно выступает как «и все-таки», сказанное малоазийскому христианству, и как «да», сказанное жизни. И неверное восприятие самого себя как Антихриста, которое мы видим у Ницше, является таким же проявлением этого северного христианства (если даже не церковности), какое мы наблюдаем у Лютера, когда тот со всей своей мужицкой силой обрушивается на папство, круша «римское» Средневековье. Даже то гётевское, еще недвусмысленно северное по своему происхождению эллиниство, не может не заявить, что в нем «течет» северная кровь.

Мужей немецких слава — в том,
Что христианство им — ничто,
Но Карл мечом своим презренным
Из гордых саксов сделал пленных.
Хотя они боролись долго,
И ропот их не умолкал...

...

Вот Лютер, дремы враг, пришел,
Он Слово славно перевел...
...Но Павел, что как рыцарь храбр,
Для рыцарей был словно раб.
Всяк стал свободою дышать,
Нам радостно протестовать*.

* Перевод А. Шурбелёва.

Такая по-рыцарски жизнелюбивая протестантская свобода, такое «антихристианское», «саксонское» христианство, в гётевском смысле слова, и для Ницше является творением *северного* человека, в то время как римская Церковь — и вместе с нею и через нее весь европейский юг — обзавелись «наследием глубокого Востока, древней, исполненной тайн Азии и ее *созерцания*». И как раз против него во всех его видах ожесточенно сражается Ницше, будь то «исторический смысл», шопенгауэровский пессимизм, музыка «Парсифаля», иудео-христианская мораль или апостол Павел. «Самое важное, что совершил Лютер, — пишет он в “Утренней заре”, — заключается в том недоверии к святым и всей христианской *vita contemplativa*¹⁵, которое он пробудил». Когда Ницше со всем своим рвением и несправедливой односторонностью, столь отличавшей его верхнесаконского земляка Лютера, ищет живой жизненный идеал, приемлющий эту жизнь словом и делом, и выдвигает его как неперемное требование, он питается только из лютеровского, из северного протестантского наследия, подобно Гёте эпохи первого Фауста. Злоба на Павла, которого он несправедливо превратил в нечто совершенно восточное, созерцательно азиатское, заимствуется им из того же самого мощного северного идеала (выступающего противоположением), который лютеровская Реформация выдвинула как раз глядя на этого апостола, по-новому его осмыслив. Не случайно протестантское христианство созидается именно на новом понимании апостола Павла, каковое было намечено еще в стихотворном речении Гёте. И не случайно именно Альбрехт Дюрер, верный последователь Лютера, создает новый образ этого апостола, делая его более мужественным, по-северному более отважным. «Тот, кто однажды ощутил на себе власть этого апостольского взора, — пишет Вельфлин об изображении Павла в Мюнхенской пинакотеке, — тот знает, что здесь заявило о себе не только новое понимание святых мужей,

¹⁵ *Vita contemplativa* (лат.). — Жизнь созерцательная.

но и новое понятие о человеческом величии вообще. Именно такие люди совершили дело Реформации. То была суровая, грубая эпоха, и только в мужественных характерах Дюрер мог показать всю свою силу». Таким образом, Дюрер лишь зримо показывает северный христианский идеал, начало которому было положено уже в «Гелианде», а в работах этого художника достигло завершения. То, что Вельфлин в книге о Дюрере говорит об искусстве этого мастера Реформации, в конечном счете относится и ко всему германскому северу: «Можно говорить о новой идее Христа, принесенной Дюрером, поскольку страдание и смирение, в которых прежде усматривали основное содержание этого образа, он пронизал особой силой и мужественностью» (речь идет о лике Христа на гравюре «Платок (sudarium) святой Вероники», появившейся одновременно с гравюрой «Рыцарь, смерть и дьявол»).

Итак, мы обозначили то место, которое полностью объясняет духовное родство Ницше с искусством Дюрера. «Рыцарь, смерть и дьявол», эта самая «протестантская» гравюра, исполненная отваги и уверенности апостола Павла («Смерть, где твое жало? Ад, где твоя победа?»), наверное, лучше всякого другого произведения Дюрера наводила мосты между двумя реформаторами, которые, правда, как художники не имели никакого общего ощущения, никакого органа, и едва ли имели какую-нибудь общую черту, кроме разве что объединявшего обоих глубокого влечения к югу, которое и определяет их столь немецкое, столь роковым образом немецкое лицо в истории искусства и духа. «Новое понятие святых мужей, новое понятие человеческого величия вообще» — если это вполне по-дюреровски: суметь уяснить такое понятие, сформировать его и подарить нам — то разве все это и не по-ницшеовски, разве не совершенно в его духе? Разве не в том заключался самый благородный смысл его жизни — дать новое понятие великих и «святых» мужей, попытаться ощутить в своей жизни эту новую форму человеческого величия и там, где это не удалось, все-таки предвосхитить его наступление своим при-

зывом к нему? Идеал, исповедуемый Ницше, тоже был по-реформаторски суров: более мужественная переоценка ценностей, более мужественные добродетели, более мужественные образцы для подражания, и, подобно Дюреру, только в мужественных характерах Ницше мог увидеть и показать всю свою силу. И разве благороднейшая задача всей его жизни не состояла в том, чтобы «пронизать силой и мужественностью» страдание и смирение его собственных внутренних страстей? Разве «одоление» этого страдания и смирения не было последним и самым подлинным смыслом жизни? «То, что совершил Дюрер, велико, — так подытоживает Вельфлин самое немецкое по своей природе художественное переживание, — но еще более великое заключается, наверное, в том, что он при этом преодолел». Разве это не формула жизни, свершений и судьбы Фридриха Ницше? То дюреровское, что есть в философии Ницше, то ницшевское, что проступает в искусстве Дюрера, воплощено в гравюре, изображающей христианского рыцаря, и она, наверное, могла обратиться к юному ученику Шопенгауэра и восторженному почитателю Вагнера с бессловесным, но внятным *tat twam asi* («это ты»), могла вселить в него смутное предчувствие того, что здесь на него взирает «призрак», рядом с ним в облачении искусства оказывается видение, предсказывающее его жизнь, появляется некая пророческая греза. («Сияющей и строгой» назвал Петер Корнелиус художественную манеру Дюрера; «сияющим и сильным» покидает Заратустра свою пещеру, когда пробил его час — так сказано в последнем предложении книги). Нечто подобное говорит и сам Ницше, через пять лет после того подарка, который он преподнес Вагнеру на Рождество: «Этот образ... близок мне, причем едва ли я могу точно сказать, насколько сильно».

О причине такой близости говорит уже упоминавшийся отрывок из «Рождения трагедии»: дело в том, что в образе рыцаря, одиноко скачущего между смертью и дьяволом, его очаровало сходство этого рыцаря с Шопенгауэром. Признаться в том, что во всей притягательности, исходившей от этой

гравюры, за шопенгауэровской мыслью властно сказывалась мысль христианская, причем та мысль, которая заявляла о себе в миг радикального преобразования мира, когда, в период межвременья, она по-реформаторски являла собой борение и мост, переброшенный между временами и подобный ему самому, — признаться в этом в ту пору Ницше не мог. Тем не менее здесь, под маской Шопенгауэра, к нему обращается плохо им узнаваемое христианство его верующего детства и его предков, тот «лучший образец духовной жизни», который он, по собственному свидетельству, когда-либо действительно знал, которому во многом следовал и по отношению к которому, как он заверял и в свое последнее, антихристианское десятилетие, «никогда в сердце своем не был низок». В его молодые годы Шопенгауэр был для него той формой, в которой его христианское, протестантское, северное наследие остается для него возможным, — об этом говорит его страсти к дюреровской гравюре. «Крест, смерть и могила» — вот что нравится ему в Шопенгауэре, нравится в толкуемом на шопенгауэровский лад Вагнере с его «Тристаном», и это же влечет его к меланхолической отваге Дюрера и к исполненному глубокой веры, по-реформаторски героическому искусству Иоганна Себастьяна Баха. Его шопенгауэровское истолкование «Страстей по Матфею» является образцом глубоко прочувствованного толкования «христианских» переживаний, воспринятых как иллюстрации к учению любимого философа. В то же самый год, когда Вагнер помогает ему понять природу художественного произведения Дюрера, Шопенгауэр как бы раскрывает ему глаза на самое возвышенное христианское музыкальное творение, на произведение «пятого евангелиста»; в письме к Эрвину Роде, написанном на страстной неделе 1870 г., говорится: «На этой неделе я *трижды* слушал “Страсти по Матфею” божественного Баха, и каждый раз — с одним и тем же чувством безмерного удивления. Тот, кто совсем забыл христианство, здесь внимает ему прямо-таки как Евангелию; это музыка отсечения воли без какого-либо напоминания

об аскезе». Позднее, когда Ницше считает, что преодолел и Шопенгауэра и Вагнера, гравюра Дюрера становится для него «жуткой» и «слишком мрачной», а в Бахе, который «на пороге европейской музыки оглядывается на Средневековье» (подобно Дюреру, который в преддверии Ренессанса оборачивается на немецкую готику), оказывается «слишком много грубого христианства, грубой немецкости». Тем не менее и позднее для него не существует более благородного дара, чем эта гравюра; тем не менее и в свою последнюю туринскую весну он чувствует себя совершенно взволнованным и счастливым, видя, сколь символично соединились два его мира, ранних лет и поздней поры, — и видит он это, узнав, что Париж в безумном восторге от «Страстей по Матфею» и что даже сама «Фигаро» — «на самом деле Фигаро!» — посвятила целую страницу нотного приложения меланхолической скрипичной арии «Помилуй меня, Боже...»; тем не менее и Дюрер, и Бах присутствуют в фантастическом многоцветье «Заратустры», равно как Шопенгауэр и Вагнер — в его страстном одиночестве, в его восторженной агогике; равно как (и это прежде всего) в ритмике его верующего гнева властно присутствует Лютер. Тот факт, что стиль «Заратустры» стал поздним, величественно барочным усилением и разрешением лютеровского Ветхого Завета, — лишь символическое выражение тем более близкого внутреннего родства и родословной связи. В немецкой литературе едва ли можно найти произведение, которому ритмика Лютера в такой же мере стала предпосылкой, в какой она стала таковой именно «Заратустре». И как слово «сверхчеловек» имеет своих «предков» у Гердера и «фаустовского» Гёте, так настоящих предков самого сверхчеловека можно искать в тех божественно свободных христианах, которым в первую очередь проповедовал Лютер, исполненный протестантской северной гордости: «Каждый христианин подобен Христу, жившему на земле, и в божественных делах он может править всем миром... Потому христиане суть истинные помощники и спасители, *даже господа и боги мира*». Гордое

«по ту сторону добра и зла», исповедуемое таким сверхчеловеком, прямо-таки предвосхищается в Лютеровом комментарии к Посланию к римлянам. И несмотря на всю неприязнь к Лютеру, проистекавшую из срединных и поздних лет его жизни, становившихся все более «южными», Ницше постоянно смутно осознавал эту «родословную». «Наше последнее событие — все еще Лютер». «После Лютера и Гёте надо было сделать третий шаг», — пишет он Эрвину Роде. А вот что мы читаем в материалах к «Казус Вагнер», то есть в том, что было написано совсем поздно: «Язык Лютера и поэтическая форма Библии как основа новой немецкой поэзии — это моя находка! Подражание древним, рифма — все фальшиво и говорит нам *недостаточно* глубоко... игра с самыми разными метрами, а временами и их отсутствие — вот то, что надо: свободу, уже обретенную нами в музыке, мы, пожалуй, можем распространить и на поэзию! В конце концов: она — единственное, что проникновенно говорит сердцу! — благодаря Лютеру». Даже в последней любимой им музыке ему слышится что-то немецкое, дюреровско-лютеровское, несмотря на все его отчуждение, вызванное уходом в «юг»: «Вы знаете, — пишет он Петеру Гасту во время своего последнего летнего пребывания в Энгадине, — что я очень по-немецки воспринимаю Вашу оперную музыку — по *старо-немецки*, в духе доброго шестнадцатого века!».

Уже в «Рождении трагедии» он славит Лютера как самобытного, дионисийского предтечу: «Какая чудная, внутренне здоровая и первобытная сила еще скрывается под этой беспокойно мечущейся культурной жизнью, под этими судорогами образования; хотя и правда, что подымется она во всем своем размахе лишь кое-когда, в исключительные по своей значительности минуты, чтобы затем вновь уснуть и грезить о грядущем пробуждении. Из этой бездны выросла немецкая Реформация, в хорале которой 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 ма-
нящий дионисический зов, вырывающийся из пустой заросли
кустов при приближении весны! И наперебой отвечали ему
отклики того священного, торжественного и дерзновенно-сме-
лого шествия одержимых Дионисом, которым мы обязаны не-
мецкой музыкой и которым мы будем обязаны возрождени-
ем немецкого мифа!». «Вагнер в Байрейте» тоже прославляет
немецкую *веселость* Лютера — как то, что поздний Ницше
ценил больше всего в отношении каждой новой истины: смех.
Но даже в яростном неприятии того, что сделал Лютер (вос-
становление христианства через нападение на Рим) порой,
как и в неприятии Павла, чувствуется ненависть, которая воз-
можна между «братьями-гениями», стремившимися, как ска-
зано в «По ту сторону добра и зла», «к противоположным
полюсам германского духа и при этом относившимися друг
к другу несправедливо, как могут относиться только братья».
Ницше смутно догадывался, что ему уготована примерно та-
кая же судьба, какой он наделил Лютера: восстанавливать то,
на что он нападает, и восстанавливать *самим* фактом нападе-
ния. В случае с Лютером речь идет о восстановлении средне-
векового христианства, на смену которому в Риме пришло
нечто весьма красочное и пустое. Но что мы имеем, когда
речь заходит о Ницше? В «Антихристе» слышится нечто вроде
горького озлобления на собственные внутренние привязанно-
сти: «Они имеют также на совести самый нечистоплотный
род христианства, какой только есть, самый неисцелимый, са-
мый непровержимый — протестантизм... Если не справятся
окончательно с христианством, то немцы будут в этом вино-
ваты...». Но, с другой стороны, был ли в духовном становле-
нии немцев кто-либо в этом смысле более «протестантский»,
чем постоянно «с радостью протестующий» Ницше? Был ли
кто-нибудь менее «справившийся» с христианством, чем этот
богоотступник, самый безоговорочный и самый неустраши-
мый из всех немцев, своей категоричностью и бесстрашием
превосходивший даже самого Шопенгауэра? «Христианин хо-

чет *освободиться* от себя», — сказано в «Казус Вагнер», но был ли когда-нибудь кто-нибудь более страстным, более героически аскетическим, более отчаявшимся христианином, чем Ницше? До самого наступления его духовной смерти мы видим следы этой непрестанной борьбы с «внутренними христианами». Иногда людей, целостный духовный облик которых в результате скоро возникшего ослепления превращается в некое обличье, вселяющее благоговейный страх и настоятельно требующее его истолкования — иногда всего лишь какой-то миг проклятия и метаморфозы заставляет этих людей пробормотать нечто такое, что, подобно молнии, освещает уже почти навсегда потерянный ландшафт их духовных возможностей, позволяя хоть на мгновение его усмотреть. Равным образом в запутанных свидетельствах Ницше, которого только что настиг рок, можно обнаружить несколько слов, позволяющих догадаться о том, что же, отвергаемое им, на самом деле все еще жадно стремилось к осуществлению — стремилось в нем, этом религиозном, разорванном надвое гении, ошибочно толковавшем самого себя как богоотступника: ведь некоторые из своих последних писем он подписывает словом «Дионис», другие же имеют подпись «Распятый». Дионис на кресте — не было ли это чем-то большим, чем святотатственная химера, не стало ли это последней, отчаянно скупой формулой, выражающей его предельно религиозное потрясение и познание? Эта греза предстает почти как самое позднее рождение и последнее исполнение вечной северной тоски по жизнеутверждающему христианству, по христианству максимально полной жизни, которое явлено уже не гадательно в темном слове, а лицом к лицу¹⁶, явлено как новое предчувствие рыцарской свободы северного христианина, который, вместе с Лютером, является господином всего сущего, совершенно свободным, никому не подвластным человеком, как предчувствие возрожденного эллинско-немецкого «идеализ-

¹⁶ См. прим. 1.

ма живых к жизни»: «крест, увитый розами, как пишет Гёте в “Тайнах”», — так говорится уже в записях к «Рождению трагедии». Именно здесь таинственным образом соприкасаются ницшевские начало и конец; так он пробегает по дуге своей жизни и возвращается туда, откуда пришел.

Но та дюреровская гравюра, по-видимому, являла собой некое предчувствие и квинтэссенцию всего этого развития, этой широкой дуги противоречиво религиозного существования. Предчувствие того, что на этой гравюре, оказавшейся ему столь близкой, изображено нечто, заранее символически представляющее его собственную судьбу, потрясло равнодушный к изображениям взор юного Ницше. Он хотел истолковать это как художественное предсказание жизненного пути его великого учителя Шопенгауэра и могучего друга Рихарда Вагнера, пробудившего в нем высокое. Но подобно тому как позднему Ницше стало казаться, что работа «Вагнер в Байрейте» на самом деле была картиной его собственного будущего, а в «Шопенгауэре как воспитателе» отразилась его сокровеннейшая история, его «становление», прежде всего его обет — «оба говорят только обо мне, *anticipando*¹⁷!» — упомянутая гравюра, попадись она ему еще раз на глаза в самом начале пути, могла бы как призрак предстать перед ним в виде «Автопортрета со смертью и дьяволом», подобно его собственным юношеским работам. «Слишком мрачно», — таков был последний отзыв Ницше об этой гравюре, и действительно, настроение, запечатленное на этом изображении, пронизанном духом Реформации, могло быть знаменательным скорее для «Мира как воли и представления», исполненного «германского понимания трудностей жизни», но не для того позднего «алкиониина» счастья, не для той музыки юга, о которых Ницше мечтал в последние годы. Тем не менее для его общего мировоззрения сохраняет силу то же самое, что он говорит о «шопенгауэровском» характере данной гравюры. Довольно

¹⁷ *Anticipando* (лат.). — Предвосхищая.

рано это сумел почувствовать его друг-богослов Овербек, сумел уловить это своим Эразмовым взором, когда в 1871 г. писал ему: «Глядя на Ваш выразительный портрет, я вспоминаю мужественного дюреровского рыцаря, которого Вы мне однажды показали». Слово товарища оказалось пророческим: ведь и Ницше для нас — «дюреровский рыцарь», но не «без всякой надежды», а как тот, кто хочет большего, хочет от себя больше, чем одной только «истины». Подобно Шопенгауэру и свободному, «никому не подвластному» христианину Лютера он в пору опасных сумерек бесстрашно идет своим путем, в сопровождении демонов, между смертью, которая есть «знание», и дьяволом, который называет себя «искушением одиночества». Вверху в вечернем, еще переливающимся свете сияет замок готического романтизма, с которым совесть повелела ему расстаться раз и навсегда. Но тропа, злая тропа, ведущая через теснину межвременья, темнеет в ночи грядущей судьбы. Куда она ведет, где кончается? Да и ведет ли она куда-нибудь? Кончается ли? «И все же...».

СТАНОВЛЕНИЕ НЕМЦА

До сей поры немец был шутком на земле... Это Адам, но в цепях, в кругу зверей...

Гейбель, 1861

Германия, подобная богам Эллады...

Штифтер, 1859

Во всей переменчивости своих мыслительных ландшафтов Ницше неизменно чтит имя Гераклита, видя в нем древнейшего прародителя своей философии. Для певца Заратустры великий открыватель и апологет становления был, наверное, плодотворнейшим первообразом и прообразом его самого; само по себе темное и к тому же смутно нами унаследованное мировоззрение Гераклита довольно рано даровало Ницше суровое упоение от встречи со своей собственной обостренной самостью — равно как позднее такую возможность он получал от своего Заратустры, в котором проступали многие черты эфесского мудреца. Никакой другой философ, никакая другая философия не вызывала у Ницше, в своем мышлении непрестанно двигавшегося в междуцарствии «опасного Может быть», такую музыку счастливой уверенности, причем в самые разные времена; и не зря его роскошный абрис философии в трагическую эпоху греков достигает своей вершины именно

в изображении Гераклита. «Миру вечно нужна истина, и, стало быть, ему вечно нужен Гераклит»; «то, что созерцал он, отныне должно созерцаться вечно»; «Гераклит никогда не устареет» — вряд ли у кого-нибудь еще можно встретить столь безусловные утверждения. В «Ессе homo» он пишет, что «вблизи Гераклита» он чувствует себя «вообще теплее и приятнее, чем где-либо еще. Принятие исчезновения и уничтожения, отличительное для дионисической философии, принятие противоположности и войны, становление, при радикальном устранении самого понятия “бытие” — в этом я должен признать при всех обстоятельствах самое близкое мне из всего, что до сих пор было помыслено».

Мощная, глубинная мысль Гераклита, трагическо-дионисийская тайна Вечного Становления (которой потом в мышлении Ницше, претерпевшего влияние Пифагора и Эмпедокла, суждено было возвыситься до мысли о Вечном Возвращении) вне всякого сомнения стали для него (вместе с мыслью Шопенгауэра о мире как воле и представлении) сильнейшим подтверждением обоснованности его собственного главного философского направления, стали самой решающей встречей с самим собой, произошедшей в великом первообразе. (Здесь речь идет о действительной «встрече», а не о простой зависимости или одном только ученичестве, не говоря о том, что в самом выборе учителя проявляется исконно ему принадлежащее, его собственное движение души, сказывается направление его собственной воли и влечения; в нашем распоряжении есть некоторые высказывания Ницше времен его учебы в школе Пфорта, по которым видно, что уже тогда он размышлял о вечном становлении.) Ницше сам воспринимал и характеризовал свою философию как философию становления, причем не только в тех отрывках из «Ессе homo», которые посвящены Гераклиту. Даже если в том или ином месте его имя не упоминается, нередко какой-нибудь речевой оборот или образ, заимствованный из величественного образного языка Эфесца, напоминает об этой «родословной», сохраняемой

Ницше вполне сознательно или полусознанно. «От Канта, а также от Платона и Лейбница, — говорится в его позднейших записях, — нас отделяет то, что и в духовной сфере мы верим в одно только становление... и это великий переворот. Вновь воскресли Ламарк и Гегель... способ мышления Гераклита и Эмпедокла... Философия, в том ее виде, в каком я еще признаю за ней некоторую значимость, как самая общая форма истории: как попытка каким-то образом описать и кратко обозначить Гераклитово становление (как бы перевести и мумифицировать его в некий вид мнимого бытия)». Во время создания «Веселой науки» появляются строки, написанные в совершенно Гераклитовом духе: «Если бы ты присмотрелся повнимательнее, ты увидел бы, что все *движется*: как сворачивается горящая бумага, так все непрестанно проходит и при этом сворачивается... мы недостаточно тонки, чтобы видеть предполагаемое *абсолютное течение совершающегося: пребывающее* наличествует только в силу наших грубых органов восприятия... каждый миг дерево есть нечто новое: *форму утверждаем мы сами...*». А вот что говорится в сочинении, посвященном становлению морали, то есть в «Генеалогии морали»: «Не существует никакого “бытия”, скрытого за поступком, действием, становлением; “деятель” просто присочинен к действию — действие есть всё».

Великую идею изменения Ницше внес во всю свою проблематику, причем сделал это с той страстной категоричностью, которая оставляет далеко позади разработку этой ведущей идеи, предпринятую его предшественниками: Гёте, романтиками и Гегелем. Прежде всего он внес ее в *ту* проблему, которая больше всего «касалась» его и от которой он ожесточеннее всего оборонялся, — оборонялся от себя самого. Ницше всегда воспринимал себя как вечного странника, путешественника и преобразователя себя самого — это было *его* «оправданием становления», и если он где-то и оставался равным себе, оставался себе верным, так только в этом. «Лишь тот мне родствен, кто непостоянен», — таково одно из его са-

мых глубоких самоистолкований. Лишь непрерывно изменяющееся, становящееся существование кажется Ницше оправданным, равно как становление, глубинная «распря вещей», их взаимная вражда являются для Гераклита оправданием бытия. И можно сказать, что Ницше тем больше сопрягал всю свою проблематику с «оправданием через становление», чем сильнее чувствовал, что она является его собственным средоточием: мера ее причастности к понятию изменения и превращения характеризует не что иное, как степень его собственной *затронутости* ею. По тем же причинам враждебное отношение Ницше к чему-нибудь показывает высокую степень его внутреннего родства к предмету неприязни.

Говоря о Гераклите, Ницше цитирует один отрывок из первой книги «Мира как воли и представления», чтобы пояснить «Гераклитово следствие»: «вся сущность действительности есть лишь действие и для нее не существует никакого другого вида бытия». Согласно Шопенгауэру, бытие материи есть ее действие (*Wirken*), и потому, как считает Ницше, в *немецком* языке в высшей степени точно совокупность всего материального называется *действительностью* (*Wirklichkeit*), словом, которое гораздо знаменательнее, чем «реальность». Ницше наделяет немецкий язык особым чувством того действующего и становящегося, что есть в бытии, — в противоположность латинскому реализму с его бытием, и, конечно же, видит в этом чарующий и значимый символ какой-то более глубокой связи. Дело в том, что его размышления о природе «немецкости» как никакие другие входят в круг тех вопросов, которые, будучи проникнутыми как страстной неприязнью ко всему немецкому, так и идеей становления, ясно раскрывают «опасную для жизни» близость к живому средоточию его собственного характера. Постоянно заявляющее о себе стремление говорить о *становлении*, живущем в немецком характере, даже отождествление «становления» с «бытием немцем», появляющееся у Ницше во все новых обликах, — все это говорит о глубоком внутреннем самоотождествлении с этим

характером, которому, правда, никто не говорил таких уничтожающих «истин», не высказывал такой резкой критики, какая исходила именно от Ницше. Акцент на немецком, именно немецком становлении, заострение внимания именно на нем значимы как самоанализ, самокритика: в немецком «становлении», с характерным для него «радикальным устранением самого понятия “бытие”», он «при всех обстоятельствах» вынужден признать «самое близкое» ему, вынужден вновь познать в этом себя самого; больше всего он обнаруживает самого себя в Гераклите, немецкий характер — в Гераклитовом становлении и *себя же* — в немецком характере.

«Мы, немцы, — гегельянцы, — говорит он в “Веселой науке”, — даже если бы никогда не было никакого Гегеля, поскольку мы (в противоположность всем латинянам) инстинктивно отводим *становлению*, развитию более глубокий смысл и более богатую значимость, чем тому, что “есть”, — мы едва ли верим в правомочия понятия “бытие”». Это как раз то самое Гераклитово радикальное отвержение данного понятия. Но когда немецкая мысль инстинктивно наделяет становление и развитие более глубоким смыслом и более богатой значимостью, чем все сущее, это одновременно становится некой формой самоутверждения, если угодно, самокритики немецкого характера (в конечном счете самокритика — это всегда самоутверждение, осуществляемое через саморазъяснение). Немецкий характер воспринимает себя как становящийся; быть немцем *значит* быть в становлении, быть немцем значит становиться; поэтому немецкое слово, обозначающее сущее, а именно слово «действительность» (*Wirklichkeit*), выражает не бытие, а действие (*Wirken*), становление: немецкая ментальность воспринимает себя, переживает себя самое как лишь начаток духа, как ненастоящее, как рост, как противную недостаточность и чудовищную надежду. «И так как всякая тварь любит свое подобие, — говорится в “По ту сторону добра и зла”, — то и немец любит облака и все, что неясно, что образуется, все сумеречное, влажное и скрытое завесой: все

неведомое, несформировавшееся, передвигающееся, растущее кажется ему “глубоким”. И сам немец *не есть*, он становится, он “развивается”. Поэтому “развитие” является истинно немецкой находкой и вкладом в огромное царство философских формул». Мы видим, что вновь и вновь характеристика, которую Ницше дает немецкому характеру, завершается упоминанием о том глубочайшем, врожденном гегельянстве, которое, по его собственному слову, составляет наследственное своеобразие всякого немца. То же самое имеет в виду и Фихте, когда, выражая веру в «бесконечную *улучшаемость* немецкого характера», тем самым касается самой его сути; то же самое имеет в виду и Фридрих Шлегель, сказавший, что «немецкое не позади нас, а перед нами», и Новалис, заявивший, что «народ есть *идея*: мы должны *стать* народом». Это понимание немецкой сущности как некоего требования, как еще ни разу не исполнившейся и никогда не исполнимой руководящей идеи по своей природе насколько кантовское, настолько и платоновское; оно как в высшей степени немецкое, так и глубоко греческое: оно целиком и полностью рождено из платонизма, пережитого на немецкий лад, того платонизма, которому Ницше сам обязан весьма решающим в самом себе, хотя и о нем он высказался предельно сурово (как, впрочем, обо всем, что было частью его самого); он обязан тому немецкому платонизму, который питал Гёте («мы должны *быть* ничем, но хотим *стать* всем») и наполнял Гёльдерлина («мы — ничто, но то, что мы ищем, — всё»). И, наконец, немецким (таким немецким, каким может быть лишь слово того родоначальника-немца, в котором впервые немецкий народ с трудом и тяжелой совестью начал размышлять о себе самом и судить себя) является признание Лютером неотъемлемости становления: «Эта жизнь — не *бытие* в благочестии, но *становление* благочестия, не *бытие* в здравии, но *становление* здоровья, вообще не *сущность*, но *становление*, не покой, но делание. Мы еще не есть все названное, мы им становимся, оно еще не соделалось и не совершилось, но оно всюду, оно не конец, но путь...».

Все это полностью соответствует тому немецкому менталитету, который мы наблюдаем у молодого Ницше, стремящегося в своем вопрошании живо все это представить. «Разве сущность немца — не иметь никакого стиля? — спрашивает он в своих записях к “Несвоевременным размышлениям”. — Или это знак его незавершенности? Дело, наверное, обстоит так: то, что является немецким, еще не выявилось со всей ясностью... Немецкого характера еще вовсе нет, он еще только должен стать; он должен каким-то образом однажды родиться, чтобы первым делом быть зримым и чтимым самим собою. Но всякое рождение мучительно и насильственно...». Не случайно в рукописи Ницше подчеркивает эти предложения — ведь мысль о том, что немец не *есть*, что он только *становится*, остается предельно концентрированной ницшевской формулой для всего немецкого. Однако это становление является также причиной того, почему Ницше снова и снова спрашивает, что же именно является сущностью немца, почему вообще так живуч среди немцев вопрос о том, «что есть собственно немецкое?»: живучесть этого вопроса, прямо заявляет Ницше в «По ту сторону добра и зла», и является *отличительной особенностью* немцев. И умереть он не может потому, что именно становление немца — как многообразие возможных форм развития, — с логической и даже метафизической точек зрения, исключает возможность описания бытия. Немец — это всегда лишь *возможность* немца, одна лишь возможность того, как мы его, «собственно говоря», считаем возможным узнать или истолковать. «Немецкость» везде предстает как некая способность, как зародыш и нигде — как хотя бы лишь мысленно реализуемое завершение и энтелехия, каковую представляет собой грек, итальянец, француз или англичанин. Эти народы видят себя каким-то образом «воплощенными», видят свой «образ» очерченным; немцы же едва ли не находят *свою* отличительную особенность, *свой* «образ» как раз в отсутствии всякого чувственного воплощения, всякой формы, едва ли не видят его как раз в поисках себя и в тоске по себе.

«Чем *мог бы* быть немецкий ум, кто только не размышлял об этом с тоскою!» — говорит Ницше в «Сумерках идолов».

Да, немцам свойственна — и тут они совершенно непохожи на все прочие народы — примечательная расщепленность их самосознания: смиренно-горделивое стремление возвыситься «над» собой, причем это «над» всегда означает и «по ту сторону» в смысле усиления своей сущности и одновременного превращения в нечто иное. «Стать более немцем» — это совершенно немецкая идея совершенствования. («Стать в большей степени французом», видя в этом идеал французского духа, или «стать больше англичанином» как требование английского характера само по себе нелепо. Французский дух уже настолько французский, насколько это возможно — пусть даже в истории он, сообразно своей природе, выявляет одну свою возможность за другой; английский характер никогда не может быть «более английским», никогда не может быть помысленным таковым. Здесь невозможна никакая сравнительная степень, даже чисто языковая). Но в то же время — и это странно и совершенно непохоже на духовную историю всех прочих народов — становление «более немецким» означает в высоком смысле «разнемечивание», преодоление в себе немецкого — ради того, чтобы в еще большей степени достичь немецкого совершенства, немецкого бытия. Именно в этом и состоит решающее открытие Ницше: «Быть хорошим немцем значит разнемечиваться». Такое соображение высказывается уже в «Человеческом, слишком человеческом». Ницше упрекает немцев нового государства в том, что они, не желая следовать за ним в этом открытии, просто отвергают немецкое начало. «Наверное, во мне есть нечто от немца вымирающего вида, — говорит он в своих поздних записях, исполненных самоотречения. — Как-то я сказал, что “быть хорошим немцем значит разнемечиваться”, но сегодня со мной в этом не соглашаются. Гёте, наверное, согласился бы со мной». «Ведь голос и пример Гёте, — добавляет “Человеческое, слишком человеческое”, — указывают на то, что немец должен *быть* больше,

чем просто немец... и куда он должен стремиться, возвышаясь над собой и выходя за свои пределы». Возвышаться над собой и выходить за свои пределы — таково предназначение, данное немцам, и мысль о сверхчеловеке получает питательную почву в этой немецкой судьбе, в немецкой метафизике. «Все совершенное в своем роде должно выходить за пределы этого рода, — говорит Гёте, — оно должно стать чем-то иным, несравненным. В каких-то звуках соловей еще птица, но потом он возвышается над своим классом и как будто хочет намекнуть всякому пернатому, как, собственно, надо петь...». И в другом месте: «Кто знает, не есть ли весь человек — лишь бросок к высшей цели?». Здесь уже пробивается немецкий росток будущего учения Заратустры о сверхчеловеке, который, как известно, говорил: «Все существа до сих пор создавали что-нибудь выше себя.. Человек есть нечто, что должно преодолеть... Что сделали вы, чтобы преодолеть его?». И даже если у Ницше заратустровский сверхчеловек — не столько будущая реальность, не столько предсказанная действительность, сколько увлекающий вверх и в самом себе недостижимый фантом, прообраз этой глубоко платоновской, глубоко немецкой мысли о далеком идеале, достичь которого так же невозможно, как невозможно добраться до подножья радуги, надо искать у Гёте, который, при всем своем предельном совершенстве, какого когда-либо достигал немец, так сказал об этом «выше себя» в своей «Поэзии и правде»: «Никто, сколь многим бы он ни обладал, не может существовать без томительного влечения; но истинное влечение должно быть обращено к *недостижаемому*».

Таким образом, в немецком бытии всегда есть нечто от потустороннего, от дарующего обетования, влекущего ввысь недостижимого; оно «действительное» лишь в той мере, в какой действует, и подобно Царству Божию оно всегда «грядет», оно уже совсем «рядом» и никогда не находится «вот здесь». Во всяком немецком характере уже от рождения живет фаустовское, готическое «по ту сторону себя самого». Уже сам немецкий язык является тому символическим выражением:

нет никакого другого языка, который был бы таким «несовершенным» во всем своем мощном потустороннем величии; нет языка, который так легко покорялся бы неприятной бесформенности или пошлomu произволу. Нет языка, который был бы таким же незащитным перед все расторгающим чужим влиянием, который так сильно противился бы всякому мастерству, совершенству. Но нет и второго такого языка, который, как наш, в кругу всего европейского скрывал бы в себе такие возможности возвышения над самим собой и так умел бы выразить все становящееся, грядущее, еще только брезжущее, все подлинно Сивиллино. Как никакой другой он противостоит одному только логическому, он *dérraisonnable*¹⁸, по справедливой оценке француза, но после языка Платона не было никакого другого, который мог бы так же непосредственно источать и предсказывать потустороннее логического (*das Jenseits des Logischen*), источать мистическое, вечно грядущее. Он никогда не является законченным, ни в какое время не предстает как завершённый в себе, в отличие, например, от французского, который таков веками; подобно народу, который говорит на нем, он всегда остается языком «в надежде». Это имел в виду и Гёте, когда, говоря о Шиллере, сказал, что в таком диковинном языке, каков немецкий, всегда еще чего-то желаешь. То же самое верно и по отношению к немецкому искусству. «Северная красота, — подчеркивает Вельфлин, — это не красота чего-то в-себе-замкнутого и очерченного, но красота безграничного и бесконечного... Законченная форма почти ничего не говорит германской фантазии, в ней всегда должно присутствовать очарование движения... Во всей немецкой архитектуре решающим оказывается ритм движения, а не “прекрасная пропорция”».

В таком причудливо подвижном чувстве становления коренится и ницшевское переживание языка, немецкой сущности и отсутствия таковой. Сюда своими корнями уходит его

¹⁸ *Dérraisonnable* (франц.). — Безрассудный.

страстно сверхнемецкая критика, здесь таится вся суровость того разочаровавшегося человека, который не перестает любить свой народ, его Гиперионова строгость и, наконец, его «чудовищная надежда», которая говорит не из одного только «Рождения трагедии». Почти в каждом высказывании Ницше о немецком характере, будь оно положительным, исполненным сомнения или отрицательным, сокровенным смысловым ядром является мысль об имманентном немецком становлении. Ницше работал над тем же, над чем работали ведущие немецкие умы: сформировать из волн Гераклитовой реки вечного немецкого становления (текучим отражением которого является наш язык) хрустальный шар, вырвать из хаоса образ, из многозначного музыкального упоения — ясную, четко очерченную немецкую форму. Ведь до сих пор существовали лишь начатки, лишь фрагменты, одни только трагические контуры такого формообразования, и не зря «образование», создание образа, его становление как раз у Гёте было любимой формулой и задачей, даже являло собой настоящую гётевскую идею. В своих записях Ницше отмечает, что до сих пор не было «никакого немецкого образования: не было отшельников, которые с удивительным искусством умели скрываться посреди грубейшего варварства», а «варварством» уже Гёте называл еще хаотический уклад жизни его народа, тот Гёте, который в своем знаменитом разговоре, состоявшемся в 1827 г., поведал Эккерману, что пройдет еще несколько столетий, прежде чем немцы смогут сказать, что они уже давно перестали быть варварами (отрывок, на который Ницше особо ссылается в первом «Несвоевременном размышлении»). Еще не было никакого немецкого образования, вторит Ницше, не сложилось никакого немецкого образа, никакого отображения немецкой сути, никакого облика немецкого человека. Немцы — единственный народ, не одно тысячелетие живущий в европейском, эллинско-христианском культурном окружении и, к глубокой и постоянной тревоге всех своих соседей, к растерянному и полному стыда смущению своих собственных благо-

роднейших умов, так и не сумевший сформировать в своей душе четкого образа себя самого. В нем есть что-то от той мистической «безобразности всех образов», которая, заключая в себе их все, сама как бы вечно рождается, не рождаясь. Тягостное становление сознания себя самого (Bewußtwerden) (о бытии сознания себя самого (Bewußtsein) в случае с немцем говорить не приходится, и, наверное, это глубочайшая причина того, почему у него издавна отсутствовало и «самосознание» в «мирском» смысле этого слова) всегда таинственным образом было пронизано скорбным вопросом Гёльдерлина: «Когда явишься ты во всей полноте, душа отчизны?». И доныне на это звучит лишь один полный ответ: она может явиться в немецкой музыке. В этом контексте критики всего немецкого особое отношение Ницше к музыке (во всех его вопросах и ответах — единое музыкальное «кровообращение») тоже обретает свое глубинное значение. Немецкий характер и немецкую возможность он — глубже всего, радостнее всего в своем уповании, но и скорбнее всего в своем ожесточении — переживает именно как немецкую музыку, и в этом смысле «Рождение трагедии» — классическое, но не единственное тому свидетельство; «цивилизации, выросшей из романской сущности», он сознательно противопоставлял немецкий дух, раскрывшийся в немецкой Реформации (мощнейшем протесте и сопротивлении немецкого становления европейскому бытию) и в немецкой музыке; кроме того, еще в «По ту сторону добра и зла», в самую пору своего сверхнемецко-противонемецкого настроения, в завершении мастерского толкования увертюры к «Мейстерзингерам» он сказал, что эта музыка лучше всего выражает его мнение о немцах: «Они — люди позавчерашнего и послезавтрашнего дня — у них еще нет дня сегодняшнего». Нигде Ницше так глубоко не осознавал свое собственное немецкое начало, как в отношении к музыке; «судьба музыки» было тем последним, что, по его собственному признанию, сделанному им в последний год творческой жизни, еще «затрагивало» его; жизнь без музыки казалась этой душе

изгнанием, блужданием. «Лишь тот мне родствен, кто непостоянен», — признается этот дух, одержимый жаждой становления и безмерно радующийся всякой возможности изменения: с самого раннего детства и до наступления безумия и в самом безумии («Воспой мне новую песнь: мир преобразился...») ничто не было ему столь родственным, ничто так не выражало его самого, как музыка. Во всем этом Ницше (несмотря на свою подчеркнутую неприязнь ко всему немецкому, несмотря на самые суровые и резкие слова, сказанные им о немецкой музыке) — живое воплощение немецкого характера: ведь именно здесь, в текучем, непрестанно *становящемся* «искусстве бесконечного», в своем нашептывании, ускользающем от всякой формы (а именно так немецкий романтизм и понимал музыку), до сих пор и «являлась во всей полноте» гёльдерлиновская душа отчизны. Но чтобы толковать эту душу из музыки, уже нужна родившаяся в музыке немецкая душа, которая, как того желал поздний Ницше, всегда должна петь, а не говорить; в сфере слова, образа и формы это единственное толкование немца умолкает. Нельзя сказать, что немецкая душа не стремилась обрести свою форму и в этой атмосфере: просто здесь ее самые великие и самые смелые творения всегда были проникнуты той трагической потусторонностью, которая не давала им достичь совершенства, стать законченными и самодостаточными. Какая архитектура будет с таким страстным презрением насиловать и истязать свой собственный материал, с каким это делает великое немецкое зодчество, а также зодчество нашей философии, всегда представлявшей собой нечто похожее на позднюю готику? Как страстно и непрестанно самая выдающаяся немецкая живопись и скульптура пытаются решить проблему образно невыразимого! Как много потустороннего в каждом немецком образе! Достаточно вспомнить одного только Дюрера. Внутренняя потребность всегда искать нечто существенное, более сущностное, искать «бытие», причем искать не в настоящем, искать в «ином» — такова немецкая судьба, собственно немецкое «страдание от себя само-

го». «Всякое незавершенное существо *страдает*», — сказал Гейбель за год до смерти. «За немцами осталось право изображать апостолов не самовластными, совершенными существами, а людьми, которых пожирает болезненная неудовлетворенность», — пишет Вельфлин в своей книге о Лютере. Бесформенность, понимаемая в этом смысле, музыкальная непластичность, расплывчатость немецкого духа, не знающего пределов, «не имеющая межи» и не ведающая границ — все это нередко делает немецкий характер весьма неприятным, глубоко подозрительным для «образованных» народов, то есть уже очерченных определенными границами, уже сформировавшихся. Поборником этого всеобщего подозрения по отношению ко всему немецкому становится Ницше самых последних лет своей творческой жизни, особенно периода написания «Ессе homo», тот Ницше, который отныне видит в Реформации великое преступление против культуры, который *предостерегает* от немецкой музыки «всякую верящую в себя жизнь», который, наконец, вполне осознанно считает себя приобщившимся романской цивилизации и гордится тем, что пишет не столько на немецком, сколько на французском и латыни; теперь немцы для него — «безответственная раса», у которой «во все решающие моменты истории в голове было что-то “другое”». В этой поздней ненависти ко всему немецкому Ницше прежде всего являет собой знак и свидетельство немецкого «страдания от себя самого», свидетельство типично немецкой ненависти к самому себе; кроме того, здесь его ненависть к немецкому — знак и свидетельство ненависти именно к себе, свидетельство благородной страсти к самопреодолению, в которой сам Ницше видел свою «сильнейшую силу» (с психологической точки зрения, его ненависть к немецкому сродни его ненависти к христианству, к музыке Вагнера, к Сократу и платонизму: это форма его «аскезы»). Тем не менее в объективном смысле Ницше предстает как призванный поборник настоящей мировой духовной вражды к немецкому началу, той вражды, которой он даровал больше оружия, чем

взял у нее (но и в этом он, еще раз, предстает совершенно немецким человеком). Эта мировая неприязнь не имеет ничего общего с политикой (и ненависть Ницше к «империи» прежде всего бессознательно обращена против само-«разнемечивания» того народа, который на его глазах расставался со своим богатым становлением и опускался в мелочное, слишком рано обретенное бытие, в противное и совсем не немецкое самодовольство); эта неприязнь была всегда, и ее чувствовали все наши великие люди. «Нет народа более презренного, чем немцы, — говорит Лютер. — Итальянцы называют нас bestиями, Франция и Англия насмеваются над нами, да и все прочие страны. Кто знает, что Бог хочет сделать и сделает из немцев? Хотя мы, пожалуй, заслужили от Него хорошую порку». И еще раз, еще смиреннее: «В других странах о немцах ничего не знают». В конце XVIII в. Германия виделась Гёльдерлину «многогортельной, подобно безмолвной матери-земле, и никем не признанной», а Геббель в 1860 г. записал в своем дневнике: «Все народы ненавидят немца... И если им однажды удастся изжить его, они снова ногтями выцарапают его из могилы». Кажется, что все немецкое (если посмотреть со стороны) другим народам совершенно неизвестно — на это прямо указывал уже Лютер. «Ce peuple est d'un autre âge»¹⁹, — написал в 1871 г. один французский автор, честно, но безуспешно старавшийся разгадать загадочную немецкую «действительность». Этот народ принадлежит к *иной* эпохе, и на это в конечном счете указывает и их название — «варвары» — независимо от того, употребляет ли это слово Гёте или народы, которые «ничего не знают о Германии». Именно это, именно эту принадлежность иной эпохе имеет в виду и Ницше, когда со злостью говорит о расе, которая в любой решающий момент европейской истории держала в голове что-то «другое», оставаясь глубоко странной и в своей недостижимой внутренней отчужденности продолжая смутно и путано заботиться о своем соб-

¹⁹ Ce peuple est d'un autre âge (франц.). — Это люди другой эпохи.

ственном «спасении». Немец всегда ищет чего-то «иного», взывает потустороннего, ищет нечто «не от мира сего», что-то такое, что не принадлежит «страху смертного». Но как раз в силу этой вечной принадлежности немца к «иной эпохе» он — непрестанная тревога в европейском ощущении времени, постоянное и полное сомнений раздумье о том, кто же он, немец, собственно, есть, коль скоро он представляется «совсем» ничем. Немец всегда *и нечто иное* и почти всегда — своя прямая противоположность. В нем соединяется совершенно несоединимое, что как раз и составляет его варварскую черту (потому что с точки зрения грека образованным является только тот, кто решительно отказался от одних хаотических возможностей, чтобы еще яснее воплотить в жизнь другие), поэтому он вызывает насмешку и неискоренимый страх у всех других: страх перед чем-то несоизмеримым, что кажется неприятным и враждебным «греческому» человечеству и его позднелатинским наследникам, не могущим обойтись без меры и границы. В своей метафизической причине всякое *odium generis humani*²⁰ есть ненависть всего оформленного к еще не оформившемуся, к хаотическому, ненависть ставшего к становящемуся, однозначно ясного к многозначно темному.

Здесь Ницше предпринимает «вивисекцию немецкой души» и из этого лишенного формы разнообразия разъясняет ее неясность, ее необычность. «Немецкая душа прежде всего многообразна, — говорит он в «По ту сторону добра и зла» (стремясь тут же разъяснить это явление с расово-биологической точки зрения, то есть понятийно ее упростить), — источники, давшие ей начало, различны, она больше составлена и сложена, нежели действительно построена, — это коренится в ее происхождении». (Любимое ницшевское понятие атавизма и предопределенности через смешение различных родовых линий и здесь играет свою роль.) «Немец, который осмелился бы сказать: “Ах! две души живут в груди моей”, жестоко

²⁰ *Oodium generis humani* (лат.). — Ненависть рода человеческого.

погрешил бы против истины, вернее, остался бы на много душ позади истины. Как народ, происшедший от чудовищного смешения и скрещивания рас, быть может даже с преобладанием до-арийского элемента, как “народ середины” во всех смыслах, немцы являются по натуре более непостижимыми, более широкими, более противоречивыми, менее известными, труднее поддающимся оценке, более поражающими, даже более ужасными, нежели другие народы в своих собственных глазах, — они ускользают от *определения* и уже одним этим приводят в отчаяние французов». Нет никакой возможности определить, наметить границы, никак нельзя положить окончательные пределы и удержать в них (и в этом смысле символично, что никакой другой народ мира не имеет так же мало очерченных языковых границ) — таков всегдашний приговор чужеземцев (добросовестных чужеземцев), выразителем которых здесь (и почти во всех поздних произведениях Ницше) становится его сверхнемецкость, вознесенность над немецким характером; этот «отчаянный» приговор прежде всего выносят латинские народы, взгляд которых на немцев Ницше еще больше делает своим. «Если я не вижу ясно, весь мой мир упраздняется», — эти слова Стендаля имеют силу для всего латинско-французского способа видения, и как раз здесь оказывается несостоятельным противоречиво непредсказуемый, никак не просчитываемый немецкий характер. «В противоположность всем латинянам, — говорит Ницше, — мы инстинктивно наделяем становление более глубоким смыслом и более богатой ценностью, чем есть на самом деле», и потому латинская духовность чувствует, что ее мир, мир доверчивого отношения к бытию, отрицается и уничтожается этим гегелевским протестантизмом становления, который, как и Ницше, едва ли верит в полномочие понятия «бытие». («Бытие» — это римская реальность, равно как «становление» — немецкая действительность). Никакой «ясный», рационалистический способ рассуждения не доступен тому народу, который, к смущению образованных народов и тех, кто за ними устремля-

ется, *не* видит в цивилизованном и цивилизирующем разуме высшего мерила культуры и смысла существования. Природу немцев, которые предстают как *déraisonnables* (Ницше сам заимствует это обозначение из французской литературы), как нечто глубоко сумасбродное, нельзя свести ни к какой разумной формуле; вероятно, их вечная самопротиворечивость просто неуничтожима. «Для немцев, — говорится далее в упомянутом отрывке из “По ту сторону добра и зла”, — характерно то, что по отношению к ним редко бывают вполне неправыми. В немецкой душе есть ходы и переходы, в ней есть пещеры, тайники и подземелья; в ее беспорядке много прелести таинственного; немец знает толк в окольных путях к хаосу». (Здесь тоже видны следы скрытой самохарактеристики, как и во всех прочих местах, где Ницше описывает немецкий характер; вспоминается отрывок из «Ессе homo», в котором он говорит о своей «милой испорченности», свойственной жителям Тюрингии: «Даже к истине мы предпочитаем идти окольными путями»). «Иностранцев изумляют и привлекают те загадки, которые задает им противоречивая в своей основе природа немецкой души (загадки, которые Гегель привел в систему, а Рихард Вагнер в конце концов даже положил на музыку). Как часто самое благородное и самое пошлое стоят здесь рядом! Как беспорядочно и богато все это душевное хозяйство!». До Ницше, самого безжалостного судьи, творившего суд и над самим собой, на это пошлое, усматривая в нем опасность и даже самую характеристику немецкой души, еще чаще обращал внимание — и обращал довольно строго — Гёте. «Немцы, у которых вообще пошлое находит гораздо больше поводов для своего распространения, чем у других народов», — с подлинно немецкой самокритикой говорится в «Поэзии и правде». Пошлое — это единая для всех, бесформенная первооснова, это опасная и страшная близость хаосу, всегда жаждущему отомстить той воле, которая принуждает его принять форму, но поневоле питающему эту форму своими силами и дающему ей возможность по-настоящему расцвести.

Эта внутренняя близость хаотическому земному духу, чувствовать которую роковым образом предопределено именно духу немецкому (он «предчувствует, что в основе человека — алчное, ненасытное, умервщляющее», — так сказано в записях, относящихся к 1873 г.), эта близость «ужасного лика», опасность нового расторжения и распада как раз и определяет недостаточность, живущую в *отдельном* немце, его фрагментарность, разорванность, порой — слабую потребность найти какую-то поддержку, порой — агрессивную жажду самого себя, «чрезмерность» в том или ином, чреватом опасностями, магистральном направлении его единичной природы, одним словом — скажем для большей ясности — то вечно неизбыточное, о котором писал Жан Поль. В отличие от француза, англичанина, итальянца даже образованный немец — лишь крохотное верное отображение своего народа в его общности, лишь умаленная национальная гармония; немец почти всегда похож на легко диссонирующий, как будто сбивающийся одинокий голос, звучащий из большой, щедро гармонизированной фуги немецкого единства, тогда как во всяком романе как будто чувствуется примиряющее и просветляющее дыхание ясной мелодии его народа.

Несамодостаточность, неутвержденность, порождаемая самопротиворечием немецкого характера, непостижимость, непросчитываемость внутренней немецкой потусторонности и близость хаосу (о чем Ницше говорит всюду, и особенно в «По ту сторону добра и зла») — все это превращает всякое «образование» в ярко выраженный немецкий идеал, почти в идола, если понимать образование как становление образа, как придание своему исходному материалу определенной структуры. Потому образование, воспитание — это «срединная идея» всех немецких вождей, но вряд ли где-нибудь она выражается так страстно, как у Ницше, который и в этом оказывается почти что более немецким, чем само немецкое. Страсть к воспитанию и образованию немецкого характера (самыми яркими представителями и проводниками кото-

рой стали Лютер и Лессинг, Гердер и Гёте, Шиллер и Жан Поль, Новалис, Штифтер и Вагнер) неотделима от подлинно немецкой ностальгической тоски по всякому бытию, от жадного стремления наконец-то, преисполнившись благодарности, упокоиться в бытии настоящего, каковая жажда так трагически влечет немца на протяжении всей его истории ко всяким оформившимся структурам, странам, народам. Неутолимая, очень тесно связанная с инстинктом образования тоска по римскому и романскому югу, тяга на юг, в столь сильной степени свойственная только немцу, своими глубочайшими корнями уходит именно в это волшебство налично данного, уже ставшего, в очарование бытия, которое там для немецкого путешественника («путешествующего» во всяком смысле) открывается во всем, что он видит. Это то блаженное «настоящее», которым (столь магически им осчастливленный) упивался Гёте, восхваляя его вновь и вновь: «Как истинно, как суще!» — восклицал он, и именно такой казалась ему тамошняя живая жизнь после туманного всегда-становления, свойственного печальному северу. Свое последнее болезненно блаженное очарование, столь остро ведомое, наверное, только немцу, это сверхнемецкое настоящее (в котором открывается оформившийся, образовавшийся мир) обретает как раз благодаря искушению хаосом, благодаря искустительному тяготению к бездне того «пошлого», от которого он едва ли избавился. Таким образом, немецкий дух находится на никогда не переступаемом пороге между волшебным царством уже ставшего, которое предстает перед ним в обманчивом облике его собственного, якобы исполнившегося будущего, и непрерывным искушением вновь ввергнуться в свое варварское, смутное, мистически прошедшее (*mystisch vergangene*) и тем не менее постоянно угрожающее всему человеческому. Именно таким его и видит встревоженный, преисполненный сомнения взор всякого сверхнемецкого ока; именно таким и сам он видит себя в те мгновенья, когда осознает свою сущность: он — человек позавчерашний и послезавтрашний — сегодняшнего дня

у него еще нет. Перетекание, превращение, совершающееся в момент перехода от позавчера к послезавтра — в этом и заключается очарование, проклятие и благородное предназначение немецкого характера и его становления.

Но таково духовное положение и самого Ницше, таков его собственный сознательный и неосознанный переход от позавчера к послезавтра, такова именно его сокровенная судьба — быть мигом вечного перехода; это *его* тоска по югу, его ностальгия по бытию, его идеал воспитания и образования, питаемый наследием Лютера и гуманизмом Гёте, его проникнутая любовью ненависть к сладостному искушению музыкальным хаосом, который нашел свое символическое выражение в бесконечной мелодии Рихарда Вагнера, несмотря на позднюю волю к оформлению. Ницше представляет собой нечто большее, чем некий классический символ того немецкого становления, которое выявил он сам; его постоянные размежевания с немецким началом оборачиваются грандиозным, быть может, самым грандиозным разбирательством немецкого характера с самим собой: в Ницше немецкий дух разбирается с самим собой *как* Ницше, он страстно стремится разъяснить себя самое, «разобраться» с собой; Ницше — это форма немецкого становления, единственный незабываемый жест немецкого «возвышения над собой», немецкое самопреодоление, лишь отблеском и подобием которого являются все его преодоления, совершавшиеся в личном плане, вся его страстная аскеза. «Народ, осознающий свои опасности, рождает гения», — эта ранняя запись имеет в виду немецкий народ в его отношении к самому Ницше. «Но где опасность, там растет спасение», — здесь, наверное непроизвольно, припоминалась и эта поздняя строка любимого им Гёльдерлина. Ницше и есть это «спасение», причем не только в хронологически определимый момент особой опасности (той опасности и того кризиса, в которых немецкий дух находился тогда, когда появилась первая книга Ницше, то есть в период между 1870 и 1871 гг.); он не только являет собой осознание этой временной опасности,

но предстает как гениальное самосознание немецкого характера, совершающееся там, где он, этот характер, самым опасным, самым роковым образом как бы попадает в промежуток и впадает в сомнение между позавчера и послезавтра, между хаосом и формой, в вечном миге становления: Ницше есть яркий миг самопознания народа, совершающегося в мгновение (в метафизическое мгновение) его самой серьезной внутренней опасности — и одновременно пробуждение и прорастание спасающего чувства и спасающей воли.

Если бы в его характеристике немецкого характера мы стали усматривать одно только совершаемое им познание, лишенное какой-либо надежды, одно только неутвержденное и недостаточное, без сопутствующей ему мощи, одну только «опасность» без «спасения», мы неправильно поняли бы, да и просто исказили бы его отношение к этому характеру. Ведь и то, и другое одинаково вбирается становлением: как позавчерашнее, так и послезавтрашнее. Поэтому в стремлении к вечно «иному», каковым отличается немецкий характер, есть черты не только хаоса, но и платоновского «образа» — быть может, даже дионисийской надежды. Однако мы знаем, что та «чудовищная надежда», которая, по его собственному признанию, говорила из «Рождения трагедии», надежда на возрождение, совершающееся из духа немецкой музыки, не пережила эпоху «Несвоевременных размышлений»: в «Человеческом, слишком человеческом» уже начинают звучать те пронизанные скепсисом насмешки над немецким характером, которые в «Казус Вагнер», в «Антихристе» и в «Ессе homo» перерастают в обвинения и ругательства. Но на самом деле «немецкие надежды» Ницше лишь видоизменились: в произведениях среднего и позднего периодов они всюду кроются под масками, и внимательный читатель распознает их на каждом шагу. Ницше сам еще надеялся во многом стать наследником того лучшего, что было сделано Вагнером, и от него же он унаследовал те ранние немецкие надежды, которые с юношеским энтузиазмом связывал с его деятельностью, направленной на реформаторское

немецкое обновление культуры. Теперь Ницше властвует лишь в своем собственном царстве, в котором слово «немецкий» продолжает оставаться под запретом; тем не менее само это царство незаметно стало для него царством немецкого становления и немецкой надежды, даже если самые великие из этих надежд носили потустороннее имя Заратустры: ведь уже само слово «сверх-человек», его обозначающее, явно говорит о его глубоко немецкой сущности, о немецком становлении. Да и сам Ницше то здесь, то там догадывается об этом, говоря, что сегодня немецкий дух больше не найти в «империи», разве что в Сильс-Мариин... «Империя» больше не казалась ему немецкой, но его собственное «царство», его «империя» была и стала для него тем более немецкой.

Глядя на то, как совершается немецкое становление, Ницше довольно рано ощутил в себе волю к критике немецкой действительности, но также и мужество надежды на недействительное, на не ставшее действительным сверхнемецкое. Ученик Вагнера преисполнен пафоса немецкой культуры; это тот надеющийся, о котором говорил Лютер («Кто знает, что хочет Бог сделать из немцев и что он из них сделает?») или Гёте, написавший в ноябре 1813 г.: «Я твердо держусь ее, этой веры: да, немецкий народ обещает будущее, имеет его. Вторя Наполеону, можно сказать, что судьба немцев еще не совершилась... Мне думается, у них великое предназначение». «Мы снова можем надеяться! — пишет Ницше в 1871 г. своему другу. — Наша *немецкая* миссия еще не миновала! Я мужественен как никогда: ведь еще не все погибло под этим француско-еврейским опошлением и “элегантностью”, а также под жадной неумностью “современности”. Еще есть отвага, немецкая отвага, которая представляет собой нечто *внутренне иное*, чем *élan* наших достойных сожаления соседей...». Отвага: для раннего Ницше это тоже самое, что для позднего — испытание, стремящееся узнать, есть ли в человеке некое внутреннее содержание, обращенное к *будущему*, есть ли сила к новым возможностям грядущего бытия. «Немецкий дух

отважен», — говорит он в это же время в своей базельской лекции «О будущем наших образовательных учреждений»; это означает, что дух еще пластичен, еще представляет собой некое сырье, еще дерзает становиться (ведь «бытие» — это старение и трусость, обусловленная возрастом). Потому в «Шопенгауэре как воспитателе» он говорит об «этой старой немецкой породе, которая, правда, жестка, тверда и полна противодействия, но именно потому, что она есть драгоценнейший материал, над которым могут работать лишь величайшие мастера, “ибо они одни его достойны”».

Такова оценка, которую с готовностью дает немецкому характеру самый ранний Ницше, в которой еще много притягивания и веры, но которая теперь ни на миг не относится к немецкой современности (благодаря внешним успехам кажущейся просто блестящей), но целиком обращена к некоему призраку надежды. Но глубочайшее разочарование в этой жизни, долго готовившийся отход от Вагнера изменяют и немецкую мечту Ницше: его доверие к немецкому все быстрее утекает в подземелье его природы, чтобы — оставаясь неизменным по своей природе, но, вынуждаемое к взрыву сверхнемецкого, даже противонемецкого — питать собой дерзновенную потусторонность, чудовищное становление Заратустровой мысли. В первые годы после разрыва с Вагнером надежды Ницше на немецкое становление быстро увядают. «Немец способен на многое, но вряд ли он его совершит», — говорится уже в «Утренней заре». «Если когда-нибудь немец совершал что-нибудь великое, это происходило по нужде, в состоянии отваги». Здесь Ницше еще не посягает на кардинальную немецкую добродетель, исповедуемую им в юности, то есть на отвагу немецкого духа, но весьма характерно, что поздний Ницше и ее превращает в свою противоположность: его осмысление немецкой способности не присутствовать в «настоящем», ранее столь сильно им почитавшейся и вызывавшей столько надежд, теперь приобретает зловещий ракурс: он называет ее «трусостью перед реальностью». Поэтому теперь немцы становятся

для него «медлителями *par excellence*²¹», у которых «на совести все большие преступления против культуры». «Казус Вагнер» как будто окончательно жестоким приговором завершает тему немецких надежд, которые в базельский период жизни Ницше делали его «мужественным как никогда». «У самих немцев нет будущего». Ведь для Ницше теперь это будущее выкристаллизовалось в одном-единственном имени — Заратустра. (И здесь, не подозревая об этом, Ницше таинственным образом до конца остается спутником и единомышленником Вагнера, который во время своей работы над «Парсифалем», в марте 1880 г. писал из Неаполя: «Я не питаю никаких надежд насчет Германии и условий, в которых она находится: этим нечто сказано, потому что... когда-то... я написал на своем знамени: “с Германией стоять и падать!”».)

Тем не менее у нас есть психологическое свидетельство того, что внешне незримая, становящаяся связь между надеждами Ницше и его представлением о немецком становлении в глубине никогда не прерывалась, да и сам Ницше в свою «сверхнемецкую эпоху» никогда не переставал быть в высшей степени немецкой фигурой, даже весьма редкой в своей подлинности. Это свидетельство — его невероятно острая, страстно питаемая им ненависть к тому немецкому, которым характеризовалась победоносная молодая «империя»: глядя на нее он воспринимал себя немцем некоей вымирающей породы, «последним», «позавчерашним» немцем, но вместе с тем втайне и «первым немцем», немцем «послезавтрашнего». Его фанатизм, его страстно несправедливое отношение ко всему, что носит имя немецкого, можно сравнить только с теми выпадами, которые содержатся в его «Казус Вагнер» и «Антихрист»: такая же ненависть, проникнутая любовью, ненависть, проистекающая из глубочайшего чувства родства, из злой совести того внутреннего единого бытия, которое питает его неприязнь к немецкому. Это ненависть к собственным опасностям, к то-

²¹ *Par excellence* (лат.). — По преимуществу.

му, что создает угрозу всему лучшему в нем самом. Умаление, искажение его собственного идеала, преждевременное самоотречение и низкое самоосуществление того, кто был предопределен к более высокой энтелехии, — именно этого Ницше не может простить бисмарковской «империи» (только этим объясняется и его примечательное искажение образа Бисмарка и его непризнание — того, кого Ницше из своего безучастного далека, конечно, включил бы в перечень своих макиавеллистски настроенных государственных мужей высокого стиля). По существу, он не прощал христианству лишь умаления, искажения и переистолкования греческого наследия; он не прощал Вагнеру, что тот, будучи творцом «Зигфрида», «Тристана» и «лютеровских» «Мейстерзингеров», «склонился» к противоположным идеалам; что он навсегда лишил свою жизнь, являвшую собой мощную пирамиду, ее венца; что он — ради того, чтобы еще при жизни добиться быстрого успеха — позволил своему революционному становлению закоснеть в неподлинном бытии: одним словом, он осквернил видение Ницше себя самого (а ведь именно таковым видением и были «Рождение трагедии», «Рихард Вагнер в Байрейте») — осквернил карикатурной попыткой его воплощения в жизнь, каковой стал реальный Байрейт (мечта о Трибшене и богатые чванливые дилетанты, как их описывает Ницше в 1876 г.). Таким образом, Ницше не простил немецкому характеру того, что он, вполне удовлетворившись слишком быстро и легко достигнутым «бытием», лишил себя самого нового царства той подлинной неудовлетворенности, которая одна только и могла вознести все еще становящийся немецкий дух до предначертанной ему высоты. Он не простил ему той отвратительной невзыскательности, с которой он внешнюю, относительно надежную устроенность, а также достигнутый им определенный уровень цивилизации, понимаемой в западном смысле, принял за культуру; он не простил и того отвратительного высокомерия, с которым тот как будто предался национализму, превратившему немецкое становление в карикатурное бытие

более старых народов. В юности это вызывало у Ницше страх, в поздние годы — злость отшельника. (Сказанное на вступительных страницах первого «Несвоевременного размышления» и выпады, содержащиеся в «Казус Вагнер» и по духу напоминающие главы из «Ессе homo», исходят из одной и той же глубины и, по существу, говорят одно и то же.) Как раннему Ницше, с его верой в немецкое начало, так и позднему, с его критикой всего немецкого, национализм казался первородным прегрешением против немецкого характера, преступлением, которое никогда не простится; немецкий шовинизм (сам язык отказывается назвать это противоречие в себе самым немецким словом) всегда был для него смертью всякой немецкой надежды. Немецкое возможно для него лишь как надежда, как чудовищная возможность, как требование (обращенное прежде всего к самому себе), как стимул к преодолению. Немецкое, которое видит себя как цель, которое уже видит свое воплощение (свою «культуру») для Ницше — не что иное, как карикатурная мерзость. Можно ли найти более высокое понимание немецкого характера, более взыскательную оценку его внутренних возможностей, чем та, которую мы находим в записях времен «Переоценки» и в которой Ницше уже почти никак не сдерживает себя? «Германия, Германия превыше всего» — наверное, самый идиотский девиз, который когда-либо был дан. Почему вообще Германия, спрашиваю я, если она не хочет, не представляет, не выдвигает чего-то такого, что имеет большую ценность в сравнении с тем, что предлагало какое-нибудь другое государство!.. Где новая мысль? Или Германия лишь новая комбинация власти? Тем хуже, если она не знает, чего хочет... Господствовать и содействовать победе высшей мысли — вот то единственное, что меня еще может как-то интересовать в Германии. Какое мне дело до того, есть здесь Гогенцоллерны или нет? Теперь большая опасность на земле — английская скудость духа». Разве когда-нибудь какой-нибудь немец сказал что-либо более величественное о немецком характере как немецкой ответственности? «Германия

превыше всего» — для Ницше это может и смеет означать только одно: Германия должна сохранять внутреннюю вселенскую широту, не угашать единственное в своем роде (для людей совершенно сторонних кажущееся «космополитизмом») чувство ответственности: быть миром, подлинным космосом со всеми его становящимися возможностями; нести бремя мира, будущее мира — не «этого» мира, но мира «иного», нового мира немецкого осуществления. О недавней национальной славе нового государства Ницше мыслит так, как мыслил о ней его духовный предшественник Гердер. Вот что он писал в своих «Письмах о поощрении гуманности»: «Мы хотим оставаться на смиренных путях и не ждать, что нас поймут и почтут. Национальная слава — обманчивый искуситель. Сначала он привлекает и ободряет, но, достигнув определенной высоты, стягивает голову железной скобой. Охваченный ею ничего не видит в тумане, кроме своего собственного образа, никакие новые впечатления уже не действуют. Храни нас Бог от такой национальной славы; мы еще не есть, и мы знаем, почему мы еще не есть, но стремимся и хотим *стать*».

Но какова новая мысль, которая должна господствовать? Каково то гётевское направление, куда немец «должен стремиться, возвышаясь над собой и выходя за свои пределы?». Каково то чудовищное, пока что живущее в мечте, будущее немецкого становления, над которым, как чувствует Ницше, нависла угроза новонемецкого самоотречения вместе с мнимым самоосуществлением и иллюзорным настоящим, угроза преждевременного довольства собой, вызванного радостью от созерцания «империи», растущей национальной ограниченностью и якобы достигнутой культурой? Во имя чего, ради каких надежд живет в Ницше эта страстная, жалующаяся и обвиняющая, почти отчаянная неприязнь к «имперскому немецкому духу» — почему здесь именно она, а не нечто подобное холодному шопенгауэровскому равнодушию к тем или иным политико-государственным тенденциям, почему не ироническое отречение, которое одно, несмотря на иронию, и соответство-

вало бы подлинной внутренней безнадежности? Ответ Ницше дает довольно рано, и это ответ всей его жизни: для него сразу после войны и «до сих пор» высшее «образование», высшее становление образа — это «только *пробуждение эллинства*. Борьба против цивилизации... восстановление истинного немецкого духа», — так он пишет в набросках к своей лекции «О будущем наших образовательных учреждений». Глубокая предопределенность немецкого характера к внутреннему становлению в нем греческого начала, диковинное родство между «истинным немецким духом» и эллинством, столь непривычное для современного взгляда, — все это не вызывает сомнения у молодого Ницше, еще питающегося немецкой «Грецией» Гёльдерлина. «Связь между глубочайшей немецкой сущностью и греческим гением очень таинственна и трудно постижима», — говорится в самой лекции. Никакое действительное обретение формы и становление образа немецкой сущности невозможны и невысказаны до тех пор, «пока немецкий дух в своем неотступном для себя самого, благороднейшем порыве не уловит руку этого греческого гения, равно как не найдет прочной опоры в потоке варварства; пока из этого немецкого духа не исторгнется снедающая его тоска по грекам, пока, наконец, с трудом обретенный и устремленный на греческую *родину* взор... [не сделает ее] местом паломничества для самых лучших и самых одаренных людей...». Для трудного самоосвобождения немецкого духа, для его долгого и полного сомнений внутреннего самостановления путь на ту греческую, на гёльдерлиновскую родину немецкой души еще очень долог. До сих пор «этот немецкий дух, благороднейшей потребностью прикованный к грекам, доказавший в тяжелом прошлом свою стойкость и мужество, чистый и возвышенный в своих целях, благодаря своему искусству способный к выполнению высшей задачи — задачи освобождения современного человека от проклятия современности» — до сих пор этот дух вынужден «жить в осуждении, в отстранении, в отчуждении от своего наследия...». Но его наследием остается это вневремен-

ное эллинство: «В немцах есть нечто такое, что могло бы быть эллинским, — говорится в записях последнего года, — и что пробуждается при соприкосновении с *югом* — Винкельман, Гёте, Моцарт». Уже Лютер в своих «Застольных беседах» говорил, что немецкий язык — самый совершенный, имеющий много общего с греческим, а Гердер сказал, что немецкий язык, «цветущий на своем собственном корню», является «сводным братом самому совершенному, греческому языку». Так же считает и Ницше. Для него эллинство — и наследие, и увлекающий куда-то вверх некий исконный фантом немецкого становления: Элада — это платоновская идея «более немецкой» немецкости. Жизненным девизом для Ницше, направлявшим и сопровождавшим его с молодых лет и до конца, а также вошедшим в «Заратустру», стали слова Пиндара: $\gamma\acute{\epsilon}\omicron\nu\iota\ \omicron\iota\omicron\varsigma\ \acute{\epsilon}\sigma\sigma\acute{\iota}$...: «Стань тем, кто ты есть!». Этот Пиндаров призыв относится и к немцу. Стань тем, чем ты уже являешься: стань собой! Таков на протяжении веков всегда новый, мистически двоякий по смыслу призыв греческого человека, и тревожно внимает совесть немца этому наполовину напоминающему, наполовину обещающему голосу, внимает как призыву к любви, к преобразующей любви. «О человеке, ты превратишься в то, что любишь», — так напоминает ему голос, и «снедающая тоска по грекам», которая, подобно первородному огню, вновь и вновь исторгается из немецкого духа, — это всего лишь проявление воли, стремящейся претворить себя в свою более подлинную самость, стать тем, что она, по существу, уже есть. Поэтому в «Воле к власти» (во второй книге) звучит уже позднее, исполненное значения «Может быть»: «Может быть, через несколько столетий решат, что подлинное достоинство всего немецкого философствования заключается в постепенном возвращении античной основы и что всякое притязание на “оригинальность” звучит мелко и смешно в сравнении с более высоким притязанием немцев восстановить связь, которая казалась разорванной, связь с существовавшим доселе высшим типом “человек”». Гипертрофированная немецкая

жажда к усвоению, необычайная благодарность в учении и выпитывание в себя именно античного эллинского наследия уже является формой этой ностальгии по грекам: «Становящийся всегда будет благодарен.. вообще учишься лишь у того, кого любишь», — к такому познанию пришел самый великий и самый благодарный среди всех немецких учеников, постигавших греков. Таково благороднейшее и древнейшее наследие немецкого характера: воля к изменению и жадное стремление к совершенству как восхождению к греческому идеалу — именно этому, с точки зрения Ницше, и угрожало то злое самодовольство, которое после 1870 г. как будто парализовало немецкое становление ядовитой химерой преждевременного бытия. Он видел, что смысл его духовного существования, типически *становящегося* существования («лишь тот мне родствен, кто непостоянен»), прообразующе немецко-эллинское искание и «паломничество» на греческую духовную родину, — все это находится под угрозой. Поэтому его «ненависть к немецкому» является духовной самозащитой (в чем-то похожей на его неприятие Сократа), борьбой против той тенденции, которая отрицала бы его самого в его самом существенном.

Однако о том, сколь глубоко — несмотря ни на что — коренилась в Ницше утверждающая оценка немецкой сущности (и в конечном счете самооценка), лучше всего, наверное, свидетельствует все более сильный перенос самой греческой сущности в становящуюся немецкую, и это совершенно невозможно не заметить. Ницше, наверное, первый отважился на эту стилизацию исторического эллинства как завершения некоего «немецкого» развития. Его собственное пристрастие к ранней эпохе становления греческого духа не лишено значения и в этой связи — никто, кроме него, столь решительно не умалял так называемую классическую греческую эпоху, миг ее *«бытия»* — не умалял столь сильно, столь осознанно пренебрежительно, почти несправедливо; не умалял в пользу периода греческого *становления*, того периода, который находит свое символическое выражение в фигурах досократовской

философии. Для него «идеальная древность — это, наверное, лишь прекраснейший расцвет германского страстного любовного влечения к югу» (Гомер и классическая филология), и потому он заставляет ее претерпеть родственную духовную судьбу; «классическое» совершенство Винкельмановой античности, как бы в утешение, предстает перед немецким становлением как последняя награда единоплавленного трудного самостановления, как образцовое обетование. Воспринимая устремленность к греческой высоте из внутренних сумерек врожденного хаоса как нечто сугубо немецкое, Ницше, с другой стороны, заставляет и эту высоту вырастать из подобных же исконно ей присущих сумерек и близости хаосу и таким образом сопрягает судьбы этих двух народов и культур, замыкая безмерную дугу их отстояния в некое мистическое единство. «Предчувствие того, *на какой высоте* начинает красота изливать даже на немцев свое очарование, влечет немецких художников ввысь, и того выше, в разгул страсти: стало быть, действительное глубокое стремление выйти из скверного и нерасторопного состояния, по крайней мере, выглянуть — туда, в лучший, более легкий, более южный, более солнечный мир», — так «Веселая наука» объясняет влекущую ввысь ностальгию немца по грекам, сказывающуюся на внутренней судьбе его художественных дарований. Однако из ницшевских лекций по истории греческой литературы видно, что именно так он понимал и психологические условия возникновения самой греческой артистичности: «втолковывая» слишком возвышенную образцовость эллинского искусства в «более немецкое», он в какой-то мере пытался видеть ее более ободряющей, более возможной и образцовой. В них говорится, что «стремление к свету, совершающееся из как бы исконных сумерек, является греческим *стремлением*; оно таково еще у Эврипида, Платона. Этой борьбой и надо измерять их плодотворность». И снова: «Знаменитая греческая прозрачность и легкость без труда заставляет нас верить, что всё это природа и всё это было эллинам даровано: Лихтенберг считал, что греки

просто *не могли* писать плохо. На самом деле это совсем не так. История прозы от Горгия до Демосфена показывает героическое стремление пробиться к легкой, чистой композиции... В целом у меня такое впечатление, что греческие мастера работали *очень тяжело и медленно*» (то же самое он говорит и во втором томе «Человеческого, слишком человеческого», в разделе «О приобретенном характере греков»).

Что касается немецкого стремления к обучению, той чрезвычайной благодарности в принятии чужих образовательных ценностей, которая свойственна немецкому становлению, а также его внутреннего плодотворного космополитизма, то и в этом Ницше видит подлинно эллинскую способность: он легитимирует немецкое умение проникать во все чужое образом греческой всеоткрытости. Нет ничего глупее, говорит он в базельской «Philosophenbuch», чем приписывать грекам автохтонное образование; «напротив, все они впитывали живое образование от других народов и именно потому ушли так далеко, что умели бросать копье с того места, где другой народ оставил его. В искусстве плодотворного обучения они достойны восхищения...». Это, очевидно, идеальный образ немецкой возможности и немецкого дарования, и Ницше как воспитатель немцев тотчас присовокупляет к словам Ницше как историка греков: «И подобно им, мы *должны* учиться от наших соседей, учиться жизни, а не ученым познаниям, используя все постигнутое как опору, оттолкнувшись от которой взлетаешь высоко, выше соседа».

Во втором «Несвоевременном размышлении» Ницше продолжает тему подлинно немецкой плодотворной опасности как совершенно эллинской судьбы: «В продолжение столетий грекам грозила та же опасность, которой подвергаемся и мы, а именно опасность погибнуть от затопления чужим и прошлым, — “историей”. Они никогда не жили в гордой изолированности; их “образование”, напротив, в течение долгого времени представляло собой хаотическое нагромождение чужеземных, семитических, вавилонских, лидийских, египет-

ских форм и понятий, а религия их изображала настоящую битву богов всего Востока; совершенно так же, например, как теперь “немецкое образование” и религия являют собой хаос борющихся сил всех чужих стран и всего прошлого. И все-таки эллинская культура не превратилась в простой агрегат... Греки постепенно научились *организовывать хаос*; этого они достигали тем, что в согласии с дельфийским учением снова вернулись к самим себе, то есть к своим истинным потребностям, заглушив в себе мнимые потребности. Этим путем они снова вернули себе обладание собой; они не оставались долго переобремененными наследниками и эпигонами всего Востока; они сумели даже после тяжелой борьбы с самими собою стать... счастливейшими обогатителями и множителями унаследованных сокровищ, первенцами и прообразами всех грядущих культурных народов. Вот символ для каждого из нас: он должен организовать в себе хаос путем обдуманного возвращения к своим истинным потребностям». Нет никакого сомнения, что и здесь мы имеем дело с символическим выражением немецких надежд через греческое бывшее. Что касается немецких опасностей, то здесь поразительно символично, каким образом поздний Ницше одной и той же формулой смертельной ненависти характеризует ту опасность, которая, с его точки зрения, угрожала подлинному эллинству в лице Сократа, и другую, которая, как ему казалось, угрожала подлинно немецкому духу в лице Вагнера: «Да разве Сократ был греком?» — с издевкой спрашивает он в «Сумерках идолов». «Да разве Вагнер был немцем?» — спрашивает он, давая ответ в «Казус Вагнер».

Да, все отличительные особенности немецкого начала, даже близость хаоса и угрозу хаотического, исконно варварское и ненавидящее всякую форму и в то же время чрезмерно открытое всему уже оформленному, даже этот самый негреческий из всех признаков немецкости Ницше (и это показывает хотя бы последний отрывок) умел включить в свое представление об эллинстве (наверное, именно в этом коренится и его предпочтение дионисийскому началу в сравнении с аполлони-

ческим). По существу, все «Рождение трагедии» уже представляет собой такое гениальное «немецкое» истолкование эллинизма, и в этом смелом истолковании весьма примечательным образом самый поздний Ницше встречается с базельским филологом Ницше. Когда в «Воле к власти» он говорит о том, что в основе греческого начала лежит нечто безмерное, пустынное, азиатское; что мужество грека заключается в его борьбе с азиатством; что красота (равно как логика и естественность нрава) не была ему дарована, но он стремился к ней, добивался и завоевывал ее, и она была его победой, — все сказанное представляет собой лишь концентрацию, почти повторение того поэтического перенесения эллинского в немецко-романтическое, которое мы встречаем уже в его базельских лекциях о греческой литературе. Там, правда, с юношеским напевом, которым отличалось «Рождение трагедии», но почти дословно, повторяется: «Грекам всегда угрожала опасность впадения в азиатское (то есть хаотическое), время от времени она прямо нависает над ними, и тогда их пронизывает новый поток темных мистических влечений, но, не покоряясь ему, а проявляясь с новой силой, заявляет о себе подлинный эллинский гений». «Поэтому, — добавляет Ницше с характерной для него решимостью, — поэтическое искусство подпадет под σοφία, и поэт — это σοφός, то есть остро постигающий».

То, о чем недвусмысленно свидетельствует последнее предложение (здесь происходит потаенное, едва ли осознаваемое отождествление греческого поэта, выступающего как лирик, совершающий безжалостное познание, с идеальным образом себя самого), этот столь характерный для его метода процесс в более общем смысле повторяется и как отождествление подлинно эллинского гения с немецким, как его характеризует сам Ницше. С его представлением о немецком начале происходит как раз то, что происходит со всеми образами, которые Ницше любит и усиливает как свое расширенное «я», как возможность его космоса: они превращаются в эллинское. В глубине ницшевской ненависти к немецкому таилось его при-

знание и утверждение, и ничто так этого не подтверждает, как совершаемая им эллинизация немецкого становления — вплоть до того, что, истолковывая греческую душу, он находит ее в толкуемом на свой лад «немецком». Все самое любимое он уводит туда, куда хотел бы увести и свою столь негреческую, слишком немецкую — в самом глубоком смысле — натуру; все свое родство с немецкой незавершенностью он непрестанно превращает в то, что любит как совершенное: в греческое. Прибегая к грандиозному истолкованию с характерным для него нарастающим произволом, он перетолковывает немецкую музыку, перетолковывает Вагнера в нечто греко-трагическое; свои глубинные протестантско-христианские порывы он насильно уводит в дионисийское, а исконный для него лютеровский язык, лютеровский пафос и гнев влагает в уста «дионисийского чудовища» Заратустры; свой опыт переживания философии Шопенгауэра он использует для поэтического преображения доплатоновской философии; наконец, из своей болезни, своей аскезы и внутренней «недостаточности» он вырвал формулу греческого жизнеутверждения, в котором, по его собственному выражению, «перегречил» греков. Таким образом, ницшевская философия немецкого духа — как воплощенной динамической картины Гераклитова становления — принадлежит к ряду тех основных вопросов, которые он, благодаря их эллинизации, видел частью своего собственного глубинного существа: как в преданности чему-либо, так и в своем отвержении от чего-нибудь отдельные ответы на них являют собой лишь дыхание его немецкой души, страстно взыскующей греческого начала. И потому в «Воле к власти» (во второй книге) он отважился на дерзновенную надежду, сказав: «Сегодня мы снова приближаемся ко всем тем принципиальным формам мироистолкования, которые изобрел греческий дух [в его до-сократической рани], — с каждым днем мы становимся *все более греками*, сначала... в понятиях и оценках... но когда-нибудь, будем надеяться, и во *плоти*! В этом кроется (и издавна крылась) моя надежда на немецкий характер!».

СПРАВЕДЛИВОСТЬ

Справедливость: свойство и мечта немцев.

Гёте

Боссюэ говорит: справедливость — вид мученичества. Для мышления Ницше, которое непрестанно распинает себя самое, символичным остается тот факт, что вновь и вновь, с терзающей себя раздумывающей строгостью оно вынуждено напряженно решать одну и ту же проблему: «Каким образом (в теоретическом и нравственном плане) возможна справедливость? Более того, как надо понимать справедливость, чтобы она была возможной? Ведь она должна быть возможной». И есть нечто захватывающее в том, что после многих лет постоянно возобновляемого стремления разрешить проблему справедливости, уже в совсем последние годы Ницше записывает такие слова: «Я поздно понял, чего, собственно, мне совершенно недостает: речь идет о *справедливости*. “Что такое справедливость? Возможна ли она? И если она невозможна, как тогда выносить жизнь?” — так я спрашивал себя непрестанно. Когда я рылся в самом себе, меня всегда глубоко страшило, что везде я отыщу одни только страсти, одни лишь косые ракурсы, одно лишь то несомненное, у чего нет даже предусловий справедливости...». При такой мере строгости и столь суровой тональности тема справедливости лишь там ста-

новится суровым вопросом и решением, где кроется опасность, где жизнь, воля к самосохранению и самовозрастанию, с присущей ей несправедливостью, впадает в преисполненное трагизма противоречие с укоренившейся в человеке, унаследованной им и привитой воспитанием потребностью в справедливости — там, где желание быть справедливым, свойственное мыслителю, а также ученому с его совестью, привыкшей все взвешивать, сталкивается с долженствованием поступиться справедливостью, характерным для художника, для провидчески настроенного человека, который желает будущего, потому что он и есть будущее. Будущее же всегда и неизбежно каким-то образом является несправедливостью и неправотой по отношению к тому или иному настоящему. Ясно, что все это касается Ницше: это его судьба.

Пробужденный совестью вопрос о том, каким образом возможна справедливость, раньше всего дает о себе знать во втором «Несвоевременном размышлении» (по меньшей мере, здесь он предстает в теоретически ясной форме; уже в «Рождении трагедии», а именно в отрывке, где говорится о Прометее Эсхила, тоже намечается проблема справедливости и оправдания великих кощунств). Здесь, в трактате «О пользе и вреде истории для жизни», впервые сталкиваются главные направления ницшевской мысли: воля к справедливости, которая живет в историке, в мыслителе, приученном к добросовестному теоретическому исследованию и желающем видеть, «что было и что есть», и уже неудержимо прорывающаяся наружу воля к живой несправедливости художника и путеводителя, который должен видеть, «чему *надлежит* быть». Однако уже здесь, где молодой Ницше, проникшись шопенгауэровской серьезностью и вагнеровской волевой страстью, защищает жизненную и всякую прочую необходимую «перспективную несправедливость» от «чисто объективной», исторической или рядящейся в исторические одежды «только-справедливости» своего слишком исторически образованного века, уже здесь он с жаром стремится избавить понятие справедливости от

опасной разорванности и каким-то образом снова поставить его выше якобы неизбежного противопоставления «жизнь или справедливость». Основное ощущение, основная потребность Ницше прежде всего проявляется в прославлении справедливости, которое еще довольно ясно выдает влияние античных моралистов и Шопенгауэра:

«Поистине, никто не имеет больших прав на наше уважение, чем тот, кто хочет и может быть справедливым. Ибо в справедливости совмещаются и скрываются высшие и редчайшие добродетели, как в море, принимающем и поглощающем в своей неизведанной глубине впадающие в него со всех сторон реки. Рука справедливого, уполномоченного творить суд, уже не дрожит больше, когда ей приходится держать весы правосудия; неумолимый к самому себе, кладет он гирию за гирей, взор его не омрачается, когда чаша весов поднимается и опускается, а голос его не звучит ни излишней суровостью, ни излишней мягкостью, когда он провозглашает приговор». Кто «от редкой добродетели великодушия» восходит «к редчайшей добродетели справедливости», тот достигает «одинокой высоты как достойный уважения экземпляр человеческой породы». «Лишь поскольку правдивый человек обладает безусловной решимостью быть справедливым, постольку можно видеть нечто великое в столь бессмысленно всегда восхваляемом стремлении к истине». «Поэтому, хотя мир кажется переполненным людьми, которые “служат истине”, тем не менее добродетель справедливости встречается очень редко, еще реже признается и почти всегда возбуждает смертельную ненависть к себе». («Человеческое, слишком человеческое» дополняет эту мысль, подчеркивая, что справедливость — это гениальность, и гениальность справедливости ни в коей мере нельзя оценивать ниже, чем какую-нибудь философскую, политическую или художественную гениальность.)

Затем Ницше тотчас отвергает всякое смешение этого очень моралистического идеала справедливости с «исторической объективностью» XIX века, очень горящего своей воз-

вышенной беспристрастностью, он не допускает осквернения этого идеала такой объективностью и задает испытующий вопрос: «Допустим теперь, что мы имеем перед собой исторического виртуоза современности; может ли он считаться справедливейшим человеком своего времени?». Может ли человек, который, отрешившись от всего, только созерцает, только безучастно воспринимает и широко отражает (что было бы естественным для ученика Шопенгауэра), быть прообразом мудрого и справедливого судьи, если вторить пресловутому изречению Гёте, что совестью наделен только отрешенно созерцающий? Здесь Ницше уже чеканит с безоговорочностью своих самых поздних выводов: «У объективности и справедливости нет ничего общего». (Позднее Заратустра скажет: «Я не люблю вашу холодную справедливость». И еще: «В чем то самое высокое, что можете вы пережить? Это — час, когда вы говорите: “В чем моя справедливость! Я не вижу, чтобы был я пламенем и углем. А справедливый — это пламень и уголь!”»). А вот что сказано в записях к «Заратустре», причем сказано так же исповедально: «Не за справедливое боретесь все вы, справедливые, но за то, чтобы победил ваш образ человека. Но все ваши образы человека разбиваются о мой образ сверхчеловека: смотри, вот воля Заратустры к справедливому»). Итак, справедливость, как Ницше понимает ее уже здесь, — это прежде всего и целиком деятельная добродетель. Она — признак силы, она сама есть сила. Правда, большинству историков «удается подняться лишь до терпимости, до признания того, что не может быть оспорено, до приспособления и умеренно-благодарного приукрашивания; они исходят при этом из вполне основательного предположения, что когда прошлое излагается без суровых нот в голосе и без выражения ненависти, то для неопытного читателя это может сойти за добродетель справедливости. Но творить суд может только превосходящая сила, слабость должна быть терпимой, если она не хочет симулировать силу и превращать в комедию суд, творимый справедливостью». *«Лишь из высшей силы современности вы*

можете толковать прошедшее», — это предложение Ницше подчеркнул, видя в нем смысловое ядро всего своего рассуждения. И снова: «Теперь следует знать, что лишь тот, кто созидает будущее, имеет право судить прошлое». И так, мысль о том, что лишь полагающий ценности имеет право и отрицать их, что лишь ободряюще-созидающий может становиться судьей, эта мысль, воплотившаяся в образе Заратустры, уже довольно рано обретает у Ницше законченную форму. Уже после появления «Заратустры», в «Генеалогии морали» он все так же решительно защищает понятие справедливости как свидетельство силы против «предпринятых недавно попыток обнаружить источник справедливости на совершенно иной почве — а именно на почве *ressentiment*». Не признавая справедливости, выводимой из чувства мести, Ницше заявляет (и здесь ясно слышится отголосок «Несвоевременного»): «Быть справедливым предполагает всегда позитивную установку... Активный, наступательный, переступательный человек все еще на сто шагов ближе к справедливости, нежели реактивный; ему-то и вовсе не нужно и предвзято оценивать свой объект на манер того, как это делает, как это должен делать реактивный человек. Оттого фактически во все времена агрессивный человек, в качестве более сильного, более мужественного, более знатного, обладал и более *свободным* взглядом, более *спокойной* совестью». Здесь Ницше явно приближается к обоснованному самой жизнью, диалектически чрезвычайно острому пониманию справедливости, которое в Платоновом «Государстве» отстаивает софист Фрасимах, определяя справедливое как идущее на пользу более сильному и называя справедливостью то несправедливое, которое совершается более сильным, более благородным и властным. Но уже в «Человеческом, слишком человеческом» Ницше говорит, что справедливость социалистов если и возможна, то только как деятельное совершение, а не как некий принцип или требование, причем возможна она «лишь в пределах господствующего класса, который в этом случае посредством жертв и отречений *осуществляет* справедливость».

Напротив, *требование* равенства прав, которое выставляется социалистами из угнетенной касты, вытекает отнюдь не из справедливости, а из алчности».

Действенный, даже «атакующий» характер настоящей справедливости, на котором Ницше так сильно заостряет внимание, в соответствии со всем сказанным имеет и требует в качестве своей предпосылки способность включать в себя и ту несправедливость, которая присуща всякой живой жизни и всякому становлению, способность вбирать ее в себя. Об этом опять-таки говорится уже в «Несвоевременных размышлениях», причем говорится не только с оттенком еще вполне шопенгауэровской печали по поводу неунничтожимой несправедливости «этого мира», столь противоречащей духу «Генеалогии морали», но и с энергичным, принимающим такую ситуацию «и все же».

«Нужно очень много силы, чтобы быть в состоянии жить и забывать, в какой мере жить и быть несправедливым есть одно и то же. Даже Лютер выразился однажды, что мир обязан своим возникновением забывчивости Бога: дело в том, что если бы Бог вспомнил о “дальнобойном оружии”, то он не сотворил бы мира». «Человек должен обладать и от времени до времени пользоваться силой разбивать и разрушать прошлое, чтобы иметь возможность жить дальше; этой цели достигает он тем, что привлекает прошлое на суд истории, подвергает последнее самому тщательному допросу и, наконец, выносит ему приговор; но всякое прошлое достойно того, чтобы быть осужденным — ибо таковы уж все человеческие дела: всегда в них мощно сказывались человеческая сила и человеческая слабость. Не справедливость здесь творит суд и не милость диктует приговор, но только жизнь как некая темная, влекущая, ненасытно и страстно сама себя ищущая сила. Ее приговоры всегда немилостивы, всегда пристрастны, ибо они никогда не проистекают из чистого источника познания; но если бы даже приговоры были продиктованы самой справедливостью, то в громадном большинстве случаев они не были бы иными».

Итак, «если бы даже приговоры были продиктованы самой справедливостью», — в этих словах, пусть еще робко, превосхищается смысл более позднего понятия справедливости: жизнь, даже в своей как будто бы самой несправедливой форме, и высшая справедливость в конечном счете каким-то таинственным образом должны находиться в сущностном единстве. Постепенно эта мысль созревает у Ницше в понятие *amor fati*, то есть в способность с любовью принимать предначертанную судьбу, чем и характеризуются его последние годы.

С наступлением того периода, характеризующегося преобладанием скептических настроений (от написания «Человеческого, слишком человеческого» и до появления «Веселой науки»), идея справедливости тоже все больше освещается с ее отрицательной, проблематической стороны. Это время, когда Ницше, пребывая в глубочайшем разочаровании и бичуя свою потребность художественно истолковать бытие и должествование, кое-как удовлетворяется чрезмерно рассудочным упрощением и разъяснением действительности. У него можно отыскать нечто похожее на невзыскательно здоровое, вполне «посюстороннее» объяснение природы справедливости, например, такое: «Справедливость возникает первоначально среди приблизительно *одинаково могущественных*, как это правильно понял Фукидид; где нет точно различимого превосходства в силе и борьба привела бы к бесплодному обоюдному вреду, там возникает мысль о соглашении и об обсуждении взаимных притязаний: первоначальный характер справедливости есть характер *обмена*. Каждый удовлетворяет другого тем, что получает то, что ценит больше, чем другой. Каждому дают то, что он хочет иметь как принадлежащее отныне ему, и получают взамен желаемое. Справедливость есть, следовательно, воздаяние и обмен при условии приблизительного равенства сил; так, первоначально месть принадлежит к области справедливости, она есть обмен. Так же и благодарность. Справедливость естественно сводится к точке зрения рассудительного самосохранения, то есть к следующему эгоистическо-

му соображению: “Зачем я буду бесполезно вредить себе и при этом всё же, быть может, не достигну своей цели?”». Иногда Ницше как будто лишь защищает жизнь, никак не согласующуюся со справедливостью, защищает ее от «справедливого ока»: «Тебе надо научиться постигать *необходимую* несправедливость в каждом “за и против”, постигать несправедливость как нечто неотделимое от жизни, а саму жизнь — как *обусловленную* перспективным началом и его несправедливостью». «Для того чтобы художник или мыслитель мог довести свое качество до совершенства, ему, наверное, надо иметь веру, которая есть несправедливость и ограниченность по отношению к вере других людей. Ведь он должен видеть здесь *больше* и видеть нечто более величественное, чем оно есть: иначе он не сможет расходувать всю свою силу». Ницше видит, что справедливость угрожает даже самой возможности *познания*, высочайшему, с точки зрения ценности, понятию этих лет; «познание» и «жизнь», которые в последние годы Ницше стали высокими противниками друг друга, здесь как бы грозятся прямо-таки слиться воедино в своем неприятии справедливости: «Как только мы слишком широко начинаем осуществлять справедливость, — говорится в записях, относящихся ко времени создания “Утренней зари”, — крошить скалу нашей индивидуальности и совершенно отказываться от своей прочной *несправедливой* точки зрения, мы отказываемся от возможности познания: тогда исчезает *то*, к чему всё имеет отношение (даже справедливое отношение)». Справедливость превращается даже в некое разрушительное начало, становится опасным влечением к хаосу: «Но как мог бы я быть совсем справедливым! Как мог бы я каждому воздать свое! С меня достаточно, если каждому я даю мое». Однако в противоположении справедливости и любви, которое часто встречается в это время и достигает своей вершины в мучительном вопросе Заратустры («Скажите, где находится справедливость, которая есть любовь с ясновидящими глазами?»), в этой «величайшей и неразрешимейшей дисгармонии существова-

ния» отчетливо просматривается моралистическая ностальгия по справедливости, исходящей из чего-то более тяжелого, более величественного: «Справедливость тяжелее преданности и любви». Здесь примечателен переход данного вопроса в богословскую плоскость, напоминающий о том, что предками Ницше были священники: «Если бы Бог захотел стать предметом любви, ему пришлось бы первым делом отказаться от суда и справедливости: судья, даже милостивый, любви не вызывает». Даже в этот период скептического умонастроения мысль Ницше все-таки не принимает безусловного отождествления или противопоставления обеих великих противниц: «жизни» и «справедливости». Служение, которое совершает справедливый, вновь обретает весьма высокое достоинство, оно примиряет противоположности, сводит воедино все то, что находится во враждебном разделении, становится любовью с ясно-видящими глазами. Расщепление его собственной сущности, ее трагический состав, представляющий собой смешение духа и огня, обретает свое позднее благодарное единство только в соотнесении с возможной справедливостью: «Мы, люди смешанной сущности, то прокаленные огнем, то пронизанные холодом духа, хотим преклониться перед справедливостью как перед единственной богиней, верховенство которой мы признаем».

Это почитание, целиком выросшее из глубоко самобытного переживания, этот всецело личный опыт в конечном счете решительным образом определяет и теоретическую установку Ницше (что случается довольно часто). Его справедливость должна смочь вобрать в себя все живое (все *его* живое), все уже совершившееся в своей изначальности и все грядущее к совершению, всякую весть и совесть; и поскольку она должна это сделать из глубочайшей нужды, постольку она и может это сделать. Возможность такого свершения — пробирный камень ее действительности и ее окончательный смысл. Поднимаясь по ступеням отдельных несправедливостей, как это видится Ницше, желающий справедливости в конечном счете достига-

ет некой высшей ступени, вбирающей в себя все предыдущие с их высотой и открывающейся перспективой. Таким образом, для человека и человеческой истории частные виды справедливости, которые он минует в своем восхождении, являются необходимыми условиями достижения живой высшей справедливости. Они — как бы метаморфозы и личины, предварительные формы существования самой справедливости.

«Ты хочешь стать единым справедливым оком? Тогда ты должен, пройдя через многие индивиды, в качестве последнего *использовать* всех более ранних как функции». «Иногда мы содействуем истине двойной несправедливостью, а именно тогда, когда, будучи не в силах сразу видеть обе стороны какой-нибудь вещи, видим и представляем их одну за другой, но так, что всякий раз недооцениваем или отвергаем одну из сторон, мня, что видимое нами и есть вся истина». Налицо одно и то же развитие, которое в теоретической плоскости ведет к некоему виду оправдания зла, в этой «справедливости несправедливого», а в практической установке — к собственному жизненному страданию Ницше: перед нами решительно и вполне однозначно истолкованная, гегелевская по духу радость принятия, причем не только того, что уже стало, но и еще становящегося, долженствующего быть, которое, как всякое становящееся, является посягновением на установленные границы сущего, несправедливостью и необходимым «злодеянием» по отношению к нему. Для такого действенного фатализма несправедливость становится мостом, ведущим к справедливости, потому что, как сказано в записях, относящихся ко времени написания «Заратустры», будущее — это такое же условие наступления настоящего, как и прошлое: «То, что призвано к становлению и должно стать, является причиной того, что есть». И странным предчувствием, ясновидением собственной судьбы предстает тот факт, что именно в самом раннем произведении Ницше, в «Рождении трагедии» (зима 1870—1871 гг.), удивительно богатом пророчествами о себе самом, дается истолкование образа Эсхилова Прометей:

«Лучезарному венцу пассивности я противопоставляю теперь венец активности, сияющий вокруг главы Эсхилова Прометея. То, что мыслитель Эсхил хотел нам сказать здесь, но что, как поэт, он дает нам лишь почувствовать в своем символическом образе, молодой Гёте сумел открыть в смелых словах своего Прометея: “Я здесь сижу, творю людей по своему подобию, мне равное по духу племя. Страдать и слезы лить, и ликовать и наслаждаться, и ни во что тебя не ставить, как я!”. Человек, поднявшийся до титанического, сам завоевывает себе свою культуру и принуждает богов вступить с ним в союз, ибо в своей самоприобретенной мудрости он держит в руке их существование и пределы. Но самое удивительное в этой драме о Прометее, по основной мысли своей подлинно представляющей гимн неблагочестия, — глубокая Эсхилова жажда *справедливости*: неизмеримое страдание смелого “одиночки”, с одной стороны, и нужда богов, даже предчувствие их сумерек — с другой, понуждающая к примирению, к метафизическому объединению мощь этих миров страдания, — все это сильнейшим образом напоминает средоточие и основное положение Эсхилова мировоззрения, усматривающего вечную правду, царящую над богами и людьми, Мойру... Лучшее и высшее, чего может достигнуть человечество, оно требует путем преступления и затем принуждено принять на себя и его последствия, а именно всю волну страдания и горестей, которую оскорбленные небожители посылают, должны послать, на благородное, стремящееся ввысь человечество... Титаническое стремление... и есть то, что объединяет прометеевское начало с дионисическим. Эсхилковский Прометей в этом отношении дионисическая маска, между тем как в упомянутой выше глубокой склонности Эсхила к справедливости выдает себя в глазах понимающих людей его происхождение от Аполлона, бога индивидуации и границ справедливости. И таким образом, двойственная сущность эсхилковского Прометея, его одновременно дионисическая и аполлоническая природа, может быть в отвлеченной формуле выражена приблизительно нижеследу-

ющим образом: “Все существующее и справедливо и несправедливо и в обоих видах равно оправдано”».

Перед нами то место, где античное трагическое истолкование справедливости преломляется в метафизическое, в ту раннюю эллинскую метафизику справедливости, из которой, вне всякого сомнения, питается величественная ницшевская идея справедливости и с которой она в конечном счете едина — в метафизику Гераклита Эфесского. «У Эсхиловых героев родство с Гераклитом», — заметил однажды Ницше; таким образом, и трагическая справедливость Эсхилова Прометея глубоко едина с Гераклитовым оправданием мира, из переживания которого вырастает и образ Заратустры. Как известно, для Ницше Гераклит был самым греческим из всех греческих философских фигур. Ницше полагает (в набросках к «Состязанию у Гомера»), что у греков все понятие справедливости играет гораздо более важную роль, чем у нас (ведь «христианство не знает никакой справедливости»), и это происходит потому, что у них идея состязания, идея зависти была гораздо сильнее; равным образом, Гераклитова картина мира потому является самой греческой, что в ней дочь Зевса Справедливость (Дике) наделяется мирообразующим, миронаправляющим достоинством и смыслом. «Весь мир для меня — зрелище правящей справедливости», — такие слова Ницше влагает в уста Гераклиту. С восторгом, в котором блаженство, получаемое от созерцания, смешивается с нравственным блаженством, Ницше в одном из, наверное, самых прекрасных отрывков (в наброске к «Философии в трагическую эпоху греков», относящемся к 1872—1873 гг.) рисует захватывающую по своей силе картину Гераклитовой метафизики справедливости, дает самое греческое из всех представлений о мире — в образе смешанного сосуда, который надо непрестанно взбалтывать, дабы он не развалился; в образе того питья, которое, подобно меду, вбирающему в себя горечь и сладость, состоит из самых явных противоположностей и существует только благодаря им: «Всякое становление возникает из войны противопо-

ложностей... Борение длится вечно. Все происходит сообразно этому спору, и именно он являет вечную справедливость. Это чудесное представление, почерпнутое из самого чистого источника эллинства, и оно рассматривает этот спор как непрестанное царствование единой, строгой справедливости, связанной с вечными законами. Только грек мог видеть в этом представлении основу космодицеи; благая Гесиодова Эрида, преобразившаяся в мировое начало, мысль о состязании, осознаваемая отдельными греками и греческим государством... возносится до уровня максимальной всеобщности, так что теперь в космосе вращается его механизм... У самих вещей... совершенно нет собственного существования, они суть проблески и вспышки обнаженных мечей, всполох победы, в борьбе противоположных качеств». Исходя из представления о мире как некоем веселом турнире, в котором, как кажется, «сами судьбы борются, сами борцы судятся», исходя из восприятия единой вечно царствующей справедливости, Гераклит, согласно Ницше, *отваживается* на «еще более высокое предчувствие», на тезис первой философии тождества, который гласит: «Спор самого множества *есть* чистая справедливость!».

В этой метафизике справедливости приверженца Гераклита (так Ницше называет себя самого) и ученика греков не могло не очаровать уже имеющееся глубокое родство с тем, что приходилось переживать ему самому: речь идет о подлинно греческом смешении эстетического вдохновения и его виталистического истолкования, смешении, которое характерно для греков, этих «художников жизни», как он их называет, и которое, наверное, нашло свою самую чистую форму в величественно простых в своей зримости и со страстной однозначностью истолкованных мировых картинах досократической философии. В Гераклитовом оправдании мира, как оно виделось и истолковывалось Ницше, в справедливости как вечном соединении живых, противоборствующих друг другу несправедливостей, как в гармонии, преисполненной внутреннего борения, — во всем этом фактически был дан первый образец и прообраз

собственно ницшевской философии жизни, в теоретическом плане обретшей форму в «Воле к власти», а в художественном, «музыкальном» — в «Заратустре». И подобно тому как разрешение древнейшей проблемы справедливости у Ницше оказывается греческим, то есть насколько созерцательным, настолько и волящим, насколько «музыкальным», настолько и чеканным в своей жесткости, уже сам способ, каким *проблема* справедливости предстает перед ним, есть способ греческий, то есть «художественный и живой», теоретический и страстный, являющий трагическую музыку и волю к власти, приемлющую жизнь во всей ее полноте. Он пытался решить эту проблему в обеих формах и в обеих же ее переживал. Это совершенно по-эллински, совершенно по-ницшевски, когда *идею* справедливости, воспринятую в Гераклитовом смысле, Ницше *слушает* как музыку; когда философское оправдание мира, характерное для его почтеннейшего греческого наставника, он, вторя ему, сочетает с продуманным искусством любимейшего учителя своей юности, о чем сам и свидетельствует в сочинении «Рихард Вагнер в Байрейте»: «Над всеми этими звучащими индивидами и над борьбой их страстей, над всем этим водоворотом противоположностей парит верховное понимание правящего симфонического разума, непрестанно вносящего в борьбу примирение. Вся музыка Вагнера в целом является образом мира в том смысле, как его понимал великий эфесский философ, — как гармонии, порожденной спором, как единства справедливости и вражды». С поэтической, музыкальной точки зрения перед нами совершенно то же самое греческое основополагающее переживание искателя справедливости Ницше, которое позднейшая, совершенно скупая формула человека, приступившего к переоценке всех ценностей, воспроизводит решительно и властно, в суровой наготе — как образ и заповедь: «*Справедливость* как созидующий, исключаящий, уничтожающий способ мышления... *высший представитель самой жизни*».

АРИОН

До того как стать людьми, мы слушали
музыку.

Гейбель

Музыка дает глубочайшую суть, пре-
варяющую всякое оформление.

Шопенгауэр

В жизни Ницше музыка является той стихией, которая становится очевидной прежде всего тогда, когда подходишь к этой жизни как наблюдатель, готовый благодарить или спорить: музыка — самое яркое, что лучезарно исходит из нее до самых последних пределов ее воздействия и, наверное, она же — то последнее, что по прошествии столетий начинает ностальгически звучать при упоминании этого имени.

Нет никакого сомнения и в том, что благодаря стихии музыки деятельность и жизнь Ницше стали зримыми и ценными для его народа. Не «аристократический радикализм», которым восхищался Георг Брандес, представляя европейской аудитории немецкого философа, полностью отвергнутого у себя на родине и злобно непризнаваемого, не безжалостная правда психологии Ницше, пленявшей все лучшие умы от Санкт-Петербурга до Парижа, не опасное очарование неслышанной для Германии дерзости языка и поднятой полемики,

очарование свободной злости, ни разу не заявлявшей о себе со времен Гейне, — ничто из перечисленного, при всем его влиянии в каких-либо частностях и на частности, не открыло немецкому духу всю полноту феномена Ницше так, как это смогла сделать трагическая близость его жизни музыке. Речь идет не только о трагедиях его дружбы с Вагнером и его измене Вагнеру (само это было лишь красноречивым символом), но обо всей его глубинной причастности музыке, о его одержимости звуком, роднившей душу Ницше с немецкой душой вообще; обе души, «непосредственно сроднившись с музыкой, имеют в ней как бы свое материнское лоно и связаны с вещами почти исключительно при посредстве бессознательных музыкальных отношений» («Рождение трагедии»). Это касается не только собственно музыкального творчества, но и всей деятельности Ницше, о чем он пишет в предпоследний год в письме к другу-музыканту:

«Эта малая принадлежность к музыке и почти к музыкантам, о которой свидетельствует этот гимн [“К жизни”], является неоценимым моментом в том, что касается прежнего понимания той психологической проблемы, каковой я являюсь... В конце концов, для немца он представляет собой нечто, некий мостик, по которому даже эта неуклюжая раса доберется до своей заинтересованности в одном из своих диковиннейших уродцев». Так оно и случилось: будучи великим музыкантом в духе Жан Поля (как музыкантом, так и страстным противником музыканта), Ницше именно здесь отыскивал мост к самой искренней благодарности своего народа (в какой бы мере ни объяснялось его дальнейшее, европейское влияние тонкими психологическими исследованиями, вскрывающими подлинную природу романтизма, его сократическим иронизированием и, в крайнем варианте, даже духовно-политической проповедью власти). Один из благороднейших немецких представителей того поколения, на которое Ницше повлиял самым решительным образом, охарактеризовал его прежде всего как немецкого лирика познания, и в последних строках самого по

сей день значительного немецкого стихотворения, посвященного ему, вновь, став возвышенным плачем, звучат его поздние слова, сказанные им о «Рождении трагедии»:

Когда же голос строгий, муки полный,
Как славословие звучит в ночи,
Он горько сетует: о новая душа!
Тебе не говорить, но петь пристало!*

Как музыкант Ницше пробуждается, как музыкант переживает в пору юности глубочайшее воодушевление своей жизни, как музыкант постигает и описывает себя уже будучи зрелым, совершенно клонящимся к закату. В записях последних лет он благодарно и почти с Лютеровою сердечностью пишет: «С детских лет я люблю музыку и всегда был даже другом хорошим музыкантам: это... привело к тому, что у меня почти не было причины интересоваться современными людьми — ведь все хорошие музыканты — отшельники и находятся “вне времени”» («Я всегда любил музыку; песнопение совершенно не от мира сего», — признавался доктор Мартин своим застольным собеседникам). И действительно, с любимым искусством впервые он познакомился в образе протестантской церковной музыки, которая тотчас очаровала его настоятельным призывом к ответному творчеству. Уже закрывшая школу Пфорта и расставаясь с нею, Ницше сообщает, что на девятом году жизни, побужденный к этому каким-то особым случаем, он начал страстно любить музыку, а именно тотчас стал сочинять ее, «если можно назвать сочинительством те старания, с которыми взволнованный ребенок переносил гармонично льющияся звуки на бумагу и силился пропеть библейские тексты под фантастическое фортепьянное сопровождение». Оратория, сочиненная им в ту пору, поражала его и в зрелые годы — «почти сказочным сходством» ее настроения и выражения с музыкой «Парсифаля». Ученик школы Пфорта,

* Перевод А. Шурбелёва.

родные которого решили, что ему надо стать богословом, совершенно серьезно думает о том, чтобы целиком посвятить себя *тому* искусству, которое, как считал Лютер, близко теологии. Сохранилось множество композиций, написанных в последние школьные и первые студенческие годы: все они выдержаны в духе немецкого романтизма, и особенно Шумана, самого первого любимца Ницше. Друзья в своих позднейших воспоминаниях восхищаются его «чудесной импровизацией» (Дейссен). Барон фон Герсдорф вспоминает: «Его импровизации [во время учебы в школе Пфорта] незабываемы для меня; наверное, даже Бетховен не мог импровизировать так захватывающе, как Ницше, особенно когда небо было затянуто грозowymi тучами». Приступая к импровизации, Ницше, по-видимому, на самом деле погружался в свою исконную стихию: как раз в такие минуты он как никогда был самим собой. Именно в такие часы, когда Ницше, в обществе молодого Эрвина Роде, отдавался своему музыкальному демону, его товарищу живо ощущал его творческое превосходство над собой: «Я первым делом с радостью вспоминаю те вечера, когда ты в темноте играл для меня на фортепьяно: я ощущал тогда, сколь сильно творческая натура отличается от напрасно тщющихся получародеев» (1876). Петер Гаст тоже говорит о представившейся ему в Базеле счастливой возможности послушать Ницше; в самом Базеле люди говорят о странном самозабвении, в которое впадал Ницше, начиная импровизировать. Вспоминают, как на одном вечере, где он должен был музицировать (и где присутствовал городской капельмейстер), он, по обыкновению сдержанный и возвышенно-робкий, с неохотой уступает вежливой просьбе собравшихся исполнить немного музыки; как затем его игра, становясь все живее, быстро переходит в свободную фантазию, перерастает во вдохновенную, все более смелую импровизацию. Теперь это не сдержанный, изысканный в своих манерах и даже чопорный профессор, каким его обычно знают: теперь он не помнит, где он, зачем он здесь, и, не чувствуя времени, весь отдается импровизации.

Собравшиеся смущены, капельмейстер (которого вообще-то хотели бы тоже послушать и который сам хочет, чтобы послушали, как он играет) не скрывает насмешки, нетерпения и обиды — Ницше ничего не замечает, он весь в импровизации, он только с самим собой, и удивленному обществу остается лишь покинуть его.

Такое возвращение к себе, совершающееся во время музыкальной импровизации, становится даже писательским идеалом юного Ницше; весной 1876 г. лейпцигский студент пишет своему другу: «Мне надо учиться играть своим стилем, как на клавиатуре, но играть не одни только заученные вещи, а свободные фантазии: играть как можно свободнее, но все-таки логично и красиво». «Книга музыканта — не книга “человека глаза”, — пишет он через год о книге одного лейпцигского музыкального критика. — По существу, это музыка, которая лишь случайно написана не нотами, а словами». Это касается и его самого, прежде всего его «Рождения трагедии», но также «Заратустры» и той лебединой песни, которой становится его «Ессе homo». «Куда, собственно, отнести этого Заратустру? Мне думается, чуть ли не к симфониям. Ясно, что здесь я перешел в другой мир» (в письме к Гасту от 1883 г.). В «Ессе homo» он говорит, что признаками, предвещавшими написание «Заратустры», стало внезапное и радикальное изменение его вкуса, прежде всего в музыке: «Может быть, всего Заратустру позволительно причислить к музыке; ясно, что возрождение искусства *слышать* было его предварительным условием». Даже пробуждение страсти к музыкальному творчеству является одним из признаков, возвещающих о Заратустре. «Вчера на меня напал демон музыки, призывавший выразить мое теперешнее состояние *in media vita*²² также в звуках: я не смогу от этого отделаться», — пишет он в 1882 г. Петеру Гасту. Здесь имеется в виду сочинение «Гимн радости», которое Ницше через неделю отсылает своему другу: «На сей раз

²² *In media vita* (итал.). — На середине жизни.

к Вам прибудет “музыка”. Мне хотелось бы сочинить песню, которую можно было бы исполнить публично — “чтобы *собрать* людей к моей философии”. Неутолимая жажда музыки характерна для времени возникновения «Заратустры». «Была ли у человека когда-нибудь такая жажда музыки?» — пишет он в 1884 г. Мальвиде. «Музыка гораздо лучше; теперь я как никогда хотел бы быть музыкантом» (письмо Гасту от 1884 г.). Да, в нем просыпается нечто похожее на позднее раскаяние — раскаяние в том, что он не в полной мере был музыкантом; вслед за немецкими романтиками, к которым он, сам того не сознавая, принадлежит, ему временами кажется, что сам он осуществляется лишь как «музыка», но как «литература» остается только большим обещанием. Поздний Ницше упрекает себя в том, что, не отважившись на песнопение, он удовольствовался словом, и это, наверное, касается не только «Рождения трагедии».

О молодом поэте-филологе этой книги говорится в предисловии 1886 г.: «Здесь говорил... чуждый голос... здесь вела речь... мистическая и чуть ли не менадическая душа, которая с напряжением и произвольно, как бы в нерешимости открыться ли ей или скрыть себя, лепетала на чужом языке... Ей бы следовало *петь*, этой новой душе, а не говорить! Как жаль, что то, что я должен был тогда сказать, я не решился сказать как поэт: я бы, пожалуй, это смог!». Он называет этого своего первенца «книгой для посвященных, музыкой для сих последних, крещенных знаменем музыки...». Не только эта первая, исполненная мечтаний книга, но и вся его философия становится для него музыкой, философ — музыкантом, Сократ — Дионисом: «Заметили ли, что музыка делает *свободным* ум? Дает крылья мысли? Что становишься тем более философом, чем более становишься музыкантом?» — спрашивает он в «Казус Вагнер». Подобно «Рождению трагедии», подобно «Заратустре» все его самое лучшее и самое исконное всегда становится «музыкой»: даже в своем самом последнем письме, написанном 27 декабря 1888 г., он говорит, что ска-

занное им о музыке в «Ницше contra Вагнер», наверное, представляет собой самое необычайное из всего, что он написал.

Музыка не только с самого начала окрыляет мыслителя Ницше: она указывает ему и направление полета. Она влечет его к его первому решающему и созидательному духовному переживанию — к философии Шопенгауэра: тот «демон», который, как рассказывает Ницше, нашептал ему в лейпцигском букинистическом магазине желание приобрести совершенно незнакомую книгу под названием «Мир как воля и представление», был, конечно же, демоном музыки. Ведь именно музыку это основное произведение философского романтизма, эта строго выстроенная, четырехчастная симфония, — именно музыку она властно водружает над всеми темами иллюзии и освобождения; вся метафизика этого внутренне несчастного, ностальгирующего ума представляет собой единственную в своем роде величественную апологию и прославление всяческой музыки как зримой мировой основы. Для Ницше Шопенгауэр был осуществившимся предчувствием — точно так же, как Вагнер стал для него живым воплощением шопенгауэровского гения, а его искусство — совершившимся предопределением. «С той минуты, как появился клавирауцуг “Тристана”... я был вагнерианцем», — говорит он в «Ессе homo». А вот что он пишет Эрвину Роде в пору своих визитов в Трибшен: «Я чувствую себя как человек, чье предчувствие наконец-то сбылось. Ведь именно это и есть музыка и ничто другое! И как раз это, а не что-либо другое, я и понимаю под словом “музыка”, когда описываю дионисийское начало!». Для него Вагнер во плоти олицетворял собой то, что Шопенгауэр подготовил в духовном плане: он разрушил последнюю преграду, еще существовавшую между ницшевским сознанием и его музыкальным «я»: отсюда и льющаяся через край, безмерно преданная благодарность ученика; отсюда — внезапное, блаженно расточительное создание «музыкальных» вещей: как в «Рождении трагедии», так и в тех сочинениях, которые с содержательной и хронологической точек зрения писались при-

мерно в то же время. Мощно повлияв на Ницше своей личностью и искусством, Вагнер вселил в него мужество пережить себя самого как музыканта, каковым он, собственно, и был, мужество «прийти к себе», и даже в самые последние годы Ницше никогда не забывал этого, испытывая благодарность по отношению к «великому благодетелю моей жизни». Огромная сила, исходившая от личности Вагнера, то жизненно решающее, опасное для жизни и во всяком случае роковое значение, которое он имел для характера Ницше и его деятельности в конечном счете обусловлены вторжением концентрированной, глубинной музыкальной воли в глубоко прочерченное русло огромной воли личностной. И когда Ницше здесь предается иному, как будто отказывается от себя, он впервые всецело приходит к самому себе. Здесь он впервые пережил себя как свою собственную судьбу, пережил свое кровное родство с музыкой, родство того человека, чья душа «связана с вещами почти исключительно при посредстве бессознательных музыкальных отношений». И здесь Ницше впервые по-настоящему плодотворен: «Рождение трагедии из духа музыки» — его перенец во всяком смысле, но гораздо шире оказывается весь культурный энтузиазм Ницше, пьяняще огромная надежда на возрождение немецкого характера в стихии греческого, на возрождение древнеэллинского в стихии немецкого характера; это тоже предельная и в высшей степени музыкальная фантазия, которая оказывается возможной только в такие душевные мгновенья, когда исконное музыкальное дарование благодарно и упоенно соединяется с целеполагающей силой могущественной воли, демонически влекущей к плодотворной иллюзии. Любимый призрак новой эллинской культуры, являющей собой единство подлинного немецкого духа и музыки, — это сама музыка, совершенно далекая от всяческих «будней», всецело романтическая, глубоко немецкая музыка.

«Когда я подумаю о том, — пишет он Роде в 1871 г., — что хотя бы несколько сотен человек из ближайшего поколения будут получать от музыки то, что получаю от нее я, я ожидаю

совершенно новой культуры! Все оставшееся и вовсе не желающее быть постигнутым посредством музыкальных отношений порой вызывает у меня прямо-таки омерзение и отвращение, и когда я возвращался с концерта, я на самом деле испытывал по-особому усилившееся чувство непрерывного ужаса перед повседневной действительностью: потому что она больше не казалась мне действительной, но призрачной». В такой надежде соединены все основные музыкальные силы раннего Ницше: шопенгауэровская метафизика, Тристанова вражда к «безотрадному дню», вагнеровское напряжение воли и культурное воодушевление, связанное с надеждой на возрождение Эллады (ведь для Ницше культура всегда тождественна сознательному следованию за эллинством) — возрождение, совершающееся из немецкого духа, из духа немецкой Реформации и немецкой музыки, то возрождение, которого Ницше требует и на которое надеется в своих базельских лекциях с характерным названием «О будущем наших учебных заведений». «Омерзение и отвращение», вызываемые действительностью современной цивилизации, — это в конечном счете музыкальная воля, которая всегда обращена по ту сторону действительности, быть может, обращена к хаосу. Музыка — это всегда неприязнь к цивилизации; между музыкой и цивилизацией изначально пролегла непреодолимая пропасть, они упраздняют друг друга. «О цивилизации Рихард Вагнер говорит, что она так же теряет свое значение перед музыкой, как свет лампы перед дневным светом», — пишет Ницше в «Рождении трагедии». И еще, в набросках к «Рихарду Вагнеру в Байрейте»: «Мейстерзингеры: противоположность цивилизации, немецкое против французского». Итак, единство музыки и подлинно немецкого характера, которое юный Ницше ощущает всюду; подлинно немецкий дух делает его самым серьезным и вечным противником всего того, что является одной лишь цивилизацией, и потому делает не чем иным, как носителем грядущей, «совершенно новой культуры», становящейся из духа музыки. (Идея исконного противостояния цивилизации и культуры на-

сколько подлинно ницшевская, настолько и подлинно немецкая. Еще в «Воле к власти» говорится о том, что нельзя заблуждаться относительно принципиального антагонизма культуры и цивилизации: «Высшие точки культуры и цивилизации разнятся между собой: цивилизация хочет чего-то иного, не того, чего желает культура: возможно, она хочет чего-то противоположного».) Инстинктивная ненависть к цивилизации, глубокая лютеровская вражда к ней (понимаемой в ее романском смысле), столь стихийно и всегда прорывавшаяся во всех немецких кризисах и у великих немцев (хотя великий человек — это всегда самый решительный кризис), — все это для Ницше (как и для Вагнера) является стихией музыки; это и есть сама музыка, с глубоким отвращением выступающая против своего врага, цивилизации (еще в «По ту сторону добра и зла» о немецком духе было характерным образом сказано, что он «с глубоким отвращением возвысился» против «современных идей» — идей французской революции). Подлинное немецкое всегда совершалось только как музыка, и потому его будущая культура (ведь «доныне не было никакой немецкой культуры») осуществится только как культура музыки: это открытие наполняет юного Ницше восторженной надеждой (равно как потом, уже человека зрелого, его преисполняет глубокой печалью разочарования — доступной лишь человеку, слишком безжалостному в своем познании, — мысль о том, что культура, то есть общая форма жизни, никогда не может основываться на музыке, так как музыка есть та форма переживания, которая находится по ту сторону всякого понятия культуры, одновременно являясь состоянием, *предшествующим* всякой форме и окончательно упраздняющим ее). Немецкое всегда было равнозначно музыкальному: так это понимает Ницше. «Бетховен сделал это лучше, чем Шиллер, Бах — лучше, чем Клопшток, Моцарт — лучше, чем Виланд, Вагнер — лучше, чем Клейст» (из материалов к «Человеческому, слишком человеческому»). «Сколько Шиллера... в Бетховене! Шуман вбирает в себя Эйхендорфа, Уланда, Гейне, Гофмана, Тика. В Рихарде

Вагнере — Фрейшютц, Гофман, Гримм, романтическое сказание...» («Воля к власти»). Этой мысли вторит и отрывок из письма к Брандесу, написанному за год до болезни: «Ваш “немецкий романтизм” навел меня на мысль о том, что все это движение, в сущности, достигло цели лишь как музыка. (Шуман, Мендельсон, Вебер, Вагнер, Брамс); как литература оно осталось великим обещанием. Французы были счастливее». И «подобно тому как французы отражают учтивость и дух французского общества [то есть свою романскую цивилизацию], немцы являют собой нечто от глубокой мечтательной серьезности их мистиков и музыкантов и их же ребячества», — говорится в записях к «Переоценке»). Немецкий романтизм, представляющий собой смешение музыки, мистики и подлинного ребячества, для Ницше всегда является самым совершенным выражением немецкой сущности: «Из немецких поэтов больше всего музыкой во плоти является Клеменс Brentано», — читаем мы характерное замечание в материалах к «Веселой науке». Высшее понятие лирика (даже в «Ессе homo») ему дает Генрих Гейне, а самым подлинным отражением немецкой сущности является романтическая музыка:

«Я слушал, снова в первый раз, увертюру Рихарда Вагнера к “Мейстерзингерам”: это роскошное, перегруженное, тяжелое и позднее искусство, которое гордится тем, что предполагает еще живыми два столетия музыки для своего понимания, — хвала и честь немцам, что такая гордость не ошиблась в расчете! 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 raffinements²³ 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 дня сегодняшнего* («По ту сторону добра и зла»).

Этот необычный отрывок — необычный в том смысле, что является «музыкой о музыке», предстает как психология, как превосходный образец толкования и своего рода маска — итак, этот образец мейстерзанга довольно точно характеризует миг переживаемой Ницше внутренней неопределенности по отношению к музыке и немецкому началу, которые здесь и не только здесь являются как бы эквивалентными. Между

²³ Raffinements (франц.). — Изыски.

позавчера и послезавтра, между противостоящими друг другу «временами года и климатами», между «старинным» и «сверх меры юным», между варварским отсутствием всякой формы и неисчерпаемым преизбытком всяческой полноты — таким предстает перед ним народ, у которого «еще нет дня сегодняшнего», предстает в маске искусства, которое одновременно позавчерашнее и послезавтрашнее. В творчестве Ницше данный отрывок — последний, в котором за немецким началом еще признается «послезавтрашнее», равно как еще раз надежда связывается с идеей «немецкого», и он же — последний, в котором еще раз утверждается самобытно *немецкий* характер музыки, пусть даже в уже совершающемся нарастании того ее отрицания, которое произойдет в будущем. Расставание уже возвещается («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... что-то своенравно варварское и торжественное...»), и это расставание касается как немецкого начала в его музыкальном облачении, так и музыки в форме немецкого. Ведь несмотря на то что, как бы зависнув в этой неопределенности между любовью и отрицанием, которое мы назвали расставанием, они еще сохраняют свое единство, первый явный отход от идеи восстановления подлинной немецкости начинается как раз в тот момент духовного развития Ницше, когда им овладевает непризнание музыки, а происходит это в «Человеческом, слишком человеческом». В великом разочаровании, которое делает его прозорливым, он внезапно видит, что мечта о грядущей немецко-эллинской культуре, рожденной из духа музыки, была лишь музыкальной иллюзией: никогда больше культура не создается на музыке, будущее не создается на клонящемся к закату, классическое — на романтическом, настоящее — на ностальгии. Музыка же и *есть* все это противящееся будущему, она сама есть прошлое. Ее романтика, ее ностальгия, ее глубокая неприязнь к мысли превращают ее в прекрасный переход от меланхолии и любви к смерти, и она должна быть

этим переходом, если таковой не становится концом, завершением *как таковым*. В «Смешанных мнениях и изречениях» это горестное подозрение в несостоятельности музыки получает новое выражение, наполовину проникнутое решимостью и наполовину — жалобой:

«Музыка как последыш культуры. — Музыка расцветает как последний из цветов, которым суждено вырасти на почве данной культуры, при данных социальных и политических условиях: она появляется осенью перед замиранием самой культуры: при этом уже заметны бывают первые гонцы и первые вестники вновь приближающейся весны; иногда музыка является слишком поздно и звучит среди удивленного нового мира, словно язык давно похороненной эпохи. Душа христианского средневековья нашла свое полное выражение только в искусстве нидерландских композиторов: их тональная архитектура есть поздно родившаяся, но законная и родная сестра готики. Только в музыке Генделя зазвучали лучшие струны души Лютера и его присных, тот великий иудейско-геройский порыв, которым создана была Реформация. Только Моцарт превратил в *звучащее* золото век Людовика XIV и искусство Расина и Клода Лоррена. Восемнадцатое столетие, это столетие утопий, разбитых идеалов, мимолетного счастья, нашло свой отклик только в Бетховене и Россини. Любитель чувствительных сравнений мог бы сказать, что всякая истинно выдающаяся музыка — это «лебединая песня». Таким образом, в музыке мы переживаем то же самое, что, согласно «Человеческому, слишком человеческому», переживаем «во сне и его грезах»: мы «снова проходим урок прежнего человечества». Музыка — поистине возвращающийся дух, подлинный «мертвец, восставший из гроба»: «Почти всякая музыка только тогда *очаровывает* нас, когда говорит с нами языком нашего *прошлого*: поэтому человеку, не посвященному в тайны искусства, старая музыка и кажется всегда лучше новой: новая музыка не пробуждает еще «сентиментальности» («Странник и его тень»). Музыка — это конец, противоположность всяко-

му возрождению, всякому ренессансу: она — *барокко* души. Музыка — самое несовременное, настоящее неклассическое искусство: «Еще никогда музыкант не созидал так, как зодчий, создавший Палаццо Питти... Чему принадлежит вся наша музыка?.. Быть может, ей свойственно быть противницей ренессанса? Может быть, она — сестра барочного стиля?.. Быть может, музыка... уже *décadence*? Почему немецкая музыка достигает вершины в пору немецкого романтизма? Почему в немецкой музыке нет Гёте? Музыка достигает своей высшей зрелости и полноты как романтизм, а еще — как движение реакции против классичности» («Воля к власти»). И подобно всякому барокко, подобно всему романтизму, музыка как барокко, как романтика быстро увядает: «Для музыки характерно, что плоды ее больших культурных урожаев со временем становятся невкусными и портятся скорее, чем плоды изобразительного искусства или даже те, что выросли на древе познания: среди всех произведений человеческого художественного вкуса именно *мысли* есть самое долговечное и прочное» («Человеческое, слишком человеческое»). Да, выступая против Шопенгауэра, Ницше прямо переходит на сторону «цивилизации», на сторону разумной неприязни к музыке: «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... Сама по себе никакая музыка не глубока и не исполнена значения, она не говорит о “воле”, о “вещи в себе”; это интеллект мог вообразить лишь в эпоху, которая завоевала для музыкальной символики всю область внутренней жизни. Сам интеллект *вложил* в звуки эту значительность» («Человеческое, слишком человеческое»). «Чудовищные» надежды эпохи дружбы с Вагнером сменяются их отвержением, наполовину насмешливым, наполовину

безутешным. В конечном счете музыка яснее всего выдает, что больше нет никакой надежды на музыку и через музыку: «Наши музыканты совсем не чувствуют того, что они претворяют в музыку свою собственную историю, историю ожесточения души» («Утренняя заря»). И еще: «Нынче могут создавать хорошо, создавать мастерски только маленькое. Только тут еще возможна честность... В лучшем случае то, что мы еще можем увидеть, будут исключения. От правила же, что испорченность главенствует, что испорченность фатальна, не спасет музыку никакой Бог» («Казус Вагнер»).

Кажется, что охватившие Ницше силы разочарования, силы глубоко провидческой психологии, холодный поток рассудочности все дальше гонят от него музыкальное счастье: «Я начал с того, что принципиально запретил себе всю романтическую музыку, это двусмысленное, высокомерное, душное искусство, лишаящее дух его строгости и веселья... “Cave musicam”²⁴ — таков и сегодня мой совет всем тем, кто достаточно мужичина, чтобы держать в чистоте вещи духовные». Так он пишет в предисловии ко второй книге «Человеческого, слишком человеческого». Кажется, что просветительская вражда к музыке захватила «самого разочарованного из всех вагнерианцев». «Осторожное отношение к музыке у Гёте: очень хорошо, что немецкая склонность к неясности еще не получила художественной поддержки...». «У Мильтона и Лютера, где музыка принадлежит жизни, недостаточное, фанатичное развитие рассудка и необузданная ненависть и брань порождены, наверное, и несдержанностью музыки...». «Это люди, которые хотели бы опьянить музыкой весь мир, ошибочно полагая, что тогда наступит культура: до сих пор, однако, опьянение приводило к чему-то иному, нежели культура» (из материалов к «Утренней заре»). Там, где этой вражды нет, все равно чувствуется прощание навсегда: прощание того, кто направляет свой гегуэзский корабль к новым, более греческим морям,

²⁴ Cave musicam (лат.). — Берегись музыки.

оставляя за собой теряющийся из виду берег того искусства, в котором выпевается все прошедшее. Кажется, что все более крепнущая воля Заратустры должна еще решительнее покончить с музыкальной страстью романтически настроенного Ницше, чем это сделало позитивистское недоверие его «вольтерьянства», вызванное разочарованием. Ведь разве можно отыскать в новом царстве высшего человека, о котором говорит Заратустра, разве можно отыскать в этой классической стране восходящего солнца, наступающего утра и всякого нового начинания, разве можно там отыскать место для искусства всяческого противостояния ренессансу, всяческого прекрасного распада? Разве можно отыскать там место для барокко души? Ведь музыка, надо думать, остается позади — там, где навсегда исчезает в сумерках всякий север, шопенгауэровская метафизика, христианский пессимизм, а вместе с ними и надежды на немецкое возрождение, немецкую культуру.

Но на самом деле мы сталкиваемся с чем-то другим. Парящая в воздухе парадоксальность, перемена «времен года и климатов» души, на которую может отважиться только Ницше, на наших глазах оборачивается чем-то совершенно неожиданным: музыка снова становится возможной. Более того, она становится возможной как никогда прежде. Ницше отваживается на самое дерзновенное: его воля переживает юг в облике севера, будущее — в обличье прошлого, Элладу как нечто сверхнемецкое, а Заратустру — как музыку. Его «музыка юга» — это величественное спасение беспасеяемого, могущественная попытка пережить новый, более жаркий юг человечества, тайком сделав его еще более северным, чем сам север, и, вопреки всякой очевидности, спасти музыку, властно вырвав ее из объятий севера. «Освобождение музыки от севера» — такова мечта, которой в «По ту сторону добра и зла» он посвящает бесподобную страницу и которая наполняет творчество всего последнего десятилетия все новым вслушиванием в музыку будущего. В его ушах всегда звучит «прелюдия более глубокой, более мощной, быть может, более

злой и таинственной музыки, сверхнемецкой музыки, которая не смолкнет, не поблекнет, не побледнеет перед синевой сладострастного моря и сиянием средиземных небес... не потеряет своих прав и перед темно-красными закатами в пустыне». Он всегда хотел бы слушать вечное небо Эллады. Мальвида фон Мейзенбург рассказывает, как однажды, когда они, находясь в Посилиппо, смотрели на горы и Неаполь, купавшийся в лучах заходящего солнца, Ницше сказал, что, когда он видит все это, ему на ум приходит лишь *Benedictus* из «Торжественной мессы» Бетховена, что, мол, это единственная музыка, которая подходит к такому виду (дуэт и музыкальный диалог скрипки и человеческого голоса, совсем как во второй части «Страстей по Матфею» («Помилуй меня, Боже мой»), любимой музыки молодого Ницше; многие особенно дорогие ему музыкальные вещи представляют собой такие антифоны двух борющихся и преисполненных любви голосов — увертюра к «Тристану»). «Некогда наша музыка, — говорится уже в “Утренней заре”, еще достаточно рассудочной и сдержанной по отношению к музыке, — следовала *христианскому ученому* и могла воплотить его идеал в звуках; почему бы, наконец, ей не отыскать и того более светлого, более радостного и общего звучания, которое соответствует *идеальному мыслителю*? Отыскать музыку, которая могла бы свободно возлетать и ниспадать только под широко парящими сводами его души? До сих пор наша музыка была так велика, так хороша: с ней было все возможно! Пусть же она покажет, что возможно сразу ощутить и это троякое: возвышенность, глубокий и теплый свет и блаженство высшей последовательности!» («Утренняя заря»).

В «Веселой науке» такому идеалу освобожденной от христианства, эллинской музыки мыслителя соответствует видение возможной гётевской музыки: «Гёте, этот немец-исключение, к которому еще не подыскана достойная музыка» (и в «Воле к власти» Ницше говорит о том, что немецкой музыке недостает «той полностью освобождающей и связывающей стихии

Гёте»); речь идет о той музыке, которая могла бы добавить всем добродетелям, свойственным немецкой музыке, благородства, знатности, эlegantности, грации и остроумия — этой, как ее слышит Ницше, глубоко «бюргерской», морализирующей музыке, с ее мечтательной, ученой, часто сердитой «возвышенностью», бетховенской возвышенностью. Оба вида музыки Ницше характеризует противопоставлением Бетховена («каким он предстает рядом с Гёте хотя бы при той встрече в Теплице») и Гёте: рядом с музыкой по имени «Гёте» музыка, именуемая «Бетховеном», является как «полуварварство рядом с культурой, как народ рядом со знатью, как человек с хорошими задатками рядом с хорошим и более чем “хорошим” человеком, как фантазер рядом с художником, как нуждающийся в утешении рядом с утешенным, как враль и темная личность рядом со справедливым, как чужак и самоистязатель, как дурачки-упоенный, блаженно-несчастливый, прямодушно-невоздержанный, как чванливец и увалень — и, потом, как “необузданный человек”: таким ощущал и описывал его сам Гёте», — одним словом, как немецкий человек рядом со сверхнемецким, как норманн рядом с эллином — так соседствуют оба ницшевских музыканта. Нет ничего, что Ницше описывал бы с такой же глубиной и охватом, с какой он характеризует свое страстное стремление услышать Гёте, вновь обрести в нем юг, элина, решительного нехристианина — обрести как «равнородную музыку».

Однако воля к освобождению музыки от севера, от христианства и немцев, воля к преодолению Бетховена с помощью Гёте, желание слушать музыку по-эллински и по-эллински же ее толковать приобретают у Ницше особый характер: все это проявляется как возрастающая любовь к мелодии, выступающей как некая форма юга, и как растущая вражда к гармонии, в которой он видит прежде всего северную любовь к туману. Уже в «Страннике и его тени» содержится первая формулировка этого поствагнеровского идеала возрожденного, по-моцартовски светлого «детского» блаженства, вновь об-

ретенной невинности, того идеала, осуществление которого Ницше позднее услышал в незамысловатой музыке Петера Гаста. «Чем сильнее мы чувствуем влечение к серьезной и высокой музыке, тем больше по временам проявляется в нас склонность поддаваться очарованию музыкальных произведений противоположного характера, от которых мы окончательно таем. Говоря это, я разумею самые простые итальянские оперные мелодии; несмотря на однообразие ритма и наивную гармонию, в них как бы напевает нам сама душа музыки. Согласны ли вы, фарисеи хорошего вкуса, с этим или нет, но это *так*, и мне остается только задать вам эту загадку и самому немного помочь вам разгадать ее. Когда мы были еще детьми, мы впервые отведали сладость многих вещей и никогда впоследствии мед их не казался нам таким сладким, как в то время: он манил к жизни, к долгой, долгой жизни, в лице и первой весны, и первых цветов, и первых мотыльков, и первой дружбы. В то время — это было, может быть, на девятом году нашей жизни — мы услышали и первую музыку; первую понятную для нас, такую простую и наивную, что она мало чем отличалась от бесхитростного мотива колыбельной песни. (К восприятию даже самых незначительных “откровений” искусства надо быть, однако, до известной степени подготовленным; никакого “непосредственного” действия искусства не бывает, как бы красно ни толковали об этом философы.) Итальянские мелодии и напоминают нам о том первом испытанном нами музыкальном наслаждении, — самом сильном в нашей жизни, — о чувстве детского блаженства, об утрате невозвратного детства, этого самого неоценимого сокровища. Мелодии эти затрагивают в нашей душе такие струны, которые под влиянием серьезной музыки едва ли в состоянии были бы звучать». В записях к «Веселой науке» любовь к южному, мелодическому стилю в музыке выражается еще решительнее: «В фортепьянной игре самое главное, чтобы пение действительно было *пением*, а аккомпанемент — *аккомпанементом*. Музыку, в которой не произошло такого

разделения на музыку и сопровождение, теперь я допускаю только как короткую интерлюдию, как некий вид идеального шума, заставляющий нас страстно ждать, когда же снова начнется пение» (говорят, что игра самого Ницше отличалась акцентированием *одного* доминирующего голоса, даже при явно полифонической музыке). Следует обратить внимание на безусловно проводимое здесь разделение на «музыку» и «аккомпанемент», в результате которого лишь ведущий голос, мелодия как таковая считается музыкой (гармонический «остаток», воспринимаемый только как сопровождение, получает право на существование лишь как нечто, так сказать, под-музыкальное): перед нами весьма «аристократическая» оценка мелодии (которая, наверное, в духовном смысле не чужда ницшевскому культу героев), во всяком случае очень южный и совершенно «эллинский» способ переживать музыку как лишь-пение, как монодию, а гармонию воспринимать как нечто до некоторой степени скифское. «Упадок мелодии, — прямо-таки на платоновский лад говорится в “Воле к власти”, — равносильна упадку “идеи”... упадку свободы самого духовного движения...». Что касается большого стиля, то и он, как явствует из письма, относящегося к середине последнего десятилетия, равнозначен максимальному возрастанию искусства мелодии. Кажется, что в этих оценках, в этом греческом разделении пения и аккомпанемента слышится намек на то, как понимал греческую музыку Якоб Буркхардт, в лекциях которого просматривается совершенно такая же тональность: он подчеркивает, что только пение, а не инструментальная музыка, было у греков достойно венца, и говорит, что греческие поэты, мыслители и государственные мужи испытывали неприязнь к тому, что последняя брала верх (они хотели, чтобы музыка сохранялась как «одухотворенная мелодия»). Он упоминает об одном современнике Эсхила, грозно выступавшем в защиту пения: «Муза дала власть пению! Затем идет флейта, ибо она — служанка. Пусть же умолкнет флейтист, заглушающий!». Прославление поющего голоса как

«искусства искусства», ненависть к «флейтисту» выражается у Ницше во всех новых художественных оборотах. В материалах к «Веселой науке» прямо говорится, что человеческий голос — это апология музыки. В 1882 г. он пишет из Генуи: «Мне кажется, что теперь во всей новой музыке все больше утрачивается мелодическое чувство. Будучи последним и высшим искусством искусства, мелодия имеет законы логики, которые нашим анархистам хотелось бы оклеветать, выдав их за рабство; мне ясно только то, что они не могут дотянуться до этих самых сладких и самых спелых плодов. Я рекомендую всем композиторам самую прелестную из всех аскез: забыть на какое-то время о существовании гармонии и обратиться к собраниям чистых мелодий, например, из Бетховена и Шопена». В высшей степени показательно, как Ницше критикует музыкальный идеал немцев, в котором нет места мелодии, нет места эллинству. Уже в четвертом «Несвоевременном размышлении» он цитирует Вагнера, который считает, что немцы способствовали развитию музыки в том смысле, что, будучи лишены соблазнительных порывов естественно-мелодической голосовой одаренности, были вынуждены понимать музыкальное искусство с той же глубокой серьезностью, с которой их Реформация понимала христианство. То, что здесь еще принимается и — в смысловом контексте Реформации и Лютера — оценивается положительно (именно отсутствие врожденной «мелодии» влечет немцев к предельной «бетховенской» возвышенности), позднее становится изъяном и роком. В «Веселой науке» Ницше размышляет над тем, не надо ли понимать это все более распространяющееся презрение к мелодии и оскудение мелодического чувства у немцев как некую демократическую невоспитанность и последствие революции. (Нельзя не заметить, как здесь даже политические антипатии Ницше стремятся стать «музыкой»!) «Ведь у мелодии есть такое стремление к законности и такое противление всему становящемуся, бесформенному, произвольному, что она звучит как будто из *старого* европейского миропорядка»

(а ведь перечисленные становление, бесформенность и произвол для Ницше и есть все «немецкое»!). В 1880 г., воодушевленный мелодическим началом, он пишет Петеру Гасту: «Чтобы вселить в себя *мужество*, я напевал и насвистывал Ваши мелодии... И на самом деле, все хорошее в музыке должно насвистываться, но немцы никогда не могли петь и потому возятся со своими клавирами: отсюда и страсть к гармонии». Здесь цитата из Вагнера, приведенная в «Несвоевременном размышлении», приобретает отрицательный смысл.

При всей несправедливости таких отрывков несомненно то, что их автор страстно переживает действительный музыкально-исторический факт и столь же страстно его истолковывает, делая различие между мелодической и гармонической одаренностью и радостью от переживания того и другого музыкальным водоразделом между югом и севером, между средиземноморской и протестантской душой. Однако расщепление музыки на два враждебных полюса (в конечном счете символизируемых музыкой Вагнера и Бизе), обвинение немцев, которые «никогда не могли петь», в том, что над ними тяготеет проклятие гармонии и страсть к ней, спасение мелодии для юга и *как юга*, — все это само по себе опять-таки лишь символ и говорит о том, что, созидавая свое новое духовное царство, свой «юг», свою обновленную Элладу, новую землю своего сверхчеловека, он не может и не хочет обходиться без музыки: той самой музыки, которую он сам постиг и охарактеризовал как «самовыпевание» эпохи, как знамение и форму конца, как лебединую песню. Правда, разочарование в Вагнере избавило его от вдохновенной иллюзии юношеских лет — создать на основе музыки совершенно новую культуру. Теперь он чувствует, что в его светлом, южно-злом, средиземноморско-эллиническом царстве сверхчеловека все-таки остается место для севера, севера как музыки; что музыку, которая живет в нем самом, он не может забыть — и тогда он делает с нею то, что слишком жестоко делал с самим собой: как бы раздирает её надвое, отвергая одну ее часть, насмехаясь над нею, про-

клиная и всячески злословя ее и — тем страстнее — облекая в поэзию и обожествляя вторую, которая видится ему мучительно вожделенным идеалом. Ницше совершает с музыкой то, что совершает с самим собой, и когда он страдает от судьбы, выпавшей на долю музыки, «как от открытой раны», он страдает от себя. Когда он творит свою любимую грезу, когда грезит о «средиземноморской музыке», более глубокой, более могущественной, быть может, более злой и таинственной, эта пророческая надежда, лелеемая фанатиком юга, именно в силу своей неотступности, доходящей до религиозного страдания, выдает свое северное происхождение. И точно так же музыка самого Ницше, например, его якобы дионисийский гимн «К жизни» (1882), в котором он, как ему казалось, дал образец противоборствующей романтизму, сверххристианской, по-средиземноморски «более злой» музыки юга, воспринималась настоящим южанином как северно-христианская, даже как «церковная», все еще близкая его самой ранней, юношеской музыке, переключавшейся с «Парсифалем». Это подтверждает рассказ Петера Гаста. Когда в 1887 г. он исполнил двум итальянцам ницшевский гимн «К жизни», не дав им заглянуть в текст, один из них, по словам Гаста, воскликнул: «Magnifico! Questa è la vera musica ecclesiastica!»²⁵. Гаст же «воспротивился этому “ecclesiastica” и перевел им текст; тогда слушавший сказал, что он, конечно же, имел в виду другое: ему представилась Голгофа с ее семью страстными поприщами!». Тут не просто анекдот, а своего рода символ — преисполненная любви песнь к жизни, в которой жизнелюбивому человеку слышится страстной путь к смерти; противоборствующая христианству музыка, которую простодушный инстинкт южанина воспринимает как истинно церковную.

То, что, без ведома и согласия Ницше, выдает его собственная «южная» музыка, еще раз проявляется именно в ностальгии по южной музыке: речь идет о его глубоком и неуничто-

²⁵ Великолепно! Вот настоящая церковная музыка! (итал.).

жимом северном начале. Ведь настоящий южанин, которым, как казалось Ницше, он был или стал, южанин как человек нового, более сильного, более языческого, эллинского настоящего средоточием своих художественных мечтаний тоже сделал бы искусство настоящего, как это делали Винкельман, Гёте и многие не столь значительные фигуры, — *то* искусство, которое одновременно прославляет человека и мгновение: речь идет о скульптуре. Разве сам Ницше не называл музыку искусством всяческого прошлого, даже призрачным искусством, тем искусством, в котором всегда вечерней зарей выпеваются одно лишь клонящееся к закату и уже погибшее, искусством, которое никогда не может возвестить и воспеть надежду, грядущее, новый век? Ваяние, пластика (в любом случае выступающая как противоположное музыке начало, как юг, современность, язычество, Эллада) — вот о чем надо было бы возвещать Заратустре. Но в Ницше жила неприязнь, он сам был воплощением неприязни пропитанного музыкой северянина к ориентированному на скульптурный образ южанину: считая Сократа причиной, формой саморазрушения эллинства, он не случайно (в 1875 г.), преисполнившись презрения, собственного его музыкальной натуре, которая знает себя «глубже», добавляет: «Я думаю, что он был сыном ваятеля. Если бы однажды эти изобразительные искусства заговорили, они показались бы нам поверхностными; в Сократе, сыне ваятеля, поверхностность проявилась». Когда более поздний Ницше отводит музыке юга, по-эллински пережитой мелодии, как раз то место, которое с психологической и не только психологической точки зрения больше подходит скульптуре, он, по существу, делает то же самое, что в пору своего энтузиазма делал уже в «Рождении трагедии» и что осталось основным свершением его жизни: он проповедует самое неслыханное, в глубине своей древнейшее слово; он возвещает антихриста, сверхчеловека третьего царства, и делает это в ритмах обоих первых Заветов, как Заратустра; он видит грядущее, но прислушивается к прошлому. Он воспевает своего господина, нового,

более настоящего человека, воспекает новую песнь, но поет ее как лебединую. Всегда, прежде чем стать людьми, мы слушаем музыку, наше дочеловеческое всегда выпевается в музыке, как музыка — так это казалось Геббелю. «Чудовищная надежда» Ницше основывается, создается и утверждается на новом космосе, но его исконная любовь принадлежит самому сокровенному средоточию, предваряющему всякое оформление, тому средоточию, каким для Шопенгауэра была музыка, принадлежит самой прекрасной маске хаоса — песнопению.

Ницше знал и это, потому что знал о себе все (он был человеком, который, наверное, самым роковым образом имел о себе вполне ясное представление и которому демоническим образом было отказано в благостном заблуждении на свой счет: в этом смысле все его «заблуждение» — это все равно воля, добровольное ослепление, совершенное ради того, чтобы мочь творить, потому что знание равносильно смерти). С тех пор как в 1876 г. великое байрейтское разочарование раскрыло ему глаза (тому, кто до сих пор внимал только ухом своей любви), с тех пор он не переставал обращать к себе самому властный призыв «save musicam!» («берегись музыки!»), и все его сочинения являются предостережениями от собственных опасностей, предостережениями от себя самого. Однако, учась любить свои опасности как неизбежные и предначертанные, он все-таки принимает их и равным образом — чем дальше, тем решительнее — осознает свою нерасторжимую связь с музыкой в свете исповедуемого им *amor fati*: он утверждает эту связь вновь, и на сей раз еще безоговорочнее, еще увлеченнее, будучи еще более опьяненным в своем блаженстве, чем даже в годы «Рождения трагедии». Теперь он признает и утверждает в самом себе музыканта, равно как признает романтика, с которым боролся после 1876 г., признает болезнь, причем не только как «средство и удильный крюк познания», но и потому, что он *сам* есть она и потому, что только безусловное принятие своей судьбы ему еще кажется достойным. Он упорно, ожесточенно, со смертельной ненави-

стью к самому себе одолевал себя, и теперь, в конце, он ввергает себя себе же, благодарный так, как был благодарен разве что в пору своей «вагнеровской» юности, но благодарный только себе самому: «Как могу я не быть благодарным всей моей жизни!». Теперь из него вырывается поистине снедающая его страсть к музыке, некое духовное терзание — здесь не подобрать другого слова, кроме этого (*Passion*), к которому тяготел он сам, говоря о своем отношении к Вагнеру и его искусству, и которым, взятым из церковного языка, именовал свою страсть, умеющую и стремящуюся влечь себя самое и всех одержимых ею к великому концу. Такое огненное пламя вырывается из последних свидетельств Ницше о тяготеющем над ним роке музыки: «Но теперь, когда я в гавани, — музыки, музыки! Никогда в жизни она не была мне нужна так, как в этом году» (из письма Петеру Гасту, 1884 г.). «Теперь музыка вызывает у меня небывалые ощущения. Она освобождает меня от меня самого, она отрезвляет меня от меня, как будто я оглядываю себя издали, издали обзираю свои чувства; при этом она укрепляет меня, и каждый раз после музыкального вечера (я четырежды слушал “Кармен”) наступает утро, полное решительных прозрений и догадок. Это очень странно. Как будто я купался в более естественной стихии. Жизнь без музыки — это просто заблуждение, тягота, изгнание» (из письма Гасту, 1888 г.). «Боюсь, я слишком музыкант, чтобы не быть романтиком. Без музыки жизнь была бы для меня заблуждением» (из письма к Брандесу, 1888 г.). «Я больше ничего не знаю, ничего не слушаю, ничего не читаю: и несмотря на все это нет ничего, что *затрагивало* бы меня больше, чем судьба музыки» (из письма Петеру Гасту, 1888 г.). В «*Ессе homo*» он говорит, что чувствует в «деле музыки» «*собственное* дело, историю *собственных* страданий»; от «судьбы музыки» он страдает «как от открытой раны» — и здесь перед нами формулы крестных страданий, которые он больше не хочет утаивать от себя самого. О почти невероятном жаре, с которым уже самый поздний Ницше, Ницше роковой ту-

ринской осени, переживал музыку, о бесподобном мучительном счастье его последних музыкальных переживаний сообщает письмо последнего месяца: «Чрезвычайно прекрасный осенний день. Я только что вернулся с большого концерта, который, в сущности, — *сильнейшее* музыкальное впечатление моей жизни. Это было нечто для целого струнного оркестра, и после четвертого такта я заплакал. Совершенно небесное, глубокое вдохновение, но от кого? От музыканта, который в 1870 г. умер в Турине, некто Россаро — клянусь Вам, это музыка первейшего достоинства, добротная как по форме, так и *по сердцу*, она совершенно меняет мое представление об итальянцах. Никакого сентиментального мига — я больше не знаю, что такое “великие” имена. Наверное, самое лучшее остается неизвестным» (из письма Петеру Гасту от 2 декабря 1888 г.). Перед нами Ницше эпохи написания «Ессе homo», который не умеет «делать различия между слезами и музыкой» (отметим, что уже в пору создания «Заратустры» его трогало внезапное вторжение мажорного тона в минорное окружение, о чем он пишет в «Глоссах к “Кармен” Бизе»). Здесь еще раз на какой-то миг открывается уже знакомый ранний Ницше: рождение музыки из духа трагического пессимизма. Музыка есть страдание, и там, где она изливается, там «вызвучивается» страдание — таково главное открытие, сделанное в «Рождении трагедии», этом первенце Ницше; открытие, углубившееся благодаря Шопенгауэру, и оно же переживается уже закатным музыкантом Ницше. Но, будучи страданием, музыка есть также и преодоление страдания, равно как слезы — это страдание и преодоление его: таким было глубинное чувство, выраженное в «Рождении трагедии из духа музыки» и сильнее всего пережитое при прослушивании «Тристана», и оно же стало открытием позднего мыслителя Ницше, лишь на первый взгляд похищенного познанием у музыки. Музыка и пессимизм принадлежат друг другу, потому что оба суть знаки, формы, маски конца, всяческого конца; в любом случае они — последнее, и это одновременно было переживанием

и постижением Ницше. Но в них же живет стихия преодоления этой роковой конечности, в них звучит «и всё же»; они же самые суть формы жизни, маски счастья. Это же, как ничто другое, стало переживанием и постижением Заратустры: песнь есть страдание, но страдание как счастье; музыка есть плач, но плач как высшее наслаждение. «Но если не хочешь ты плакать и выплакать свою пурпурную тоску, то ты должна *петь*, о душа моя!.. Уже пылаешь ты и гредишь, уже пьешь ты жадно из всех глубоких, звонких колодцев-утешителей, уже отдыхает твоя тоска в блаженстве будущих песен!.. О душа моя, теперь я дал тебе все и даже последнее свое, и руки мои опустели для тебя: то, что я *велел тебе петь*, был последний мой дар!» («О великом томлении»).

Это стало последним даром Ницше, и оно же было первым; последнее письмо, написанное другу-музыканту Петеру Гасту и написанное уже по ту сторону жизни, гласит: «Воспой мне новую песнь: мир преобразился и небеса ликуют». Песнь сопутствует ему в его возвращении в ночь, как она же сопутствовала ему в становлении его сознания, в его полном пробуждении к себе самому. Его жизнь, прообразующим и предзнаменующим преодолением которой становится, наверное, преодоление музыки, как страстное стремление обрести сверхмузыкальные, формообразующие силы, привлечь их к себе, воззвать к ним и вызвать их, — сама эта жизнь больше не покидала пределов еще-музыкального мира. Она не хотела их покидать, о чем свидетельствует утешительная греза о южной музыке, стремление усмотреть в форме музыки далекие черты того, уже немзыкального мира. В конце концов, она, эта жизнь, не смела покинуть те пределы, потому что музыка на самом деле была «более естественной» стихией этой души, в которой она могла дышать, — была и должна была остаться таковой; потому что по ту сторону этих пределов такая жизнь стала бы для себя самой ужасным «заблуждением». Глубоко укоренившаяся в Ницше неприязнь к пластическому, образному идеалу, к человеку образа (неприязнь,

не оставлявшая его всю жизнь) на самом деле представляет собой отрицательное выражение его внутренней связи с *тем* искусством, которое, как говорил Шопенгауэр, является средоточием, предваряющим всякое образование формы. И даже тогда, когда Ницше создает образ нового человека, грядущего, восставшего над музыкой человека Заратустры, он все равно склоняет ухо своей любви к музыке, прислушивается к музыке, которой, согласно Геббелю, мы внимали до того, как стать людьми. Романтический, полный ностальгии культ прошлого, преклонение перед всяческой родословной и всем тем, что уже затухает в своем звучании, то преклонение, которое вновь и вновь так причудливо пронизывает пророческую волю к будущему в конечном счете сливается с его любовью к музыке, которая всегда — лебединая песня уже изжившей себя эпохи и только тогда начинает оказывать свое чарующее, магическое воздействие, когда мы слышим, как в ней говорит язык прошлого, когда она, уподобившись языку закатившегося века, порой все-таки вливается в изумленный новый мир. Ницшевское отождествление себя с музыкой (когда он говорит о том, что больше всего его затрагивает ее судьба, что дело музыки — это его собственное дело и история его собственных страданий) становится равнозначным отождествлению с силами гибнущего, а не грядущего мира. Поэтому не случайны и его излюбленные выражения, в которых он говорит о себе как о чем-то испевшемся, о чем-то последнем. «Мне кажется, я похож на немца, относящегося к некоему вымирающему виду» (из материалов к «Переоценке всего ценного»); «я, последний антиполитический немец» («Ессе homo»); «я, последний ученик и посвященный бога Диониса» («По ту сторону добра и зла»). И как музыкант, причем именно как музыкант, он тоже ощущает себя последним исключением, потому что «от правила, по которому гибель довлеет, что она фатальна, музыку не спасает никакой бог». Но музыка — это и та единственная сила в нем, которая не дает почувствовать «новую жизнь» как заблуждение и изгнание. Если бы не влекущая

его музыка, он больше не увидел бы берега той новой жизни, которую возвещает, наступление которой готовит и в жертву которой приносит себя как первенца. Только сила внутренне-го песнопения, ставшего для него тем спасительным дельфином, который не дал утонуть Геродотову Ариону (тоже маска Диониса), удерживала его на волнах уже не дававшей дышать стихии «новых морей». В этом заключается глубоко личностный смысл его признания в том, что от судьбы музыки он страдает как от открытой раны: если музыка умирает для него и в нем самом, тогда под ним исчезает то создание, которое магически влечет его по волнам. Отсюда и жаркая, страстная благодарность музыке при его исходе: благодарность за то, что он смог увидеть первый, вечерний ландшафт нового берега, дионисийского берега третьего царства, той земли, где царит высшее настоящее, где нет музыки, всегда остающейся прошлым, не перестающей быть одним лишь романтизмом. Таким образом, здесь мы сталкиваемся с причудливой, но символической парадоксальностью: именно *та* власть, которая больше всего связывает Ницше со старым, погибающим миром, именно она дарует ему силу, позволяющую если не ступить на новый континент, вздымающийся на горизонте человечества, то хотя бы его истолковать. Парадоксальность в том, что самое негреческое из всех пьянящих переживаний, а именно опьянение музыкой, смогло одарить его самой греческой мечтой о дионисийском человеке, о человеке Заратустры (и символическим образом это было предвосхищено уже в «Рождении трагедии»). («Музыка как отголосок тех состояний, понятийным выражением которых была *мистика*, — чувство преображения отдельного человека, трансфигурация или: примирение внутренних противоположностей с чем-то новым, рождение *третьего*», — читаем мы в поздних записях эпохи «Переоценки». Но ведь это не что иное, как античная, элевсинская формула переживания Диониса: речь идет о «срединном третьем», который здесь рождается из музыки; это *τρίτος μέσος*, культовое тайное наименование самого возрож-

дающего Диониса.) Если преодоление музыки является тем классическим знаком, под которым протекла жизнь Ницше (и символически это выразилось в отношении к Вагнеру), то все-таки в этом преодолении одновременно сияет предельная верность и последняя благодарность преодоленному: тот, кто должен пожертвовать музыкой, следует за нею в закат; тот, кто уже узрел царство нового человека, в последний миг своего угасания презрел счастье, даруемое глазом: подобно умирающему Тристану, которому он посвящает свою последнюю «чуждую страницу», он *слушал* свет — «воспой мне новую песнь: мир преобразился»... «о душа моя, то, что я велел тебе петь, был последний мой дар».

ФИЛОКТЕТ

Условием того необычного, что совершают такие люди, является очень тонкая организация, позволяющая им переживать необыкновенные чувства и внимать голосу небес.

Гёте Эккерману, 20 декабря 1829 г.

Итак, когда видишь, как кто-нибудь выделяет какое-нибудь творение, тотчас спроси, где у него изъян, ищи и исследуй, и сразу отыщешь ключ ко всему устройению.

Гёте, Метаморфоза животных

Ницше сам не раз говорил о том, что христианство у него в крови по его старой родословной. Но Заратустра знает, что кровь — это дух. И для того, чтобы убедиться, что на всех этапах существования этого духа (а не только в период знакомства с Шопенгауэром) в нем глубоко коренился христианский атавизм, являвшийся одной из сильнейших тайных уз его свободы (этого «свободного духа» и эллинского антихриста), для того чтобы убедиться в этом, совсем не надо ждать подтверждающих свидетельств, исходящих из уст Ницше. Сам он охотно воспринимает себя как первого радикального нехристианина в истории немецкого духа, которая, как он считает, роковым образом не может отделаться от христианства («Если

не справятся окончательно с христианством, то немцы будут в этом виноваты...»), и такой взгляд на себя самого является, наверное, самым решающим непониманием собственной натуры, которая с таким жаром любит смешивать цели, поставленные его волей к познанию, с глубинами собственного существования. Достаточно припомнить на самом деле существенные нехристианские проявления немецкой истории духа и искусства (в данном случае речь идет не о догме и религиозном исповедании, а об основных внутренних устремлениях), достаточно вспомнить такие имена, как Винкельман, Гейнзе, Виланд, Гёте, Гёльдерлин, Моцарт, Гольбейн, Беклин, Маре, которых, несмотря на их внутренние весьма серьезные разногласия, объединяла определяющая эллинско-языческая стихия (пусть даже совершенно по-разному преломлявшаяся в восприятии каждого из них), достаточно вспомнить о них и сравнить их с другими, настоящими северо-христианскими представителями немецкого начала (Лютером, Ангелусом Силезиусом, Новалисом, Геббелем, семейством Бахов, Клопштоком, Шопенгауэром, Брамсом, Грюневальдами и Рембрандтом), глубокое «христианское умонастроение» которых в сравнении с первыми именами не нуждается в пояснениях, — итак, достаточно лишь на какой-то миг мысленно представить эту антитезу, чтобы сразу увидеть, насколько Ницше по всему своему существу, своей духовной крови принадлежит ко второму ряду имен, как бы ни хотелось нам, зная его собственную волю, решимость, проповедническое рвение и тоску по эллинству, причислить его к первому, к «южанам». Где-то в своих записях Ницше, определяя духовную геометрию Гёте, говорит, что тот находится «между пиетизмом и эллинством», но сказанное — как и многое другое, касающееся именно гётевского стиля — на поверку оказывается чрезвычайно характерным для самого Ницше, завуалировано автобиографичным и, вне всякого сомнения, в гораздо большей степени подходит именно к нему, а не к Гёте. Ницше учится у эллинства (и новейшая история европейского духа не знает более благодарного, более по-

чительного в своей радости ученика), но он же — потомок «пиетизма», внук северного христианства. Сам он стремится стать наследником эллинства, но по крови оказывается наследником протестантизма. Несмотря на всяческое стремление стать «южанином», освободиться от себя, несмотря на страстный порыв к образу, пластике, Ницше оставался северным музыкантом, оставался христианином, и даже в своем последнем исходе он, по-видимому, оказывается еще больше «христианином», чем был в пору шопенгауэровско-дионисийского вагнеровского романтизма: ведь «Антихрист» (это, по существу, богословское полемическое сочинение, равно как «Заратустра») — не что иное, как лютеровская вещь эпохи позднего протестантизма, а «Казус Вагнер» — сочинение вагнеровского ученика, человека, который сознает свое глубокое родство с ним и любит его (и чтобы понять это, не обязательно читать «чудовищную страницу о “Тристане” в “Ессе homo”»). И если бред, начавшийся в этом пронзительно распадающемся уме, ничто так не занимает, как глубинная единственность растерзанного Диониса с распятым Христом (действительное, сущее единство, являющееся таковым с религиозно-исторической и не только религиозно-исторической точки зрения), то, в конце концов, тема данного единства может послужить нам чуть ли не намеком на то, какой размах в дальнейшем приобрела бы эта жизнь, разломившаяся здесь в своей высшей точке: она, эта тема, дает нам возможность предположить, что когда-то Ницше, наверное, сделал бы весьма плодотворные выводы из своей собственной христианской сущности; что образ распятого Диониса, образ победоносной и растерзанной жизни он смог бы наполнить новым, неслыханным, но тем не менее древним смыслом; что каким-то образом в «новой песне» он соединил бы две великих религиозных противоположности и два завершения человечества (эллинский культ тела и христианский культ страдания) — той песне, которая еще не очнулась от сна, подобно Десятой симфонии Бетховена, призванной выразить в музыке именно это единство христи-

анского и дионисийского начал, и которая, как и эта симфония, не пробудится одним только «знанием».

Ведь если прославление тела и упоение им составляют сущность эллинского благочестия, а воля к опьянению является отличительным признаком ницшевской ностальгии по эллинству (величественно трагическим свидетельством этой воли к прославляющему тело упоению, но не самого упоения, остается «Заратустра»), то углубление страдания и преклонение перед ним, вне всякого сомнения, являются страстной мукой (Passion), содержанием и сущностью благочестия христианского, и нет более подлинного свидетельства в пользу глубоко укоренившегося в Ницше христианства, чем его отношение к страданию, причем не к какому-то отдельному и случайному страданию в жизни, которое приходит извне и которого можно избежать (им почти полностью и занята античная нравственная философия, стремящаяся научить, как с помощью внутренней невозмутимости — *ἀταραξία* — от него освободиться), а к тому исконному, неотъемлемому страданию, которое не испытывают от случая к случаю, но которым сами изначально являются; к жизни как тому духовному терзанию, которого хотят и которое утверждают. Христианская идея «болезни», «немощи» (как обозначения врожденного, то есть существенно и необходимо человеческого страдания, в противоположность одному только привходящему страданию как некоему случайному, единичному опыту), той немощи, которую Христос «взял на себя» в своем вочеловечении и которая воспринимается по аналогии с Христовыми страстями, образует сокровенное культовое ядро христианского учения о спасении и всякой христианской метафизики и, наверное, нигде так страстно не акцентируется и не доводится до некоего преображающего переживания, как в Посланиях апостола Павла. Но именно эта идея «немощи», этот культ духовно-телесного религиозного страдания стал, как с точки зрения его значимости, так и с точки зрения его существенной необходимости, ключевой идеей, более того — основным переживанием по-

христиански настроенного Ницше. Принятая «болезнь», осмысленная как религиозное страдание, является ключевой идеей христианского мифа; («любовь — это непременно болезнь: *отсюда* и чудесное значение христианства», — так звучит один из «фрагментов» христианского мага Новалиса, которые, властно упраздняя логические промежуточные элементы и открывая свои таинственно дерзновенные «и все же» и «потому», умеют так явно убеждать, очаровывать и околдовывать; Ницше сам сказал однажды в пору написания «Утренней зари»: «Ни в коем случае не надо думать, что здоровье — это неколебимая цель [= идеал, *summum bonum*]: *ведь как христианство предпочитало болезнь* — и вполне обоснованно! “Здоровый” — это почти такое же понятие, как “прекрасный”, “хороший” — в высшей степени переменчивое!»); и эта же принятая болезнь, осознанное, желанное, направленное на себя исконное страдание также является исходным моментом в ницшевской философии тоски по жизни. Его отношение к собственной «болезни», отношение к своему эмпирическому состоянию заболевания как к религиозному страданию, которое он претерпевает в собственной жизни, обосновывается совершенно по-христиански, по-христиански же переживается и даже по-христиански истолковывается. К философскому истолкованию страдания его приводит не приключившееся с ним телесное заболевание (сам он даже не верил в его «случайность»: достаточно вспомнить о той вере в судьбу, с которой он связывает болезнь и раннюю смерть отца со своей собственной предначертанной ему участью), и равным образом к величественной метафизике Шопенгауэра его привел не припадок (совершенно случайный, как свидетельствует он сам), случившийся задолго до его заболевания: напротив, как болезнь, так и ее истолкование, ее философское и действенное преодоление уже дремали в нем в форме некоего «таким ты должен быть» — подобно тому как всякое переживание, постигающее Павла, уже дремлет в Савле и ему не надо ждать какого-то случайного пути в Дамаск. Бесплезно спрашивать, как развивалась бы фило-

софия Ницше, если бы он не заболел: ведь он и был этой болезнью и так или иначе выразил бы ее собою как страстную муку.

Таким образом, философия Ницше, самым решительным образом принимающая жизнь, прославляющая ее и как никакая другая в христианской Европе ратующая против христианства, в противоречивом парении «между пиетизмом и эллинством» стала философией страдания, Филоктетовой метафизикой, культом крестного страдания и тем самым, в самой своей сути, — совершенно христианской философией, с характерными для нее весьма дерзновенными волевыми обращениями к эллинству. Ведь у Ницше христианская оценка страдания совершенно самобытным, неповторимым образом переплетается с эллинской оценкой опьянения жизнью, углубления чувства жизни — причем так, что эллинский идеал до некоторой степени утверждается посредством его отрицания (у Ницше очень часто отрицание в чисто диалектическом смысле используется для того, чтобы еще сильнее выразить принятие, выразить «да»), а христианское основное мироощущение получает свое оправдание через его «выцветание» в эллинскую синеву. Таким образом, между Шопенгауэром и римским Гёте, между Новалисом и Гёльдерлином, между «Страстями по Матфею» и исконным упоением весной возникает диковинное междуцарствие, некое третье царство того посредника, для которого один мир всегда является лишь символом и оправданием другого. Только в свете этого срединного царства становятся понятными те обычно неустрашимые противоречия, которые, как глубокая пропасть, разверзаются между его речениями, между формулами греческой воли и христианского чувства, между идеалами страдающего познания и упоенно-блаженного бытия.

Человек может страдать *так* глубоко, что получается чуть ли не иерархическая лестница страдания, — такова христианская формула из «По ту сторону добра и зла». Но ведь это взгляд мученика, инстинкт готического христианства; так видит и почти так же говорит апостол Павел, тот самый Павел,

которого Ницше ненавидел как никого другого — как раз за то, что страдание оборачивалось для него триумфом, а в «болезни» он видел право на «вечную жизнь». Христианский апологет Новалис мог бы дословно повторить то, что Ницше сказал в своих записях к «Переоценке»: «Мир, позабывший о страдании, в любом случае не эстетичен: и, быть может, радость — это лишь форма и ритмический способ существования страдания!». Перед нами совершенно христианское мироощущение, истолкованное и обоснованное средствами ранней греческой диалектики!). Ницше, который нашел совершенно греческую формулу («Тело одухотворено — так забудем же о душе!»), Ницше, который выдвинул греческое, по существу, «антипаулинистское» требование («Возвысить человека над собой, подобно грекам — не бесплотная химера. Высший дух, связанный со слабым, нервным характером — упразднить. Цель: более высокое формирование всего *тела* — не только мозга!») — тот же самый Ницше говорит: «Что касается болезни, разве мы не в силах удержаться от вопроса, можем ли мы вообще обойтись без нее? Только великое страдание есть последний освободитель духа... то долгое, медленное страдание, которое делает свое дело, никуда не торопясь, в котором нас сжигают как бы на сырых дровах, вынуждает нас... погрузиться в нашу последнюю глубину... Я сомневаюсь, чтобы такое страдание “улучшало”, но я знаю, что оно *углубляет* нас». И то, что сказано в «Воле к власти», надо понимать в его христианской глубине, а не стоической поверхностности: «Людам, *которые чем-то мне интересны*, я желаю страдания, одиночества, болезни, надругательства, унижения, — я желаю, чтобы им не остались неведомыми глубокое презрение к самим себе, мука недоверия, тягота побежденного: у меня нет к ним никакого сострадания, потому что я желаю им единственного, что сегодня еще может доказать, имеет ли человек ценность или нет, *выдерживает ли он*». Но ведь нет ничего более «паулинистского», ничего более христианского, чем такое желание мученичества: перед нами собственно христианская форма

переведения негативного страдания в продолжительное испытание, в многолетнее мученичество, проверку; только глубоко и неизлечимо страдающий может признаться другу и себе самому: «Во *все* возрасты жизни мне сопутствовал чудовищный преизбыток страдания» (1883). В той суровости, с которой Ницше относится к самому себе и всем тем, кто ему «чем-то интересен», его этика предстает как безусловная наследница христианской аскезы, христианского самопреодоления, даже готического самоистязания, паскалевского *moi haïssable*²⁶, в котором «*moi*» понимается как только-я, как плоть, как «болезнь», как христианское «не-Бог»; даже метафизика Ницше, его философия вечного возвращения, *etö* миф вечной жизни в конечном счете является формой этой аскезы, этого самоистязания и самопреодоления: это самобичевание «я», которое в своем эгоизме готово сказать себе самому «нет», но которое, по-христиански, принуждает себя к вечному «да» как к той предельной жертве и мученичеству, на которые оно только способно. Максимальное дионисийское «да», выкликнутое жизни в учении о вечном возвращении, имеет не греческие, а паскалевские предпосылки: это «да» христианина, которым он утверждает последнюю и самую тяжелую аскезу — аскезу уходящего в бесконечность и нарастающего испытания и всегда нового самопреодоления. (Нет никакого сомнения в том, что учение о вечном возвращении с психологической точки зрения является высшей формой самомученичества, героическим отрицанием изначального шопенгауэровского страха перед жизнью. «И это была жизнь? Ну что ж, еще раз!» — на самом деле этот клич позднего Ницше — не некое исторгающееся из груди ликование, но решение, жертва, вечное самораспятие.) «По существу, — пишет он в 1882 г. Овербеку, — мое самопреодоление — моя крепчайшая сила: недавно я поразмыслил о своей жизни и понял, что я совсем *ничего* до сих пор не сделал. Даже мои “достижения” (особен-

²⁶ *Moi haïssable* (франц.). — Ненавистное Я.

но те, которые начинаются с 1876 г.) можно рассматривать как аскезу... Даже “Sanctus Januarius” — книга аскета». «Что касается муки и самоотречения, то в последние годы моя жизнь может тягаться с жизнью любого аскета прежних времен», — с некоторой гордостью пишет он в 1880 г. Мальвиде Мейзенбуг, а двумя годами позднее, в письме к ней же, говорит о себе как о некоем странном святом, «который присовокупил ношу добровольной аскезы (тяжело понимаемую аскезу ума) ко всем прочим бременам и вынужденным отречениям».

Но «что означают аскетические идеалы»? Разве не сам Ницше в «Генеалогии морали» самым безжалостным образом насмеяется как раз над аскетическим идеалом, решительно выявляя его природу? Вот что он пишет: «Аскетический идеал коренится в инстинкте-хранителе и инстинкте-спасителе дегенерирующей жизни, стремящейся во что бы то ни стало удержаться и борющейся за свое существование; он указывает на частичное физиологическое торможение и усталость... аскетический идеал есть маневр с целью *сохранения* жизни... “Что это значит, когда аскетическому идеалу присягает на верность философ?” ... Он хочет *избавиться от пытки*». («Мое состояние шатко и болезненно до пытки, — пишет он Овербеку в феврале 1888 г., — и мое последнее сочинение кое-что из этого выдает: когда ты — как до предела натянутый лук, любой аффект благотворен, если он достаточно силен». Но годом раньше эта мысль почти дословно была выражена в «Генеалогии морали»: «Ибо разряжение аффекта для страдающего есть величайшая попытка облегчения, то есть *обезболивания*, — произвольно вождеаемый им наркотик против всякого рода мучений».) И кого имеет в виду Ницше, говоря о глубокой болезненности прежнего типа человека? Вот что он говорит: «Ибо человек — что и говорить — более, неувереннее, изменчивее, неопределеннее любого другого животного — он есть большое животное *вообще*; откуда это? Верно и то, что он больше рисковал, затейничал, упрямствовал, бросал вызов судьбе, нежели все прочие животные вкуче: он, великий самоэксперимента-

тор, неугомон, ненасытник, борющийся за право быть первым со зверьми, природой и богами, — неисправимый строптивец, вечный заложник будущего, одуревший от собственной прущей куда-то силы, так что и само его будущее беспощадно, точно шпора, вонзается в плоть каждого переживаемого им момента, — возможно ли, чтобы такое отважное и щедрое животное не было чаще всего взято на мушку и не оказалось наиболее затянно и запущенно больным среди всех больных животных?». О ком он тайком думает, когда говорит, что человек сам наносит себе рану, что он — мастер разрушения и саморазрушения? О ком он думает, говоря, что аскетически настроенный священник — это воплощенное стремление к инобытию, к инонахождению, даже высшая степень этого стремления, его подлинный жар и страсть? И к кому относятся все эти предательские, насмешливо яростные отрицания? Что значит эта страстная критика аскетического характера? Ведь весь этот мстительно и до предела заостренный анализ аскезы и аскетического идеала, содержащийся в «Генеалогии морали», — сам аскеза, еще одна ницшевская аскеза! Это форма христианской ненависти к самому себе, христианское самобичевание и самопреодоление — ницшевское принесение себя в жертву. Все, что содержится в этой основной части «Генеалогии», включая безжалостные констатации и злейшую насмешку, Ницше обрушивает на *себя*, признает все сказанное в себе самом, отмечает себя. Все, что он там описывает, — это душевные ландшафты его собственного царства, все, что освещает, — глубинные гроты и переходы его собственного рудника. Он свидетельствует о себе, пророчествует о себе, когда говорит о «торжестве при последнем издыхании»: «Под этим знаком суперлатива с давних пор боролся аскетический идеал; в этой загадке совращения, в этом образе восторга и муки опознавал он свой слепящий свет, свое спасение, свою окончательную победу. *Sgux, nux, lux*²⁷ — это смешано у него

²⁷ *Sgux, nux, lux* (лат.). — Крест, ядро, свет.

в одно». Он пишет аскетический идеал своей и именно своей жизни, когда в конце книги говорит: «Все великие вещи гибнут сами по себе, через некий акт самоупражнения: так требует этот закон жизни, закон необходимого “самопреодоления”, присущий самой сущности жизни, — клич “*patere legem, quam ipse tulisti*”²⁸ в конце концов обращается всегда и на самого законодателя».

Вся психология аскезы Ницше сама является аскезой. К нему самому относится все то, что в «Генеалогии морали» он собирает сказать об атеистах, антихристах, имморалистах, нигилистах и скептиках: «Они и впрямь мнят себя как нельзя отторгнутыми от аскетического идеала, эти “свободные, *весьма свободные умы*”; и все же да разглашу я им тайну, которую сами они не в силах заприметить — настолько впритык стоят они к самим себе: этот идеал как раз и является одновременно и *их* идеалом, сами они и представляют его нынче, и, возможно, никто больше, сами они и предстают одухотвореннейшим его вырождением, наиболее пробивным отрядом его воителей и лазутчиков, его коварнейшей, чувствительнейшей, неуловимейшей формой оболыщения — если я в чем-то являюсь разгадчиком загадок, то я хочу быть им в этом туре!». (Этот отрывок характерен для мстительного ницшеевского стремления оказаться один на один со своим отражением, в котором в то же время чувствуется боязливое нежелание разрывать тонкую завесу, еще отделяющую его от самого последнего познания, от великого «это ты!».) Уже приводимая фраза («ведь как христианство предпочитало болезнь — и вполне обоснованно!»), как и многие другие, имеет также значение самохарактеристики, определения себя самого как мыслителя, который в существенных отрывках оказывается необычайно христианским, близким не столько Шопенгауэру, сколько Паскалю. По существу, в своем психологическом основании филосо-

²⁸ *Patere legem, quam ipse tulisti* (лат.). — Подчинись закону, который ты сам создал.

фия Ницше — это прежде всего христианское оправдание крестного терзания, страдания и болезни; это самая настоящая апология, где в высшей степени своеобразно встречаются и соединяются мысли апостола Павла с мыслями романтиков (Новалис), мистические с гётевскими, которые в конечном счете совершенно неповторимым образом, благодаря силе преобразования, свойственной одному только Ницше, возносятся над собой, приводя к совершенно «греческому» выводу.

Философское определение болезни, которое дает Ницше, оказывается совершенно паулинистским, но именно на Павла в «Антихристе» обрушивается обвинение, почти клокочущее от страстной ненависти. Ницше приводит стихи из Первого послания к коринфянам, сопровождая их разъяснениями, полными безжалостной издевки: «И немощное мира избрал Бог, чтобы посрамить сильное; и незнатное мира и уничиженное и ничего не значащее избрал Бог, чтобы упразднить значащее, — для того, чтобы никакая плоть не хвалилась перед Богом». К данному отрывку (который он называет «перворазрядным свидетельством для психологии всякой морали чандалы») он мог бы прибавить и другие такие же, но от этого стало бы лишь еще яснее, в какой мере прославление всего посеянного в немощи и восстающего в силе²⁹ сродни собственной апологии Ницше, основанной на его глубочайшем опыте, — апологии болезни и всего того, что одной ногой стоит по ту сторону жизни. Все, что Ницше говорит о художнике, Заратустре, себе самом, по существу является лишь новой редакцией или преобразованием слов апостола Павла о христианах (столь сильно ницшевское понятие художника и самооценки изначально коренится в христианской почве). «Все исключительные состояния, обуславливающие появление художника, — говорится в “Воле к власти”, — оказываются глубоко родственными и сросшимися с болезненными явле-

²⁹ Ср.: 1 Кор. 15: 43: «Сеется в уничижении, восстает в славе; сеется в немощи, восстает в силе».

ниями, так что, по-видимому, невозможно быть художником и не быть больным». «Сделаться более здоровым — это шаг назад для природы, каков Вагнер», — говорит он далее в «Ессе homo» по поводу «Тристана». И, наконец, в записях к «Опыту самокритики», относящихся к 1886 г., о «Рождении трагедии» сказано, что оно есть исповедь романтика: «Самый страдающий глубже всего взыскует красоты — он производит ее». «Дух есть жизнь, которая сама врезается в жизнь: своим собственным страданием увеличивает она собственное знание, знали ли вы уже это? И счастье духа в том, чтобы помазанным быть и освященным быть слезами на заклятие, — знали ли вы уже это?» — спрашивает Заратустра. В «Ессе homo» Ницше прямо признает: «Чтобы только понять что-либо в моем Заратустре, надо, быть может, находиться в тех же условиях, что и я, — одной ногой стоять *по ту сторону* жизни...». Все это — наследие апостола Павла, которым определяется и лютеровское понимание великого человека. В «Застольных беседах» один магистр спрашивает Лютера: «Как Вы думаете, господин доктор, каким человеком был Павел?». «Мне кажется, он был презренной личностью, не имевшей никакого авторитета, — отвечает Лютер. — Такой бедный, худой мужичок, как магистр Филипп [Меланхтон]». И еще: «У Давида, наверное, бесы были злее наших, ведь он не имел бы столь великого откровения и богопознания, если бы у него не было великих искушений».

Наряду с реформаторским христианством ницшевскую теодицею болезни еще решительнее помогает сформировать христианство романтическое. За «потусторонностью жизни» Заратустры прежде всего встает тень Новалиса, этого мистического мага и романтического апологета болезни. Тезис наподобие того, который приводится в «Ессе homo» по поводу «Тристана» («мир беден для того, кто никогда не был достаточно болен для этого “сладострастия ада”: здесь позволено, здесь почти приказано прибегнуть к мистической формуле»), не просто немыслим без Новалиса: его мистическая

формула вполне могла бы встретиться во «Фрагментах», и она там встречается. Мы знаем, что и Новалис писал свою «тристановскую музыку», что он переживал свое «сладострастие ада» — в «Гимнах к ночи». Болезнь есть магия — таков самый выстраданный философский тезис Новалиса. Новалис как бы мелодически предвосхищает Ницше, рассуждая о болезни. «Болезни, — пишет он, — отличают человека от животных и растений. Человек рожден для страдания. И чем он беспомощнее, тем восприимчивее к морали и религии». «Болезнь способствует индивидуализации». Нет никакого сомнения в том, что для Новалиса, как и для Ницше, болезнь и признание ее положительного смысла представляют собой нечто большее, чем некое философское предусловие, некий стимул, заставляющий двигаться вверх, и отправную точку в познании: болезнь — это философский акт, поскольку она способствует негации лишь-индивидуального и символизирует ее. Согласно Новалису, «подлинный философский акт есть самоумерщвление; это настоящее начало всякой философии. — Акт, в котором человек выпрыгивает из самого себя, — всегда самый высший; это исконная точка, происхождение жизни». «Болезни, — говорит он в другом месте, чуть ли не мистически предвосхищая ницшевскую философию болезни, — это, конечно же, в высшей степени важная тема человечества... Пока мы слишком плохо владеем искусством использовать их. Они, наверное, самый интересный стимул и материал для нашего размышления и нашей деятельности. Здесь наверняка можно собирать бесконечные плоды, особенно, как мне кажется, в интеллектуальных сферах, в области морали, религии и Бог знает в каких еще чудесных областях. Что если я должен стать пророком этого искусства?». («Философия есть более высокая патология», — так, спустя сорок лет после Новалиса и за сорок лет до Ницше, эту романтическую мысль подхватил Геббель.) И еще одна ее вариация, уже почти при безусловном господстве позднейшего Ницше: «Чем сильнее жизнь вынуждена совершать превозможание, тем она выше».

Такой совершенно ницшевский тезис, как и вся философия болезни Новалиса, звучит так, как будто он преисполнен инстинктивной неприязни к Гёте, этому «решительному нехристианину». И тем не менее он точно обозначает то место, где в ницшевскую философию болезни наряду с христианством Павла и Лютера, наряду с романтической мистикой проникает мудрость Гёте и греческий гуманизм. Гёте (чьа «Метаморфоза животных» содержит изначальное подобие всякого ницшевского «за пределы себя» и «по ту сторону жизни», а также первый основной закон для таких тезисов) по разным поводам выражал ту мысль, которую в год смерти Шиллера от него услышал Ример (определенные действия ума удаются только более тонкой организации) и которую через двадцать четыре года он почти дословно повторил Эккерману, правда, придав ей несколько мистический акцент, характерный для его преклонных лет. Порой кажется, что он уже говорит то, что будет сказано в «Веселой науке», только пока как бы шепотом: «Вы не чувствуете, что люди пророческого склада очень страдают». Мистериальную мысль о том, что только болезнь позволяет услышать «небесные голоса», Гёте не раз обыгрывал и в образах. (Упоминая образы ясновидицы Макарии («Годы странствий») и Оттилии («Избирательное сродство», Гундольф отмечает, что у Гёте телесное страдание выражает состояние отдельного хрупкого организма, сознающего, сколь он беззащитен в своей вынужденной солидарности с законами мирового целого: «Где много мудрости — страдания не меньше».) И наверняка Ницше, философия которого так полно выражает «более высокую патологию», вполне обоснованно воспринимал гётевский тезис о плодотворности человека, пораженного болезнью, в единстве с «индивидуализирующей болезнью» Новалиса и своей смелой формулой, гласящей, что чем сильнее в жизни совершается превозмогание, тем она выше. Ведь в апологетическом ритме гётевских слов о том, что не совсем нормальный в привычном смысле человек оказывается весьма творческим, слышны бесчисленные высказывания

самого Ницше. Английская поговорка, в которой, наверное, звучат отголоски гётевского тезиса, несколько гиперболически заявляет, что «дело мира вершат инвалиды», но Ницше в своей «Генеалогии морали» заостряет ее смысл, говоря так: «Человеческая история была бы вполне глупой затеей без духа, который проник в нее через бессильных». В «Человеческом, слишком человеческом» прямо говорится, что «вырождающиеся натуры всегда весьма важны там, где необходимо добиться успеха; в целом всякому прогрессу должно предшествовать частичное ослабление. Сильнейшие натуры сохраняют тип, более слабые помогают его совершенствовать». «Европа — это больной, — говорится в “Веселой науке”, — который в высшей степени обязан своей неизлечимости и вечному преобразованию своего страдания: эти постоянно новые состояния, эти столь же постоянно новые опасности, болячки и паллиативы породили наконец ту интеллектуальную чуткость, которая есть почти что гениальность, и во всяком случае мать всяческой гениальности». В некоторых местах, например, там, где он говорит о Гомере или Эпикуре, его пониманию артистичности, которая, как он считает, невозможна без «болезни», соответствуют тайные — или не слишком — описания себя самого. Например, в записях к «Переоценке» мы читаем: «Гомер — разве вы не чувствуете пессимиста и чрезвычайно возбудимого человека, ради своего страдания выдумывающего эту полноту и совершенство олимпийцев!». И в «Веселой науке»: «Иметь тонкие чувства и утонченный вкус; свыкнуться с изысканными и наилучшими сторонами духа как с правильным и насыщенным режимом питания; наслаждаться сильной, смелой, отважной душой; со спокойным взором и твердым шагом проходить жизнь, всегда готовясь к самому крайнему, как к празднику, и исполняясь стремления к неизведанным мирам и морям, людям и богам; вслушиваться во всякую более веселую музыку, словно там устроили себе короткий отдых и удовольствие храбрые мужи, солдаты, мореплаватели, и в глубочайшем наслаждении мгновением не выдерживать

натиска слез и всей пурпурной меланхолии счастливица — кто бы не хотел иметь всего этого в *своем* обладании, *своим* состоянием! Таково было *счастье Гомера!* Состояние того, кто выдумал грекам их богов — нет, самому себе *своих* богов! Но не будем скрывать этого от себя: с этим Гомеровым счастьем в душе оказываешься самым чувствительным к боли созданием под солнцем! И лишь такой ценой покупаешь драгоценнейшую раковину из всех выброшенных доселе на берег волнами существования!». И еще раз, в той же «Веселой науке», только теперь об Эпикуре: «Такое счастье мог изобрести лишь долго страдавший человек, счастье взора, перед которым притихло море бытия и который не может уже насытиться его поверхностью и этой пестрой, нежной, трепетной морской шкурой: никогда до этого не было такого скромного наслаждения». Но Ницше не довольствуется тем, что лишь отдельные высшие типы эллинов в его интерпретации начинают до некоторой степени напоминать страдающего человека поздней античности, чуть ли не христианского страдальца: даже весь греческий народ он чрезвычайно характерно понимает как мага своей собственной болезни, как того, кто в глубине страдает и поклоняется своей болезни. Уже в «Рождении трагедии» греки прославляются как «народ, необычайный в своей способности к страданию», народ, все существование которого при всей красоте и умеренности «покоится на скрытой подпочве страдания и познания». Здесь еще сказывается метафизика Шопенгауэра вкупе с философией истории Буркхардта, но образ греков как гениальных страдальцев остается неизменным и спустя много лет после того, как он освободился от влияния Шопенгауэра и прямого воздействия Буркхардта. В «По ту сторону добра и зла» Ницше с напускной объективностью и тайной любовью ко всякому победоносному страдальцу пишет: «Так, некоторые народы с помощью этого искусства идеализации создали себе из болезней великие вспомогательные силы культуры: например, греки, которые в раннюю эпоху страдали сильными нервными эпидемиями (вроде эпилепсии и пляски св. Витта)

и создали из этого великолепный тип вакханки. Ведь греки менее всего обладали мужицким здоровьем — их секрет состоял в том, что они поклонялись и болезни, как Богу, если только она имела силу».

Но именно это иерархическое вознесение эллинства до болезни, возведение его в большое, в то большое, которое больно по-нищшевски, все-таки тут же говорит, что Ницше принимает страдание совершенно по-особому, говорит о только ему свойственном оправдании болезни — оправдании, выводящем за пределы христианского и устремляющем к эллинскому. Его принятие страдающего человека не является открытым, как это происходит в христианстве; нищшевский человек не признает себя страдающим; подобно его Гомеру и Эпикуру он изобретает захватывающую иллюзию счастья, полноту здоровья, облачается в одеяние эллинского совершенства. Грек или Тот, страстно взыскующий грека, который живет в Ницше, стыдится готического идеала, от рождения свойственного христианину — идеала страдания и развоплощения — и даже христианин, живущий в нем, смутно чувствует, что одного только страдания еще не достаточно для того, чтобы удостоиться взора Божества, наделяющего смыслом. Один лишь крест не делает спасителем — ведь на Голгофе висели и разбойники. И вот из этого подлинно нищшевского смещения христианства и эллинизма вырастает призрачный идеал Великого Выздоровления и Второго Здоровья — вырастает как мост и переход от одного к другому, как соединение несоединимого. Возникает прочная душевная выправка по образцу упомянутых притч о Гомере и Эпикуре; прославление всего великого и непреложного как искусства именно этого перехода, этого мига Великого Выздоровления («Заратустра»: «Пение свойственно выздоравливающим; здоровый же пусть говорит») есть познание новорожденной души, которой лучше петь, а не говорить и для которой жизнь без музыки — заблуждение. Возникает, наконец, культ художника как Великого Врачевателя; художник — это не только тот, кто непременно

но болен: подобно тем вакхическим грекам, он одновременно больной и врач, чародей, который из предельной близости к смерти умеет черпать волшебство Вечной Жизни. Возникает «главное учение» Ницше, следующим образом сформулированное в наследии к «Заратустре»: «Главное учение: в нашей власти — претворить страдание в благословение, яд в пищу. Воля к страданию». «Не считая того, что я *décadent*, я еще и его противоположность», — повторяет «Ессе homo». «Люди еще будут говорить, что я был *хорошим* врачом — и не только для одного себя» (из письма к матери). «Я был сам себе врач во всех пунктах» (из письма к Роде). «Надо быть врачом самому себе» (из письма Герсдорфу). Гордость человека, который, подобно Заратустре, умел варить себе бальзам из своих ядов, гордость тем, что он сумел добиться себя самого, создал себя самого, чем дальше, тем сильнее сказывается в его трудах и личных высказываниях. В «Ессе homo» она перерастает в триумф, в высокомерие, даже в истинное опьянение выздоровлением. Но о таком «опьянении» уже говорит и все предисловие к «Веселой науке» 1886 года; это самое обстоятельное из всех имеющихся у нас свидетельств Ницше о том, какое значение для его жизни и творчества имели *его* болезнь и *его* выздоровление, и только «Ессе homo» может сравниться с ним по силе предательской прозорливости. «“Веселая наука” — это означает сатурналии духа, который терпеливо противостоял ужасно долгому гнету — терпеливо, строго, хладнокровно, не сгибаясь, но и не питая иллюзий, — и который теперь сразу прохватывается надеждой, надеждой на здоровье, *опьянением* выздоровления». «Тогда, — добавляет предисловие к “Человеческому, слишком человеческому”, написанное в том же году, — я научился искусству *казаться* веселым, беспристрастным, интересующимся... Однако от более пронизательного и сочувствующего взора не ускользнет то, что придает особенную прелесть этим сочинениям, он заметит, что в них говорит человек страдающий и обездоленный — но так, как будто он не страдает и не обездолен. Для этого надо было

неустанно поддерживать душевное равновесие, спокойствие и даже признательность к жизни, для этого необходима сильная, гордая, постоянно бодрая, постоянно чуткая воля, ставящая себе задачей предохранять жизнь *от* печали... Именно тогда я и пришел к заключению: страдающий не имеет *никакого права* на пессимизм!.. Посередине, быть может, лежат долгие годы выздоровления, годы, полные многоцветных, болезненно-волшебных изменений, руководимые упорной волей к здоровью, которая уже часто отваживается ридиться и играть роль настоящего здоровья». В этом плане категоричнее, формально точнее, решительнее оказывается, как всегда, «Ессе homo»: «Я сделал из моей воли к здоровью, к *жизни*, мою философию... Потому что — и это надо отметить — я *перестал* быть пессимистом в годы моей наименьшей витальности: инстинкт самовосстановления *воспретил* мне философию нищеты и уныния». «Рассматривать с точки зрения больного более здоровые понятия и ценности, и наоборот, с точки зрения полноты и самоуверенности более богатой жизни смотреть на таинственную работу инстинкта декаданса — таково было мое длительное упражнение, мой действительный опыт, и если в чем, так именно в этом я стал мастером».

Когда достигнута эта высота, когда ты точно знаешь, что достиг второй природы, второго естества, больше нет нужды стыдиться своей первой, больной природы, нет необходимости скрывать ее; слишком христианские условия твоей телесности теперь даже в эллинском смысле становятся во славу, потому что свидетельствуют о торжестве упорной воли, «и именно это доставляет нам самое глубокое и полное веселье — видеть побеждающего бога рядом со всеми чудовищами, которых он поборол» («Шопенгауэр как воспитатель»).

Таким образом, на заключительном этапе своей философии болезни Ницше в открытую исповедует христианско-эллинский идеал того Великого здоровья, «которое не только имеют, но и постоянно приобретают и должны приобретать» («Ессе homo»). Еще в пору написания «Заратустры» он почти нехотя

пишет Роде: «Да, у меня есть “второе естество”, но не для того, чтобы уничтожать первое, а для того, чтобы *выносить* его. От моего “первого естества” я бы давным-давно погиб — и чуть было не погиб». Приблизительно то же самое время, в ту же зиму он пишет Гансу фон Бюлову: «Какое мне дело до того, что мои друзья утверждают, будто мое нынешнее “вольномудство” — это сумасбродное, зубами удерживаемое *решение*, отвоеванное и вырванное у моей настоящей склонности? Пусть это будет “второе естество”, но я хочу доказать, что только благодаря этой второй природе я по-настоящему стал *обладать* первой». Но уже в 1886 г., в предисловии к «Веселой науке», этому подлинному «трактату о выздоровлении», его голос начинает звучать более гордо: «Вы догадываетесь, что я не без благодарности хочу распрощаться со временем тяжелой хвори, выгоды которой еще и по сей день не оскудели для меня: равным образом догадываетесь вы и о том, что мне достаточно хорошо известны преимущества, которыми я при моем шатком здоровье наделен в сравнении со всякими мужланами духа. Философ, прошедший и все еще проходящий сквозь множество здоровий, прошел сквозь столько же философий... Что же касается болезни, разве мы в силах удержаться от вопроса, можем ли мы вообще обойтись без нее? Только великое страдание есть последний освободитель духа». И в самой «Науке» эта тема уже начинает звучать как большой нерешенный вопрос: «Наконец, открытым остается еще и большой вопрос, в состоянии ли мы *обойтись* без заболевания, даже в том, что касается развития нашей добродетели, и не нуждается ли больная душа, ничуть не менее здоровой, в нашей жажде познания и самопознания: короче, не есть ли исключительная воля к здоровью предрассудок, трусость [трусость!] и, пожалуй, некое подобие утонченнейшего варварства и отсталости». Наверное, яснее всего оправдание болезни и ее благодарное принятие выражены в письме к сестре: «Весь смысл тех ужасных физических страданий, в которые я был ввергнут, заключается в том, что *только они* вырвали меня

из ложного, а именно совершенно низкого понимания моей жизненной задачи. И поскольку по натуре я человек скромный, понадобились сильнейшие средства, чтобы призвать меня к себе самому».

В этой благодарности, где одновременно живут «христианское» смирение и эллинская превознесенность воли, как нельзя лучше выражается ницшевская философия болезни, ее исходный пункт и цель. В ней слышится огромная смыслополагающая сила и в ней же звучит признание больного, обретшее здесь свою творческую мощь. И нельзя в ней не услышать отголоска жуткой жалобы — этого долгого и безутешного вопля больной отшельнической души, так часто прорывающегося в письмах (искреннее всего, наверное, в письмах к Овербеку), вопля, вызванного совершенно непереносимым страданием, вопля, который не могут заглушить даже торжествующие песнопения Заратустры — ведь сколько страдания и уязвимости «выдает этот маскарад больного отшельника» («По ту сторону добра и зла»).

Но этот вопль принадлежит торжеству, равно как воззвание «из глубины» — классическому христианскому страданию, а стенания Филоктета — образу эллинского героя. («"Страдалец" — это нечто эллинское», — читаем мы в одной записи базельского периода жизни.) Ведь «именно это доставляет нам самое глубокое и полное веселье — видеть побеждающего бога рядом со всеми чудовищами, которых он поборо», и потому неотъемлемой частью образа победоносного святого являются символы мученичества, которое он претерпел. В новейшей истории духа едва ли можно отыскать какую-либо другую жизнь, которая производила бы столь сильное впечатление, и это объясняется тем, что в ней, почти как в притче, слишком близко, совершенно осязаемо соседствуют неисцелимая болезнь и великое выздоровление, жалоба и клич торжества, вопль и песнопение. Как страшно предельное и совершенно неисцелимое страдание и жертвователю в почти крестной муке соседствуют на страницах «Ессе homo», этой

благодарственной песни якобы выздоровевшего, поющего во славу самой чудовищной надежды! С какой почти потусторонней дерзостью этот преисполненный воли врачеватель себя самого, как будто одолевший свою долгую болезнь, жертвует Асклепию петуха, не подозревая, что на самом деле он совершает то же самое, что и его Сократ перед своим последним выздоровлением! И даже эта самая поздняя ужасная дерзость, еще раз соединяющая его последнюю болезнь с последним Великим выздоровлением, получает оправдание в общей картине его судьбы — как в христианстве с его готовностью к страданию, так и в горделивом эллинстве, ибо, как сказано в «Гиперионе», тому, с кем так громко разговаривает судьба, дозволено отвечать ей еще громче; ведь чем бездоннее его страдание, тем глубиннее мощь.

Нищие! Проста наука:
Мною стать вам не посметь!
Пусть мне мука, только мука,
Но зато — вам смерть, лишь смерть!*

* Перевод А. Шурбелёва.

ИУДА

Иуда — самый верующий.

Гейбель

Большая проблема апологии Иуды — каким образом стало возможно его появление, как стало возможным совершенное им предательство и почему оно было необходимым — будучи самым головоломным из всех вопросов, связанных с оправданием, не утихает на протяжении всех двух тысячелетий существования христианства. Вслед за грехопадением Адама поступок и судьба Иуды стали для него самым ярким олицетворением вечного первовопроса о смысле зла, о соотношении свободы и необходимости. Любая попытка понять Иуду выходила за рамки этого конкретного образа. Мы знаем, что Данте властно ввергает его в самое средоточие ада, в размалывающую пасть Люцифера; мы также располагаем целым сокровищем исконно народных и монашеских легенд и мистерий, в которых образ Иуды, претерпевая полные юмора деформации (какие совершаются и с мерцающим в нем первообразом самого дьявола), становится чем-то по-земному терпимым и в которых его предательство, объясняемое карикатурными мотивами, позволяет зрителям испытать временное облегчение от вызывающих гнетущее впечатление Господних страстей. Мы знаем толкование Клопштока, согласно которому Иуда

совершил предательство из чувства мести, вызванной отчаянной ревностью к любимому ученику Иисуса Иоанну. (Ренан в своей «Жизни Иисуса» тоже считает, что Иуда решился на предательство из-за ревности к Иоанну.) У нас есть поэтические апологии Иуды (например, в оставленных Геббелем драматургических замыслах), мы располагаем поэтическими произведениями, которые стремятся по-человечески понять предательство Иуды и оправдать его: одни с пониманием относятся к тому, что им двигало, хотя реалистично умаляют значение его мотивов и, как бы продолжая развивать упомянутую технику мистерий, превращают Иуду в некий символ комической повседневности, символ совершенного непонимания того, что рядом с тобой находится Бог; другие показывают, что он с самого начала не мог отделаться от переживания своей предательской натуры, и потому бремя совершенного им богоубийства тяготеет на нем не потому, что его направлял слепой, ничего не подозревающий и слишком поздно раскрывающийся Годр, а потому, что его влек ясновидящий Локи, тот снедаемый злобным, глубинным огнем демон, величие которого в том и состоит, что он заранее видит весь ужас содеянного им и его последствия и не боится нести их, исполненный мрачной, злосчастной гордости, которая, однако, проистекает из осознания неизбежности всего им совершенного. Наконец, мы знаем и такую поэтическую легенду, в которой Иуда являет собой как бы вторую чашу весов в великом подвиге искупления, вторую, более темную новозаветную жертву. Он жертвует собой, зная, что тем самым должно исполниться сказанное в Писании и что если *он* не исполнит предназначенное, дело искупления человечества не совершится и все живые создания будут обречены на бессмысленное существование; он приносит себя в жертву, сознательно принимая на себя самое страшное в мире проклятие и предавая того, кого должен предать. Иисус понимает, какую жертву Иуда приносит ради него и его искупительного подвига, он знает, что в какой-то миг судьба всего мира находится в руках Иуды: ведь если он

не станет делать того, что сказано в Писании, если ужаснется слов «горе тому человеку, которым Сын Человеческий предаётся»³⁰, тогда и крестная жертва не совершится. Поэтому на последней, Тайной вечере Иисус видит в Иуде темного спутника своего собственного жертвенного пути; он обращается к нему со словами, которые другие ученики не понимают, и благодарит предателя тем движением любви, которое Иуда тоже совершает в Гефсиманском саду, лишь как бы возвращая полученное. (В Евангелии от Иоанна, того самого Иоанна, который был особенно ненавистен Иуде, можно отыскать следы этого особого единства, таинственного взаимопонимания Иисуса и Иуды; кусок хлеба, который Иисус на Тайной вечере протягивает именно Иуде, символизирует единство их судьбы и сопровождается просьбой: «Что делаешь, делай скорее»³¹. Когда, совершив предательство, Иуда уходит и кончает с собой в тот же час, в который на Лобном месте совершается подвиг искупления, он делает это не по причине какого-то раскаяния, а переживая предельное единство судьбы с Иисусом, единство в самом последнем, стремясь следовать за ним и принадлежать ему, ощущая преданность, оказавшуюся глубже преданности всех тех, кто в момент предательства оставил — не только своего Учителя, но прежде всего самих себя и свое ученичество. Но он, Иуда, в этот миг проявляет глубочайшее послушание Господу и себе самому. В его последнем часе тоже слышится «свершилось»³², только это «свершилось» более мрачное.

Наверное, в этой последней, изолированной легенде в концентрированном виде проглядывает более глубокий тайный смысл всех тех возвышенных истолкований образа Иуды, которые

³⁰ Ср.: Мф. 26:24: «Впрочем Сын Человеческий идет, как писано о Нем, но горе тому человеку, которым Сын Человеческий предаётся: лучше было бы этому человеку не родиться».

³¹ Ср.: Ин. 13:27: «И после сего куска вошел в него сатана. Тогда Иисус сказал ему: что делаешь, делай скорее».

³² Ср.: Ин. 19:30: «Когда же Иисус вкусил уксуса, сказал: совершилось! И, преклонив главу, предал дух».

он претерпел за двадцать веков существования христианства. В ней, как во многих самых разных мифах об искуплении, проводится мысль об исконном расщеплении Искупителя надвое, о его распадении на светлую и темную силы, на ангельское и дьявольское сущностные начала, которые, всегда лишь вместе, могут совершить дело обновления и искупления мира. Во всем, что потрясает и обновляет человечество (а в этом и заключается смысл всякого такого мифа) бог и дьявол действуют *вместе*, и поодиночке им не преобразить застарелую воду. Миф посредством использования двух персонажей разъясняет то, что он хочет постичь и осознать в его единственности; путем образного противопоставления он лишь иллюстрирует неумолимый закон, согласно которому созидающее всегда оборачивается уничтожающим, порождающее одновременно убивает, искупающее всегда тут же предает. Он говорит о том, что во всяком великом человеке, который является своего рода символом, Христос и Иуда снова должны обменяться темным поцелуем.

Жизнь Ницше тоже была подвластной этому закону, причем мало найдется других жизней, в которых его действие проявилось бы так ярко. Почти с жестокой напористостью показывает она борьбу человека с его призванием, с бременем того служения, которое связано с обновлением: борьбу как со светлым призванием спасителя-Заратустры, так и с проклятием предательства. Она показывает эту борьбу, но она же показывает и послушание обоим началам, которые не осознавались как навязанные извне, но которые выросли в самом Ницше, борясь друг с другом и предполагая друг друга. Проклятие этой жизни заключалось в том, что она не могла повиноваться одной из двух заповедей обновления больше, чем другой, но служила обеим, должна была быть обеими. В скептической форме Ницше, распиная в себе аскета, сформулировал это уже в «Человеческом, слишком человеческом»: «Вы хотите формулы для такой судьбы, которая становится человеком? — Она представлена в моем Заратустре. — “И кто должен быть творцом в добре и зле, поистине, тот должен быть сначала разруши-

телем, разбивающим ценности. Так принадлежит высшее зло к высшему благу, а это благо — творческое”.

Я гораздо более ужасный человек, чем кто-либо из существовавших до сих пор; это не исключает того, что я буду самым благодетельным. Я знаю радость уничтожения в той степени, которая соразмерна моей силе уничтожения — в том и другом я повинуюсь своей дионисической натуре, которая не умеет отделять отрицания от утверждения... Я истребитель *par excellence*».

В этой душе, страшась самой себя, живет потребность совершить искупительное предательство — живет как предначертанная судьбой необходимость созидающего уничтожения. По своей природе эта душа умела быть благодарной как никакая другая (об этом с захватывающей силой свидетельствует ее отношение ко всем слагаемым ее первоначального формирования, свидетельствуют отношения этого человека к его друзьям, семье и всяческим проявлениям его родословной), но с этой сверхблагодарностью загадочным образом связано внутреннее влечение к отвержению и посрамлению самого любимого. Эту дьявольскую связь глубочайшей благодарности и грубого предательства Ницше с гордостью и скорбью осознал прямо как закон его жизни. «Нападение есть для меня доказательство доброжелательства, при некоторых обстоятельствах даже благодарности», — говорится в «Ессе homo». Невозможно не слышать того глубокого удовлетворения, которым преисполнены его самые резкие отречения, самые злые слова отповеди — удовлетворения, переживаемого только тем, кто после долгого сопротивления наконец уступает живущему в нем закону. Никто не поверит, что безобидные сомнения Эрвина Роде в Ипполите Тэне как историке на самом деле хоть в какой-то мере стали причиной размежевания с некогда самым любимым другом, как это якобы видно из письма Ницше, написанного ему 21 мая 1887 г. В письме чувствуется тон человека, который уже давно ждал повода к разладу. Такая же картина и в письмах матери и сестре.

Чего стоят, например, слова о матери, почти трепещущие от наслаждения ненавистью и жажды нанести смертельную рану: «Одна из загадок, над которыми я не раз раздумывал, заключается в том, как возможно, что мы — кровные родственники» (из письма к сестре от 1885 г.). Нечто подобное можно встретить и в письмах к Мальвиде фон Мейзенбург, Паулю Рэ, Лу Саломе (единственным исключением, в котором, пожалуй, нельзя встретить ничего подобного, являются гостевые письма). Кроме того, для всех упомянутых писем характерно одно важное обстоятельство: для Ницше речь никогда не идет о намеренном разрыве, о котором он, быть может поэтому, стремится заявить как можно категоричнее. Перед нами всегда лишь высказывание, выкрик «дьявола», прячущегося на задворках всех таких отношений: за предательством не следует раскаяния (ведь предательство совершилось из необходимости), нет также никаких «извинений» — одно только щемящее душу в своем осознании предопределенности, почти просительное подчеркивание неразрывной общности, принадлежности друг другу, порожденное самой судьбой. Так, после жестокого, в своем хладнокровии буквально режущего на куски письма Эрвину Роде появляется другое («Нет, не отдайся от меня слишком легко!»), а после резкой отповеди сестре (черновик письма 1888 г.) — просьба видеть в ней не что-то жестокое, а нечто прямо противоположное, и просьба о любви.

Однако грандиозным, легендарно высоким примером предательства, совершенного из повиновения чувству глубокой необходимости, остается «случай Вагнера», причем не только памфлет, опубликованный под таким заголовком («Казус Вагнер»). Можно ли во всей духовно-интеллектуальной истории Европы отыскать что-либо более жуткое, чем те отрицания и самоотрицания, которые после дней, проведенных в Трибшене, появляются в «Казус Вагнер»? Более жуткое, чем картину самого преданного ученика («Перед Богом клянусь, я считаю Вас единственным, кто знает, чего я хочу», —

пишет Вагнер Ницше в 1873 г.), который, претерпев долгое борение между самой благодарной любовью и вселяющим смуту сомнением, покидает учителя в тот самый миг, когда их общее дело как будто победило? Более жуткое, чем сначала беспомощную, а потом злобную и так и оставшуюся непреодоленной печаль предавшего себя верующего, который знал, кого и что он потерял («Скажите ему: с тех пор как он ушел от меня, я один»)? Наконец, более жуткое, чем ожесточение ученика, который не смог простить своего предательства тому, кому он некогда поклонялся? Есть ли что-либо в глубине своей более трагическое, чем — в довершение ко всему — картина полной неотвратимости произошедшего, безысходности, последней неизбежности? Оба — в совершенном ослеплении, оба несправедливы до жестокости, но оба же — повинующиеся самим себе, верные себе и потому страдающие от этого до конца. Кто еще так тяжело переносил вину и страдания от нее? «Я с тем, кто пострадал в этом больше всего, а это мой брат», — так однажды закончила разговор сестра Ницше. «Повернуться спиной к Вагнеру было для меня чем-то роковым», — пишет Ницше в предисловии к «Казус Вагнер», но здесь же обнаруживается и то, что в отношениях Ницше с другими людьми присутствовало как бы в зачаточном состоянии: отречение и предательство, совершенные даже в самой резкой форме, не упраздняют самих отношений; нападение является формой его благодарности, а отпадение — формой преданности. Мотив, прозвучавший в последнем письме к Роде, другу его шопенгауэровской юности, вновь начинает звучать в годы его нападков на Вагнера. Ницше до самого конца не отрицал своей предначертанной судьбою связи с личностью Вагнера, с его искусством и проблемами, не отрицал своего рокового, предательского ученичества, братства, исполненного вражды и последнего единства в судьбе; он никогда не мог скрыть своей любви к Вагнеру и хотя и не раскаянного (потому что он ясно видел всю роковую непреложность этого шага), но всегда терзавшего его предательства, в какие

бы одежды он ни облачал то и другое. Можно сказать, что даже в юности, когда Ницше был совершенно упоен Вагнером, в его словах нельзя было почувствовать таких проявлений любви и внутренней преданности, какие выражал отступник, написавший «Казус Вагнер», мастер самой радостной полемики, которую мы только знаем в немецком языке, — радостной от фанатического стремления к уничтожению. «Я любил и чтил Вагнера как никто другой», — пишет он в черновиках к «Казусу», и там же говорится, что по вынесенному им решению можно заметить, что он очень любил Вагнера: ведь никогда противник не воспринимал так глубоко предмет своего противления. «Ессе homo» свидетельствует о таком отношении с тяжелой серьезностью, свойственной завещанию: «Здесь, где я говорю о том, что служило отдохновением в моей жизни, я должен сказать слово благодарности тому, на чем я отдыхал всего глубже и сердечнее. Этим было, несомненно, близкое общение с Рихардом Вагнером. Я невысоко ценю мои остальные отношения с людьми, но я ни за что не хотел бы вычеркнуть из своей жизни дни, проведенные в Трибшене, дни доверия, веселья, высоких случайностей — глубоких мгновений. Я не знаю, что другие переживали с Вагнером, — на нашем небе никогда не было облаков». «Я не перенес бы своей юности без вагнеровской музыки... Я называю Вагнера великим благодетелем моей жизни. Нас сближает то, что мы глубоко страдали, страдали также один за другого, страдали больше, чем люди этого столетия могли бы страдать, и наши имена всегда будут соединяться вместе». В позднейших записях, относящихся ко времени «Переоценки», с болью прорывается: «Я любил только его и никого другого. Этот человек был мне по душе... Само собой разумеется, что я никому так легко не позволю эту мою (теперешнюю) оценку Вагнера сделать своей, и всему непочтительному сброду, который, как вши, кишит на теле сегодняшнего общества, вообще нельзя позволять упоминать такое великое имя, каково имя Рихарда Вагнера, — ни в похвалу, ни в протест». И, как рассказывает сестра, уже в последние суме-

речные веймарские годы всякий раз при упоминании имени Вагнера Ницше говорил: «Этого я очень любил».

Под маской афоризма «Во славу Шекспира» («Веселая наука») Ницше сам прославлял трагическое предательство, совершенное им в его жизни, как поступок, содеянный Иудой и Брутом. Он от всей души благодарит Шекспира за то, что тот оправдал Брута, которого Данте вместе с Кассием и Иудой отправил в пасть Люциферу: для него трагическая смерть Цезаря является своего рода оправданием его самого и его предательства. «Самое прекрасное, что я мог бы сказать во славу Шекспира, человека, есть следующее: он поверил Бруту и не бросил ни одной пылинки недоверия на этого рода добродетель! Ему он посвятил лучшую свою трагедию — она и поныне называется все еще ложным именем, — ему и ужаснейшему воплощению высокой морали. Независимость души — вот о чем идет здесь речь! Никакая жертва не может здесь быть слишком большой: нужно уметь принести в жертву этому даже лучшего друга, будь он к тому же великолепнейший человек, украшение мира, гений, не имеющий равных себе... нечто подобное должен был чувствовать Шекспир! Высота, на которую он возносит Цезаря, есть самая тонкая честь, какую он мог оказать Бруту: лишь таким образом возводит он его внутреннюю проблему в чудовищную степень, а равным образом и душевную силу, смогшую разрубить *этот* узел! Быть может, мы стоим перед каким-то неизвестным темным событием и авантюрой из жизни собственной души поэта, о чем он мог говорить только символами? Что значит вся гамлетовская меланхолия перед меланхолией Брута! — и, может быть, и ее знал Шекспир, как он знал ту, из личного опыта! Может быть, и у него были свои мрачные часы и свой злой ангел, как и у Брута!».

Однако Брутово отношение Ницше к Вагнеру, несмотря на то что оно оказалось самым глубоким, преобразующим и судьбоносным событием в его жизни, все-таки не что иное, как отражение и своего рода символ его позиции и злой судьбы

внутри духовного и больше чем духовного кризиса европейского человечества, в котором ему, как и Вагнеру, довелось жить и отчаянную попытку разрешения и преодоления которого он собою являет, как и Вагнер (по крайней мере, в своих высших достижениях), тоже олицетворявший собой эту попытку, осуществляемую, правда, менее чистыми средствами, потому что в них было больше своекорыстия. Любовь к Вагнеру и измена ему — не что иное, как своего рода притчевое выражение вообще всякой любви и предательства у Ницше; кривая этих чувств совершенно такая же, как в его любви к романтизму и отступлении от него (Шуман, Шопенгауэр, Гёльдерлин), а также в любви и отходе от музыки, морали, немецкого «начала», лютеровского наследия — лютеровского Бога. Заратустра — убийца Бога (подобно встреченному им «самому безобразному человеку»), равно как Ницше — предатель Вагнера. Подобно тому как — в качестве «более злой» противоположности своим восторженным юношеским переживаниям вагнеровской музыки — он сознательно открывает и изобретает для себя музыку Бизе (его «Кармен»); подобно тому как искусство этого француза, которого он, по существу, ценит весьма невысоко, оказывается нужным ему лишь для того, чтобы с его помощью предельно разъяснить Вагнера («Не воспринимайте всерьез то, что я говорю о Бизе; по существу я совершенно не принимаю его во внимание. Но как ироническая *антитеза* Вагнеру он действует очень сильно», — пишет он в 1888 г. Карлу Фуксу), — итак, подобно всему этому он выдумывает и свое антихристианство как средство и путь показать новую божественность Заратустры.

В материалах к «Заратустре» есть важная запись: «Я намеренно во всей полноте пережил противоположность религиозной натуре. Я знаю дьявола и его перспективы для Бога». (Здесь дает о себе знать как раз то основное чувство, которое, в более узком смысле, проявляется в его отношении к *décadence*: «Рассматривать с точки зрения больного более здоровые понятия и ценности, и наоборот, с точки зрения

полноты и самоуверенности более богатой жизни смотреть на таинственную работу инстинкта декаданса — таково было мое длительное упражнение, мой действительный опыт, и если в чем, так именно в этом я стал мастером» («Ессе homo»). Намеренная противоположность религиозной натуре (и, наверное, невыявленной собственной) — здесь резко высвечивается смысл того культа, который Ницше характерным образом «отправляет» как раз в момент своего отпадения от Вагнера, то есть в пору «Человеческого, слишком человеческого», — «отправляет» посредством «духа», свободного духа всяческого Просвещения, нового и более категоричного вольтерьянства. Здесь «дух» не означает некоего нового и свободного благоговения, в нем нет ничего от мыслей Паскаля или Гёте (оба станут ближе более позднему Ницше): он представляет собой не что иное как Люциферово средство намеренно прожить полную противоположность религиозной натуре. Ницшевское вольтерьянство служит перспективой для Бога, и если именно в эту эпоху своей жизни, с небывалой жадностью взыскующую отрицания, он — как раз по этой причине — со всей страстностью становится на сторону познания, а не жизни (в то время как его начало и исход, напротив, стоят под знаком сказанного им во втором «Несвоевременном размышлении», где он говорит: «Лишь до тех пор, пока наука (и познание) служат жизни, мы служим ей»), то его измена понятию жизни, совершенная в этот миг, то есть в миг его отступления от Вагнера, его измена своей юности и глубочайшему переживанию своего существования весьма символична в контексте его намерения знать дьявола и его перспективу для Бога. Ведь именно дух всегда опасно склоняет к тому, чтобы предать жизнь: «Дух есть жизнь, которая сама врезается в жизнь», — говорит Заратустра. И дух же всегда чувствует себя откуда-то издали призванным к защите зла, к апологии сатаны — и тем самым он сам еще раз оказывается этим злом. Ведь, согласно Свифту, самая последняя степень зла, настоящее зло Иуды, которое как таковое заслуживает самых последних

глубин ада, — это защита зла. Но именно это Ницше переживал как свою самую настоящую задачу и призвание. «Мы реабилитируем дьявола», — торжествующе звучит не только в «Воле к власти». Стремление включить в тот организм, который Ницше называет культурой, как можно больше сил, воспринимаемых христианской этикой как злые, спасение и оправдание сил, которые питают и обновляют глубинный поток «зла» для древа жизни — таков смысл ницшевского имморализма, по форме скептического, но страстного как в корне, так и в отцветающей кроне. «Всякое добро — это преобразование зла; у всяческого бога отец — дьявол», — этот тезис, взятый из добавлений к «Заратустре», является, наверное, самым односторонним в своей страстности выражением данного глубинного чувства. Перед нами самое сильное утверждение *advocatus diaboli*³³. Более справедливо, с более глубоким ощущением того, что судьба мира оказывается на той или иной чаше весов, ницшевский аморализм выражается в притче Заратустры о дереве на горе: «С человеком происходит то же, что и с деревом. Чем больше стремится он вверх, к свету, тем глубже впадают корни его в землю, вниз, в мрак и глубину, — ко злу». Именно сверхчеловеческое стремится глубже пустить свои корни в то, что ниже человеческого. Именно того человека, который сильнее всего жаждет Бога, со всею страстью влечет вниз, к истокам зла, и, может быть, как раз Бог скорбнее всего и ищет своего Черного ангела. О том, насколько исконно эти представления живут в самом Ницше, он сам свидетельствует в воспоминании о своих детских богословских раздумьях: «Уже тринадцатилетним мальчиком я был поглощен проблемой происхождения зла: ей я посвятил в возрасте, когда “сердце принадлежит наполовину детским играм, наполовину Богу”, свою первую литературную детскую игру, свою первую философскую пробу пера, — что же касается моего тогдашнего “решения” проблемы, — ну, я воздал,

³³ *Advocatus diaboli* (лат.). — Защитник дьявола.

как и следовало, честь Богу и сделал его *Отцом* зла. Требовало ли именно *этого* от меня мое “А ргіогі?”» (из предисловия к «Генеалогии морали»). (Примерно то же самое он пишет в черновиках к Предисловию, относящихся к 1885—1888 гг.: «Когда мне было двенадцать лет, я выдумал для себя диковинное триединство: Бог-Отец, Бог-Сын и Бог-Дьявол... и этим начал философствовать».) Здесь действительно потаенно действовало его а ргіогі: в той детской игре — одном из примечательных предзнаменующих слагаемых его развития — уже проглядывает поздний Ницше, желающий упразднить Бога и сатану в некоем высшем единстве, по ту сторону их самих; тот Ницше, для которого зло имеет божественное происхождение, даже является высшим признаком всего того, что он называет божественным. Через тридцать лет, в «Ессе homo» он еще раз, в злой игровой форме, но тем не менее нисколько не поступаясь серьезностью сказанного, снова делает Бога отцом зла: «Говоря теологически — пусть прислушиваются, ибо я редко [наверное, не так редко, как он здесь утверждает] говорю как теолог, — сам Бог улегся в конце своего трудового дня, подобно змее, под древо познания: так отдыхал он от обязанности быть Богом... Он сотворил всё слишком прекрасным... Дьявол есть только праздность Бога в каждый седьмой день...».

Теология зла уводит Ницше вдаль по тем лабиринтам мысли, открывает ему те модусы переживания, которые мы привыкли воспринимать и характеризовать как русские. Русская душа больше всего стремилась уберечься от глубокой и страстной открытости всякому злу, которая столь полно и безусловно отличает азиатский первобытный инстинкт от европейской сократовской устремленности к «добру» как некоей цели: русские поэты, эти проповедники добра, одновременно являются глубочайшими знатоками и провозвестниками всяческого человеческого зла. В «Антихристе» Ницше называет евангельское речение «не противься злему» (Мф. 5: 39) «глубочайшим словом Евангелия, его ключом в известном смысле», и это звучит вполне в духе Толстого; кажется, что это речение

целиком относится к упомянутой легенде об Иуде, в которой его благочестие как раз в том и состоит, чтобы не противиться злейшему, потому что только через это он и делает Евангелие возможным. А вот еще один тезис — из черновиков к «Переоценке» — который тоже написан как будто под впечатлением Толстого: «Глубочайшее непонимание религии: злые люди не имеют никакой религии». Ненавистный ему «странный и больной мир Евангелий» он презрительно называет «миром как бы из одного русского романа», а в эпилоге к «Казус Вагнер» прямо говорится: «Евангелия приводят нам точь-в-точь те самые физиологические типы, которые описывают романы Достоевского». Тем не менее в то же самое время он испытывает необычайную симпатию к этому больному и дикому христианскому гению, в котором евангельское смирение и доброта так странно переплетаются с фанатическим властолюбием отцов Церкви, и восхищение *психологом* Достоевским («единственный, у кого я чему-то научился»), открытие которого он причисляет к самым прекрасным и счастливым случаям своей жизни, само является выражением воли к непротравлению злу: ведь в конечном счете собственная «психология» Ницше — лишь форма его преданности злу.

Искусства злой, безобразной души требует (и защищает его) Ницше эпохи написания «Человеческого, слишком человеческого»: призывая к тому, чтобы в искусстве отражалась только внутренне упорядоченная, парящая в своем нравственном равновесии душа, люди слишком ограничивают его. «Как в пластических искусствах, так и в музыке и поэзии существует искусство безобразной души наряду с искусством прекрасной души; и самые могущественные действия искусства — умение потрясать души, заставлять камни двигаться и превращать зверей в людей — быть может, лучше всего удавались именно этому роду искусства». Если здесь мы видим, что в Орфее проступают дьявольские черты (однажды Ницше назвал Рихарда Вагнера «Орфеем всякой потаенной беды»), то в «Утренней заре» злой человек даже становится самым благодарным слу-

шателем музыки. В афоризме «Злые и музыка» говорится: «Не должно ли когда-нибудь высшее блаженство любви, заключающееся в безусловном доверии, стать причастным и другим людям — глубоко недоверчивым, злым и желчным? Ведь в ней они наслаждаются огромной, невиданной и невероятной неповторимостью своей души... как драгоценной загадкой и лучезарным чудом — по ту сторону всякого слова и образа. Безусловное доверие заставляет умолкнуть; само страдание и тягота в этом блаженном умолкании, и потому такие... души обычно более благодарны музыке, чем все другие, лучшие».

Апология зла у Заратустры прежде всего выражается в полном его принятии: «Только одному научился я до сих пор, что человеку нужно его самое злое для его же лучшего, — что все самое злое есть его наилучшая *сила*». «Все люди, от которых до сих пор что-либо зависело, были злыми», — предельно, по-люциферовски заостряет он эту мысль в записях периода «Переоценки». В философско-историческом плане Ницше тоже защищает тех известных персонажей, которые были злыми. Он становится на сторону Локи и Каина в их исторических масках. А его прославление власти? Можно вспомнить тезис, который Якоб Буркхардт, взяв его у Шлоссера, ввел в свои «Размышления о всемирной истории» в качестве пессимистического лейтмотива с характерным шопенгауэровским отголоском, — те «Размышления», определяющее воздействие которых на Ницше даже в мельчайших деталях становится все яснее внимательному читателю, сравнивающему между собой этих двух базельских гуманистов. «Власть в себе есть зло», — гласит этот тезис. «Мирская власть пришла от Каина», — так эту мысль выразил Лютер. Ницшевская изначальная интуиция с одобрением принимает власть не потому, что она власть, а потому, что она зла, и если в своем, оставшемся незавершенным, главном труде он делает власть пылающим сердцем мира, то здесь мы имеем не только переиначивающее принятие шопенгауэровской метафизики воли: здесь также совершается тайное признание шопенгауэровской оценки воли — как исконного

зла. Синтез сверхчеловеческого и чудовищно нечеловеческого потрясает Ницше в явлении Наполеона. Леонардо, который «видел слишком большой круг хорошего и плохого», Фридрих Второй Гогенштауфен с его могучим аморализмом, (в полумраке его Иудова речения о трех великих обманщиках), Гёте с тем мефистофельским началом, которое в нем жило (охотно и сознательно изгнанное только перед фаустовским) — все это идеальные прообразы, к которым Ницше влечется снова и снова. Его самая любимая картина, самый предпочтительный пример живого нахождения по ту сторону добра и зла — это «Чезаре Борджа как папа» (в «Антихристе»). Вот что он пишет: «Я вижу перед собой *возможность* совершенно неземного очарования и прелести красок: мне кажется, что она сверкает всем трепетом утонченной красоты, что в ней искусство действует так божественно, так чертовски божественно, что напрасно мы искали бы в течение тысячелетий второй такой возможности... *Чезаре Борджа папа...* Понимают ли меня?». Понимают ли его? Догадываются ли, какая исконная картина скрывается за этим кощунственным видением? Ведь это слияние самого злого и самого чистого в чем-то едином, соединение первобытной воли и изначальной идеи (как в шопенгауэровском понимании музыки), вечного глумливого хохота и вечного же хвалебного песнопения — Иуда и Христос в *едином* воплощении. Высокий цинизм этой архиромантической исторической иронии — лишь передний план того зрелища, к которому так влечется Ницше. За ним — воля к тому, чтобы увидеть соединенными два мира, которые он видит вечно разделенными в нем самом — мир, предающий другой мир, и этот другой, скорбно благословляющий первый.

В самом Заратустре наряду с чертами грядущего спасителя четко просматриваются черты Люцифера и Локи. Вспомним о дерзком празднике осла, о Люциферовом вопле: «Если бы были боги, как бы я удержался от того, чтобы не быть богом?». Весь стиль, ритм Заратустры — этого, по словам Ницше, дионисийского чудовища — свидетельствует о заигрывании

с дьяволом. Все резкое, пародийное, злобно высмеивающее, сознательно кощунственное, что внезапно прорывается в праздничных ритмах новозаветного стиля, в мягких обращениях, по звучанию напоминающих Нагорную проповедь, — все эти слагаемые стиля, характерного для Заратустры, того стиля, который опять-таки стиль самого Ницше, своими корнями уходят в радость предательства, но предательства того, что любишь больше всего на свете; творческая и пародийная гениальность этого стиля, благодаря которой неслыханное и то, что уже давным-давно у всех на слуху, насильственно соединяются вместе, являя собой неповторимое величие и неодолимую силу (в чем на самом деле проявляется «третий шаг» после Лютера и Гёте), предстает как самый подлинный образец того, что ее творец, истолковывая себя самого, и характеризует как гениальность: «Гениальное состояние человека — это такое состояние, в котором он одновременно любит и высмеивает одно и то же» (из материалов к «Человеческому, слишком человеческому»). («Злобные» элементы этого стиля появляются с той же самой формальной и психологической необходимостью, с какой на самых «богожаждущих» в своей архитектуре строениях, а именно на северофранцузских кафедральных соборах, появляются бесподобно безобразные химеры, порожденные самой преданной радостью зла: их дьявольски предельная злоба свидетельствует о той стихийной и страстной взыскующей силе, создавшей эти творения.) Предметом же этой гениальной любви и насмешки, как в Заратустре, так и во всем Ницше, всегда остается одно и то же: человек, сам двоякий в своей сущности, убогий и божественный.

Предательство, совершенное Иудой, влечет за собой и судьбу Иуды. Погибнуть от себя самого — такова последняя печать тайного единства предателя со Христом. Мы знаем слово, которым последнее одиночество Заратустры терзает себя самое и которым он *выдает* двоякость себя и своей, на первый взгляд, светлой, веселой, одаряющей божественности: итак, злое слово Иуды — сам себе палач.

О Заратустра,
О свирепый Нимрод!
Охотиться на Бога выходявший
Совсем недавно,
Зла стрела и сеть
Всем добродетелям!
Но вот теперь —
Собой изловленный,
Себя в капкан загнавший,
Самопознание обративший в казнь!*

В Ницше постоянно живет предчувствие того, что его кончина станет жертвоприношением. «Всегда погибаешь только через себя самого, а не через что-нибудь еще». И далее: «Гибель предстает как погубление себя самого». Еще в школе Пфорта на Ницше ничто не производило такого глубокого впечатления, как добровольный уход Эмпедокла («весь труд всегда при чтении совершенно особым образом потрясал меня»). В «Ессе homo» предельная саморасправа совершается уже в средоточии страшного самообожествления: «Я ужасно боюсь, чтобы меня не объявили когда-нибудь святым; вы угадаете, почему я тороплюсь выпустить эту книгу: она должна помешать, чтобы в отношении меня не было допущено насилия... Я не хочу быть святым, скорее шутом... Может быть, я и есмь шут...». Даже то последнее решительное и безжалостное неприятие европейского нигилизма и европейского распада, которое мы встречаем в первой книге «Воли к власти», даже уничтожающая характеристика нигилиста, Последнего человека, есть не что иное, как форма расправы с самим собой: ведь разве можно отыскать человека, который предавался бы всем восторгам и опасностям, всем радостям и всяческому безмерному пессимизму, характерному для европейского нигилизма второй половины столетия, — кто предавался бы всему этому глубже, чем сам Ницше, этот ученик Шопенгауэра и Вагнера,

* Перевод А. Шурбелёва.

наследник всяческого романтизма, отягощенный своим наследием, тот Ницше, который сам называет себя «декадентом» и слишком хорошо знает свое «по тысячам причин вечно проблематичное бытие»? *Décadence*, нигилизм были для него собственно дьявольским началом, злом как таковым, но он покорил эти силы, одолел их, предаваясь им, страдая от них глубже, чем кто-либо другой — и, в конце концов, подвергая себя казни *за то*, что он им предался. Преодоление европейского нигилистического распада наглядно совершилось в нем, равно как совершилось *через* него. «Не противься злему». Если, согласно Ницше, этот призыв является «глубочайшим словом» Евангелия и его «ключом», то и духовная судьба его самого (как он ее себе уготовал) была такой же глубоко евангельской, как и предательство Иуды — в том его смысле, в каком об этом говорится в упомянутой легенде: в средоточии позднего человечества, потерявшего всякую надежду, растворившегося в скепсисе и совсем лишившегося божественного подобия, она сделала возможной новое, дионисийское Евангелие, новое и совершенно древнее Евангелие человека. Таков смысл речений из «Ессе homo», в которых он называет себя человеком рока, «истребителем *par excellence*», «гораздо более ужасным человеком, чем кто-либо из существовавших до сих пор» — и одновременно евангелистом, небывалым доселе благовестником. Как звучало то ужасное торжественное имя, которое он, уже сходящий во тьму, дал себе самому и своей последней книге? Это было имя великого Губителя, первым воплощением которого стал Иуда, имя предсказанного в пророчестве последнего богоборца — имя антихриста.

Ницшевский исход мерцает странным двояким светом: наполовину это казнь, учиненная над самим собой, как это когда-то сделал Иуда, и наполовину — горделивая Прометеева жертва; то и другое связывается между собой сознанием чудовищной необходимости, которая соединяет их с решающим поворотом в истории человеческих судеб, с наступлением некоего нового завета и нового огня, причем не в том смысле,

что он сам является подателем нового спасения, а в том, что без совершенного *им* злодеяния, без совершенного им убийства Бога железные врата Нового мира навсегда остались бы запертыми. Это конец Люцифера, наступивший не в отчаянном раскаянии, как это было с евангельским Иудой, а в возвышенной нераскаянности того, кто постигает и утверждает себя как ту самую темную жертву нового спасения: «Лучшее и высшее, чего может достигнуть человечество, оно вымогает путем преступления» («Рождение трагедии»). В жизни Ницше, ставшей легендой, мы чтим веру, которая выражается в максимальной измене всякой вере, в спасении Божественного, совершающемся через убийство Бога. Его по-прометеевски величественная неприязнь к Иегове не что иное, как хвала Богу; совершенное им убийство древнего Бога, которое, впрочем, с чисто философской точки зрения, гораздо раньше совершил Кант, — это уготовление пути для нового Божества и предвозвестие его — того Божества, которое в видении Заратустры бросает в пустыне первую тень через дорогу. (Быть может, Ницше считал, что слова Ренана сказаны о нем, что они намекают на его Заратустру. Ренан сказал: «Боги (Les dieux) — это оскорбление Бога (Dieu). Однажды Бог станет оскорблением Божеству».) Мы чтим его за то, что он добровольно и осознанно взял на себя бремя Каина, заставляющее принести в жертву самое по-братски любимое и нести это сразу как позорное пятно и венец. Глядя на такие образы, мы вместе с Геббелем вспоминаем, что самое лучшее в религии — это то, что ее вызывают к жизни еретики, и помним, что сила вечного возрождения живет только в мертвом, отвергнутом и растерзанном Боге, а не в том, который восседает на престоле в облаке фимиама (когда древний бог разлетается в прах, пробуждается новый); что, наконец, тот, кто убивает Бога, как раз тем самым сохраняет его для человечества.

МАСКА

Даже самому себе не всегда говоришь то, что думаешь, а другим надо говорить только то, что они могут принять.

И маска значима, коль есть в ней благородство.

Гёте

«Проблема актера беспокоила меня дольше всего», — признается Ницше в «Веселой науке». Несмотря на это признание, которое, очевидно, затрагивает нечто психологически очень важное, поначалу эта проблема не кажется одной из тех, которые вырастают из самого Ницше. В первое время она не была для него какой-то по-особому «автобиографической» проблемой. В Ницше, в самой глубине его существа, по всему его характеру не было ничего актерского и театрального, несмотря на то что всегда, и особенно в последнее время, в нем можно было заметить некоторую рисовку. Вот что пишет друг юности Дейссен: «Ницше всегда был глубоко серьезной натурой, все актерское, как в смысле хулы, так и похвалы, было ему совершенно чуждо». Едва ли можно говорить о какой-то стилизации, когда Ницше в той же «Веселой науке» через несколько страниц после сделанного признания пишет: «Моя тоска хочет.. отдохнуть в тайниках и пропастях

совершенства: для этого нужна мне музыка. Что мне драма! Что мне судороги ее нравственных экстазов... Что мне весь мимический фокус-покус актера! Вы угадали, я создан антитеатралом по существу, — но Вагнер, напротив, был по существу человеком театра и актером, самым вдохновенным мимоманом из всех когда-либо существовавших, так же и как музыкант!». Однажды в своих последних записях, в гордом противостоянии всякому актерству, он отмечает: «Быть правдивым — награда». В таком же настроении выдержан и этимологический экскурс времен написания «Утренней зари»: «Благородные, ἔσθλοί..., правдивые, которым *не надо притворяться!* Как индивидам и людям сильным!». Но «не надо» — это всегда и «не могу»: будучи сильной натурой, Ницше мог бы сказать о себе то, в чем однажды сознался Наполеон: «Я не могу переодеваться — меня узнают в любой маске». Спору нет: имея глубоко протестантский характер, Ницше всегда был принципиально чужд всему театральному — в его письмах, жестко привязанных к его собственному «я», совершенно нет никакого актерства, несмотря на все трогательно прозрачные излюбленные жесты, и больше всего его нет там, где оно и могло бы оказаться в угоду адресату. Кроме того, весьма полезно сравнить все его почти беззащитные автобиографические страницы εἰς ἑαυτόν с явно актерскими мемуарами Вагнера, проникнутыми наивно прожженной радостью притворства, которая чуть ли не заново перестала им осознаваться, и полными ловких сценических приемов самопоказа. Только в феномене «Вагнера» этот вопрос, эта проблема актера мощной волной приступила к границам внутреннего бытия Ницше. Только очарование искусством Вагнера и его сильной личностью привело к тому, что загадка «маски» стала его интересовать. Только в Вагнере именно *как Вагнере* его начинает тревожить проблема превращения, которой суждено не давать ему покоя «с давних пор» и вплоть до наступления духовного мрака.

«Рождение трагедии» (вместе с относящимися к ней фрагментами наследия) является первым величественным сви-

детельством этой тревоги; перед нами поэтическая попытка растолковать загадку возникновения актерства. «Какие силы заставляют человека измениться?» — этот вопрос становится лейтмотивом всей книги. Дионис — вот имя той претворяющей силы, которая заставляет человека становиться маской — маской сверхличного, «божественного» бытия. В то же время эта поэтическая вещь показывает, что здесь проблема превращения и очарования масками рассматривается и истолковывается со стороны, а не с точки зрения самого превратившегося — рассматривается теоретически, а не переживается дионисийски; перед нами, конечно же, *поэтическая* филология, но тем не менее именно филология или, скорее, проявление филолого-исторического метода, который стремится выйти за свои пределы. «Как жаль, что то, что я имел тогда сказать, я не решился сказать как поэт: я бы, пожалуй, это смог!» — сетует Ницше в предисловии к «Рождению», написанном в 1886 г. Это жалоба неочарованного, который стыдится того, что говорил об очарованности, не будучи сам очарован. Он говорил, а не пел, что подобало бы «преображенному»: «Ей бы следовало петь, этой новой душе, а не говорить», — таков упрек, который он бросает самому себе в этом предисловии. Позднее Ницше с мучительной ясностью ощущал внутреннюю раздвоенность этой книги, которая, по существу, рассказывает о страстной тяге к очарованности, как бы говоря из нее самой.

«Очарованность есть предпосылка всякого драматического искусства», — таков лейтмотив всей книги. Но послушаем, как говорит об этом совершенный аналитик, а не актер, не драматург, не тот человек, который очаровывает самого себя: «Мы говорим о поэзии в таких абстрактных выражениях именно потому, что все мы обычно плохие поэты. В сущности, эстетический феномен прост; надо только иметь способность постоянно видеть перед собой живую игру и жить непрестанно окруженным толпою духов — и тогда будешь поэтом; стоит только почувствовать стремление превращаться в различные образы и говорить из других душ и тел — и тогда ты драматург».

«Дионисическое возбуждение способно сообщить целой массе это художественное дарование, этот дар видеть себя окруженным толпой духов и чувствовать свое внутреннее единство с нею. Этот процесс трагического хора есть *драматический* первофеномен: видеть себя самого превращенным и затем действовать, словно ты действительно вступил в другое тело и принял другой характер. Этот процесс стоит во главе развития драмы. Здесь происходит нечто другое, чем с рапсодом, который не сливается со своими образами, но, подобно живописцу, видит их вне себя созерцающим оком; здесь налицо отказ от своей индивидуальности через погружение в чужую природу. И при этом названный феномен выступает эпидемически: целая толпа чувствует себя зачарованной таким образом... Дифирамбический хор есть хор преобразенных, причем их гражданское прошлое, их социальное положение совершенно забываются. Они стали вневременными, вне всяких сфер общества живущими служителями своего бога. Вся остальная хоровая лирика эллинов есть только огромное усиление роли единичного аполлонического певца; между тем как в дифирамбе мы имеем перед собой общину бессознательных актеров, которые смотрят и на себя, и друг на друга как на преобразенных». В подготовительных материалах к «Рождению трагедии», в статье о греческой музыкальной драме, написанной в 1869—1870 гг., Ницше подробнее говорит об эпидемии экстагического, зачарованного преобразования древнейшей хоровой общности в первые общины бессознательных актеров. Он говорит, что дионисийское опьянение — это материнское лоно драмы, причем в описании очарованного состояния еще отчетливее проступает влияние шопенгауэровской эстетики. «Душа афинянина, смотревшего трагедию на великих дионисиях, имела в себе нечто из той стихии, в которой эта трагедия рождалась. Это чрезвычайно мощно прорывающийся весенний порыв, смутное переживание напора и неистовства... Всемогущее, столь неожиданное воздействие весны порождает такой преизбыток жизненных сил, что всюду начинаются экстазы, видения, возникает вера в собственную

очарованность, и толпы людей, охваченные единым настроением, бродят по всей округе. Здесь — колыбель драмы. Ведь она начинается не с того, что кто-то, надев маску, хочет обмануть других, а, напротив, с того, что человек находится вне себя и верит, что он преобразен и очарован. Находясь в состоянии “вне-себя-бытия”, в экстазе, надо сделать еще один шаг: мы не возвращаемся в себя, но входим в иное существо, так что начинаем вести себя как очарованные. Отсюда в конечном счете и глубокое изумление при созерцании драмы: земля колеблется, рушится вера в нерасторжимость и прочность индивида». Перед нами не собственная точка зрения Ницше, а шопенгауэровская терминология в применении к вагнеровским теориям; в другом месте из приложения к «Рождению трагедии» это повторное переживание Шопенгауэра, в соотношении с Вагнером выражается совершенно четко: «Набожность — самая удивительная маска инстинкта жизни! Преданность совершенному миру грез, который наделяется высшей нравственной мудростью! Бегство от истины, совершаемое ради того, чтобы иметь возможность поклоняться ей издалека, закутанной в облака! Примирение с действительностью, *потому что* она загадочна! Нежелание разгадывать, потому что мы не боги! Прославление и преобразование страхов и ужасов существования как целительного средства *от* существования!.. Торжество воли в ее отвержении!.. Ужасное и нелепое становится возвышенным, потому что оно лишь *с виду* ужасно или нелепо. Здесь дионисийская сила *очарования* утверждается на самой вершине этого мировоззрения: все действительное растворяется в видимости, а позади нее заявляет о себе единая *волевая природа*, в полном ореоле мудрости и истины, в ослепительном блеске. *Иллюзия, греза — на ее вершине*» («Дионисийское мировоззрение», 1870 г.). Вряд ли можно более магическим образом упростить и «шопенгауэрить» эту трудную и многогранную проблему формирования драмы и лицедея. Иллюзия упоенного Вагнером Ницше — на своей вершине. Но в этой же статье содержится и первое вычленение более узкой проблемы актера

из проблемы дионисийского очарования. Игра в упоение вместо самого упоения, комедиант на месте экстатика; жаждущий самого себя, с радостью надевающий маску индивид вместо того, кто полностью погружается в Бога, — все это характеризует возникновение собственно актерского типа. Между богом и индивидом, Дионисом и Сократом возникает некий промежуточный мир, необычайно ницшевский: «Этот *срединный мир* между красотой и истиной открывается в игре в упоение, а не в полной поглощенности им. В актере мы снова узнаем дионисийского человека, инстинктивного поэта, певца, танцора, но как *сыгранного* дионисийского человека. Он стремится достичь своего прообраза в потрясении возвышенного или же в потрясении смешного: он выходит за пределы красоты, но истины не ищет. Он повисает в пространстве между обеими» («Дионисийское мировоззрение», 1870 г.). Ницшевская оценка актера как такового, то есть лишь сыгранного дионисийского человека, проявляется в недвусмысленно презрительных формулах наподобие следующей: «В устах внутренне убежденнейшего актера глубокая мысль, притча, да в сущности каждое слово звучит как-то выполосканно, чахло, оскверненно; мы не верим этому языку, не верим этим людям, и то, что обычно затрагивало нас как глубочайшее мирооткровение, теперь предстает перед нами как вынужденный маскарад... Чувствуешь нечто похожее на лишение святости» («Музыка и трагедия», 1871 г.). (И семь лет спустя, в письме к другу, именно в этом он инстинктивно упрекает и вагнеровский «Парсифаль»: «Многое, что готов вынести внутренний взор, едва ли можно вытерпеть при постановке на сцене: подумайте о наших актерах — молящихся, трепещущих, упоенно горлающих».) Таким образом, негативная оценка актера (и лицедейства, оторвавшегося от своих религиозных корней, замкнувшегося в самом себе и собою наслаждающегося) ни в коей мере не является следствием общего отхода от Вагнера: она полностью сформировалась уже в самый разгар увлечения Вагнером. В отрывке из письма к Дейссену (февраль 1870 г.) мы имеем дело лишь с практи-

ческой стороной этой общей установки: «Печально, но характерно для несказанно скудного немецкого общения, что ты с удовольствием поддерживаешь связи с актерами. Так было и со мною. Священный отсвет свободного искусства падает и на его самых недостойных служителей. Мы идеализируем этот слой общества: и порой в беседу ввязывается малый демон, от которого с наслаждением бежал Софокл... У меня это существо сразу вызывает досаду».

Что должно было случиться, чтобы осознание того, что Вагнер — величественный актер, а его творения — актерские, все-таки прорвалось сквозь всю ту благодарность, которой Ницше в своей, проникнутой любовью грезе, был исполнен по отношению к этому человеку и его труду? Произошло совершенно то же самое, что ницшевская сугубо теоретическая оценка природы актера уже как бы пророчески предсказала; вновь прочерчивается кривая от того, кто по-дионисийски очарован, до комедианта: Дионис и дионисийски преображенный человек, как маска бога, превращается в комедианта; дионисийский чародей музыки — в хитрого крысолова, могучий водитель душ — в честолюбивого искусствителя, мудрый мастер — в умного маэстро, бог — в режиссера. От этого переживания Ницше так и не смог освободиться. Нам известны трагические ступени этого быстро совершившегося события. В сочинениях Ницше, опубликованных при его жизни, первые намеки на актерскую натуру Вагнера мы находим в том болезненном прославлении, каковым является поэма под названием «Рихард Вагнер в Байрейте» — жертва, принесенная учеником, жертва, на которую еще раз, в последний час расставаясь, решился уже разочарованный, уже ускользающий, уже влекущийся к отпадению дух — решился в страстном усилии вознести благодарность. «Если были попытки, — гласит один в высшей степени важный отрывок из четвертого “Несвоевременного”, — объяснять величайшие примеры развития из внутренних препятствий и недочетов, если, например, для Гёте поэзия была чем-то вроде исхода для неудавшегося живописца, если о шил-

леровских драмах можно говорить как о переложенном в стихи красноречии народного оратора... если подобным же образом мы пожелали бы поставить развитие Вагнера в связь с каким-либо внутренним препятствием, то за ним следовало бы признать и значительное актерское дарование, которое, не считая возможным идти обычными тривиальными путями, нашло для себя исход и спасение в привлечении всех отраслей искусства к одному великому сценическому откровению». Здесь факт этого значительного актерского дарования с эмоциональной точки зрения еще воспринимается нейтрально, но на самом деле Ницше уже двигался к решительному отвержению Вагнера, к неприязненному его восприятию, о чем свидетельствуют записи из наследия. В самых ранних имеющихся у нас критических замечаниях о Вагнере, а именно в заметках, относящихся к январю 1874 г. (то есть более чем за два года до решающего разочарования в Байрейте), в этих «мыслях о Рихарде Вагнере» проблема актера, проблема театра уже примечательным образом занимает центральное место, причем рассматривается в совершенно скептическом ключе. Четко видно, что «искоренение» Вагнера, которое предпринимает Ницше, начинается там, где заходит разговор об актерском начале в нем и его искусстве. «Вагнер пытается утвердить тиранию с помощью театральных толп. Будь он итальянцем, он, пожалуй, достиг бы своей цели. У немца нет никакого почтения к опере, он всегда считает ее привозной и ненемецкой. Да, он не воспринимает серьезно весь театр... В этом есть нечто комическое: Вагнер не может убедить немцев в том, что театр надо воспринимать серьезно... Всякий, кто сегодня рукоплещет в театре, завтра стыдится этого: ведь у нас есть свой домашний алтарь — Бетховен, Бах, и тут воспоминания блекнут... Одно свойство Вагнера: неукротимость, безмерность... другое — большое актерское дарование, которое ищет выхода в иных областях и не идет по первому попавшемуся пути: к тому же у него нет ни роста, ни голоса, ни необходимого отречения... Вагнер — прирожденный актер, но это похоже

на то, как если бы Гёте был живописцем, не умеющим писать. Его талант ищет и находит выходы. Подумайте только о совместном действии всех этих нереализованных инстинктов... Отношение Вагнера к музыке — это отношение актера: поэтому он может говорить как бы устами разных музыкальных душ и сопоставлять различные миры (“Тристан”, “Мейстерзингеры”)... Как актер он хотел бы подражать только самому действенному и самому действительному человеку: в состоянии высшего аффекта... То, что сильно воздействовало на Вагнера, то он и хотел бы делать. В тех, кто был для него образцом, его интересовала только возможность подражания им. Актерская натура...». Однако для Ницше актерский характер Вагнера в его стремлении воздействовать на других роковым образом проявляется не только в его произведениях, он — комедиант не только по отношению к музыке. Больше всего он не прощает ему того, что Вагнер оставался гениальным комедиантом и по отношению к себе самому, перед самим собой (и прежде всего перед собой) — как это можно видеть из его тщательно и умно выработанного писательского стиля, в котором он хочет казаться классиком (даже в письмах). Уже в «Вагнере в Байрейте» Ницше, говоря о жизни Вагнера, заговаривает о комедии. «Жизнь Вагнера, если близко смотреть на нее, вблизи и холодно, имеет... очень много комического и даже грубо-комического». Там же, еще без всякой тени подозрения в чем-то неверном, говорится, что Вагнер сам хочет быть комедиографом этой странно гротескной комедии, однако слишком пристальный взгляд на фестиваль 1876 года окончательно упраздняет и без того весьма непрочное препятствие на пути к новому взгляду на происходящее: «Я не могу признать величия, не связанного с честностью по отношению к себе самому», — читаем мы в записях к «Утренней заре»; «актерство с самим собой внушает мне отвращение: если я вижу нечто подобное, все прочие достижения для меня ничего не значат». Эту же мысль подхватывает и «Генеалогия морали»: «Нам обещают автобиографию Рихарда Вагнера — кто сомневается

в том, что это будет умная автобиография?». «Казус Вагнер» подводит безжалостный итог: «То, что до сих пор циркулирует в обществе в виде “жизни Вагнера”, есть *fable convenue*³⁴, если не нечто худшее. Признаюсь в своем недоверии ко всему, что засвидетельствовано только самим Вагнером. У него не хватало гордости для какой-либо правды о себе, никто не был менее горд; он совершенно так же, как и Виктор Гюго, остался верен себе и в биографии, — он остался актером». (Вспомним, что Ницше был одним из немногих самых доверенных людей, имевших возможность познакомиться с мемуарами Рихарда Вагнера, в 1911 г. увидевшими свет под заголовком «Моя жизнь»: будучи в Базеле, он хлопотал о поправках, которые надо было внести в частное издание книги. Привкус чего-то шутовского, который сохранился у него после ее прочтения, был, наверное, очень сильным: об этом свидетельствуют те места о «жизни» Вагнера, которые появились через десять с лишним лет после Базеля.) Да, можно не знать наверняка, что *первым* раскрыло перед взором Ницше величественно актерскую первостихию Вагнера: его музыка или сама его личность. Порой кажется, что не мастер следует за своей музыкой, а она вынуждена следовать за ним как за герцогом, неся его мантию. Ясно, однако, что опасный для жизни кризис, случившийся с Ницше в 1876 г., был вызван одним лишь долго готовившимся и тем не менее внезапным проникновением в исконно актерскую природу Вагнера и его музыки: той музыки, которая максимально осознавала силу своего воздействия, больше всего радовалась ему и больше всего его искала. Карикатурное превращение любимого образа дионисийской натуры в образ комедианта, превращение орфической перво-музыки, которая должна была звучать в ушах дионисийски преображенного человека, в большую романтическую волшебную оперу, предназначенную для сытого бюргера новой немецкой империи, — все это подействовало на него отрезвля-

³⁴ *Fable convenue* (франц.). — Расхожая басня.

юшим — чуть ли не до смерти — образом: ведь получилось так, что он жестоко позволил обмануть себя в самом важном, в самом существенном, и не только позволил, но и сам себя обманул! И если *это* глубинное переживание на поверку оказалось актерской манипуляцией и актерским же обманом, то чем же отныне была сама суть, *его* суть? О том, как вскрывшийся самообман (правда, не в столь сильной степени) оказал свое ядовитое, почти смертельное воздействие на Ницше, нам показывает история его отношений с Лу Саломе в период с 1882 по 1883 гг. «Кто мог подумать, что ее разговоры о “героизме”, “борьбе за принцип”, ее стихотворение “К страданию”, ее рассказы о борьбе за познание, — что все это просто обман?» (из письма к Паулю Рэ). Разочарование, постигшее Ницше, по его собственному признанию было таким, что он чуть не сошел с ума и не покончил с собой, а причиной стало осознание того, что здесь его коснулось «типичное, часто случающееся приключение»: он пал жертвой актерства как раз там, где искал и видел самого живого человека; он увидел маску именно там, где жаждал узреть лик. «Искать любви — и всегда находить и крушить личины, проклятые личины!» — таков несмолкаемый вопль этой души, обреченной на разочарование. («Речи, притчи и образы», 1882—1888 гг.) Все, что Ницше когда-нибудь в теоретическом плане говорил об осознанной им необходимости иллюзии и лжи, о поддерживающей жизнь грезе и смертельной прозорливости, — все это исходит из одного горестного переживания: увидеть, как Дионис превратился в карикатурного комедианта; понять, что вместо бога поклонялся великому шуту. Из этого потрясения «Воля к власти» — на уровне теоретического и практического познания — выводит трепет «нигилиста», вызванный осознанием того, что «истинный мир» оказался «ложным», и сопровождающийся последним выводом, который гласит: «Не есть ли ложь нечто Божественное? Не в том ли ценность всех вещей, что они ложны? Быть может, в Бога надо верить не потому, что он истинен, а потому, что ложен? Не получается ли

так, что именно ложь и фальсификация, именно влагание некоего смысла и есть ценность, смысл, цель?». «Почему мир, имеющий к нам некоторое отношение, не может быть фикцией?» — добавляет «По ту сторону добра и зла». Все, что Ницше собрал и рассказал о своем предельном недоверии к художнику, пророку, верующему (каковым, собственно, был он сам), — все это в своей основе имеет тот горький опыт встречи с актером, от которого он так и не смог избавиться, который так и не смог преодолеть, от которого так и не выздоровел. «Как? Великий человек? — Я все еще вижу только актера своего собственного идеала», — таково теперь инстинктивное недоверие ума, который стремился к почитанию и для которого это почитание и являлось отличительной особенностью человека («Человек есть животное *почитающее*») («По ту сторону добра и зла»). «В юности со мной случилось несчастье, — читаем мы в одной из позднейших записей. — На моем пути встретился один очень двусмысленный человек. Когда я узнал, кто же он такой на самом деле, — а он был большим актером, ни к чему (даже к музыке) не относившимся по-настоящему — мне было так противно, я впал в такое болезненное состояние, что думал, будто все знаменитые люди — актеры, иначе бы они никогда не стали знаменитыми, а главной особенностью того, что я называл “художником”, была, по моему мнению, *актерская сила*». Таков смысл и того отрывка из «По ту сторону добра и зла», который появляется и в «Ницше contra Вагнер». Вот он: «”Творение”, произведение художника или философа, только и создает вымышленную личность того, кто его создал, кто должен был его создать; “великие люди”, в том виде, как их чтут, представляют собою после этого ничтожные, плохие вымыслы; в мире исторических ценностей господствует фабрикация фальшивых монет. Эти великие поэты, например эти Байроны, Мюссе, По, Леопарди, Клейсты, Гоголи (я не отваживаюсь назвать более великие имена, но подразумеваю их)... каким мучением являются эти великие художники и вообще высшие люди для того, кто, наконец, разгадал

их!». Во всех фрагментах из «Казус Вагнер» и позднейших записях, непосредственно относящихся к Вагнеру, слышится так и не утихшая неприязнь, вызванная неисцелимым разочарованием, чувствуется ожесточение человека, которому парализовали, отравили его силу почитания: повсюду именно понятие актера сопряжено с той неутолимой ненавистью, которую вызывает только смертельный враг и нечто по-настоящему опасное для жизни: «Вы не знаете, кто такой Вагнер: это очень большой актер!.. Актер Вагнер является тираном, его пафос ниспровергает всякий вкус, всякое сопротивление... Был ли Вагнер вообще музыкантом? Во всяком случае он был *больше* кое-чем другим: именно несравненным *histrion*³⁵, величайшим мимом, изумительнейшим гением театра, какой только был у немцев, нашим инсценировщиком *par excellence*. Его место в какой-то другой области, а не в истории музыки: с ее великими истыми представителями его не следует смешивать. Вагнер и Бетховен — это богохульство — и в конце концов даже несправедливость по отношению к Вагнеру... Также и как музыкант он был лишь тем, чем был вообще: он *сделался* музыкантом, он *сделался* поэтом, потому что скрытый в нем тиран, его актерский гений, принуждал его к этому. Мы не угадаем ничего в Вагнере, пока не угадаем его доминирующего инстинкта... Вагнер не был музыкантом по инстинкту. Вагнер никогда не рассчитывает, как музыкант, исходя из какой-либо совести музыканта: он хочет действия, он не хочет ничего, кроме действия. И он знает то, на что ему приходится воздействовать! В этом он обладает бесцеремонностью... какую обладает каждый театрал, он обладает также и его презрением к тому миру, который он повергает к своим ногам!.. Также и в построении действия Вагнер прежде всего актер... Я сказал, где место Вагнера — не в истории музыки. Что же он означает, несмотря на это, в ее истории? Начавшееся главенство актера в музыке... Еще никогда честность музыкантов, их “подлин-

³⁵ *Histrion* (лат.). — Актер; трагик; шарлатан.

ность», не подвергалась равному по опасности испытанию». Пять раз в «Прибавлении» к «Казус Вагнер» Ницше повторяет: «Приверженность Вагнеру обходится дорого»; три требования, которые «отворили ему уста», гласят: «Чтобы театр не становился господином над искусствами; чтобы актер не становился соблазнителем подлинных; чтобы музыка не становилась искусством лгать». Еще беспощаднее, чем в «Казус Вагнер», где сохраняется злобно-шутливый тон с характерной для него натянутой легкостью и вымученной веселостью, жалоба на актерство звучит в черновых записях: здесь он называет Вагнера именем Калиостро, гениальным шарлатаном с присущей ему интеллектуальной бесхарактерностью, старым, лишившимся покоя крысоловом, безрассудным демагогом и «народным трибуном» в делах искусства и не только искусства. «Век демократии возносит актера — как в Афинах, так и сегодня. В этом смысле Рихард Вагнер превзошел все прежнее, он пробуждает высокое понятие об актере, способном вселять трепет. Музыка, поэзия, религия, культура, книга, семья, отечество, общение, — все это прежде всего *искусство*, то есть все сценично!». «Вагнер был большим актером: но у него не было основы и внутри себя он был добычей всего того, что сильно опьяняет». И затем, с крайней мстительностью, он подвергает его совсем уже беспощадному анализу: «Находясь в плену у подозрительно нездоровой сексуальности, Вагнер слишком хорошо знал, *чего* лишается художник, утрачивающий в своих собственных глазах свободу и *уважение*. Он обречен быть актером. Само его искусство превращается для него в постоянную попытку убежать от себя, в средство самозабвения, в попытку одурманить себя, — это изменяет и в конечном счете определяет характер его искусства... Такому “подневольному” нужен мир, прокуренный гашишем... ему нужна вагнеровская музыка... прежде всего некое католичество (Katholizität) идеала у художника является чуть ли не доказательством презрения к себе, “болота”...». Этого последнего Вагнера, Вагнера эпохи «Парсифаля» («по существу, разбитый и сломленный человек, кото-

рый, однако, довел до крайности великое актерство своей жизни»), Ницше, в конце концов, привлек к ответу и поэтически — в «Заратустре», где тот предстает в образе чародея, стремящегося своим искусством и «трогательными жестами» добиться у Заратустры любви. «Перестань, — кричал он ему со злобным смехом, — перестань, комедиант! фальшивомонетчик! закоренелый лжец! Я узнаю тебя! Ты павлин из павлинов, ты море тщеславия, *что* разыгрывал ты предо мною, ты, злой чародей, в *кого* должен был я верить, когда ты так горько жаловался?”. “В кающемся духом, — сказал старик, — *его* представлял я... И сознайся: нужно было много времени... прежде чем ты заметил искусство мое и ложь мою. Ты *поверил* в мое горе... я слышал, как ты горько жаловался: “его слишком мало любили, слишком мало любили!” Что я так далеко тебя обманул, этому радовалась внутри меня злоба моя». «Ты, пожалуй, обманывал и более хитрых, чем я, — сказал Заратустра сурово. — Я не стерегусь обманщиков, ибо неосторожным *должен* я быть: так хочет судьба моя. Но ты — *должен* обманывать, настолько я знаю тебя! ... Я хорошо угадываю тебя: ты стал чародеем для всех, но для себя не осталось у тебя больше ни лжи, ни лукавства, — ты сам перестал быть для себя чародеем! Ты пожинал отвращение как единственную истину свою. Нет ни одного правдивого слова в тебе, но еще правдивы уста твои: правдиво отвращение, прилипшее к устам твоим”. “Но кто же ты! — воскликнул тут старый чародей надменным голосом, — кто смеет так говорить со *мною*, самым великим среди живущих ныне?” — и зеленая молния сверкнула из его глаз на Заратустру. Но тотчас же он изменился и сказал с грустью: “О Заратустра, я устал, противны мне искусства мои, я не *велик*, для чего притворяюсь я! Но, ты это знаешь хорошо, — я искал величия! Великого человека хотел я представлять и убедил в этом многих; но эта ложь была свыше сил моих. Об нее разбиваюсь я. О Заратустра, все ложь во мне; но что я разбиваюсь — это *правда* во мне!». Эти слова, а еще больше ответ Заратустры, показывают, как жела-

нен для Ницше конец Вагнера, как он хочет, чтобы актер Вагнер покаялся: «Злой, старый чародей, это твое лучшее и самое честное, и я чту в тебе то, что устал ты от себя и сказал: “я не велик”... даже если только на один миг, но в этот момент был ты — правдив». Однако Ницше не дождался от своего чародея этого правдивого мига, и самые горькие слова, которыми он отважился упрекнуть жизнь, намекают на его собственное тяжелейшее переживание, на слишком роковую встречу со старым чародеем: «Жутко человеческое существование и к тому же всегда лишено смысла: скоморох может стать уделом его» (речение Заратустры из «Предисловия Заратустры»).

Скоморох — таким было последнее превращение дионисийского мага, когда Вагнер предстал перед очами своего восторженного ученика в пору его пребывания в Трибшене. Фигляр — таким был трагический и в любом смысле опасный для жизни приговор того разочарованного, который вынес его своей некогда горячо любимой грезе. Фигляр, который хочет действовать, потому что не смеет быть; скоморох, который, скрывая свое собственное, страдающее «я», щеголяет и хвалится как раз тем, в тоске по чему безнадежно изводит себя — таков Вагнер, предстающий на страницах «Казуса». Кажется, что проблема маски, которая с давних пор тревожила его в Вагнере, и прежде всего как Вагнер, разрешается. Однако все, что Ницше преследует и разоблачает, предавшись уже не ведающему благодарности, мазохистскому расчленению души, оборачивается мстью призрака: загнанное в последнюю теснину, оно, наполовину умоляя, наполовину грозя, оборачивается против него самого и показывает ему лицо — его собственное лицо. Уже в чародее, с которым разговаривает Заратустра, тайных черт и самообвинений самого Ницше не меньше, чем Вагнера. Ведь не напрасно Заратустра говорит: «Но самым опасным врагом, которого ты можешь встретить, будешь всегда ты сам; ты сам подстерегаешь себя в пещерах и лесах». И взором его собственного «я» на него тоже смотрит маска чародея. В «Казус Вагнер» говорится: «Являешься акте-

ром, если обладаешь в качестве преимущества перед остальными людьми одним прозрением: что должно действовать как истинное, то не должно быть истинным. Это положение сформулировал Тальма: оно включает в себе всю психологию актера, оно включает в себе — не будем сомневаться в этом! — также и его мораль. Музыка Вагнера никогда не является истинной. Но ее считают таковою — и это в порядке вещей». Это научное положение и руководящий принцип великого комедианта, у которого Наполеон учился царственной походке, вбирает в себя не только всю психологию и мораль актера: это руководящий принцип для самого Ницше как человека, который научает, познавая, руководящий принцип для всего его прикладного и сообщаемого познания; это краеугольный тезис его сократической теории познания, которая одновременно должна была и хотела быть оценкой переживания. «Что должно действовать как истинное, то не должно быть истинным» — этот тезис, а также постижение его действительной силы, для самого Ницше стали мезью Вагнера. Ученик, каким он был, мог безоглядно предаться учителю, имея ту прекрасную привилегию, которая свойственна юности. Когда же он сам стал мастером, он открывает для себя, что мастеру, даже мудрости и искусству мастера подобает маска, являющаяся горестной привилегией возраста — того возраста, в котором человек уже не живет ради себя, но должен и хочет продолжать жить во многих других. Ведь только маска действует как истинное. Только в маске, только как греза всякая жизнь соблазняет к жизни. Это открытие уже дремало в верующем и по-дионсийски надеющемся ученике, писавшем «Рождение трагедии»; об этом уже говорят черновики к данной книге: «Образование есть непрестанное превращение иллюзорных представлений в более благородные... Что такое воспитание? Это когда все пережитое в его постижении сразу подводится под определенные иллюзорные представления. Ценность этих представлений определяет ценность образования и воспитания... Эти иллюзорные представления можно сооб-

шить только благодаря *силе соответствующих личностей...* Волшебное влияние *личности на личность...* Таким образом, всякое *воссоздание культуры* совершается посредством сильных, образцовых натур, в которых вновь рождаются иллюзорные представления». Но только для ума, который стал поистине самостоятельным, только для того, кто в безмерной безысходности разочарования страстно жаждет далекой иллюзии, только для него сделанное им открытие облекается в переживание, которое говорит: маска неизбежна, она необходима.

Впервые это осознание *необходимости* маски вполне ясно, не без некоторой горечи и местами совсем по-шопенгауэровски заявляет о себе во время написания «Человеческого, слишком человеческого»: «Посредственность — самая счастливая маска, которую может носить превосходящий других ум, потому что огромную толпу, то есть людей посредственных, она не заставляет думать о маскировке — и тем не менее он надевает ее только ради них: чтобы не раздражать их, нередко даже из сострадания и доброты». «Глубокие люди чувствуют себя актерами по отношению к тем, кто их окружает: ведь для того, чтобы быть понятыми, им всегда приходится надевать личину поверхностности». «Или прячь свои взгляды, или прячься за взглядами. Кто поступает иначе, тот или не знает жизни, или принадлежит к ордену святой безрассудной отваги». В этих высказываниях еще преобладает момент отрицания, защитная мера, мимикрия с помощью маски, — одним словом все это еще «афоризмы житейской мудрости». Но в одном афоризме из «Человеческого, слишком человеческого» мысль о том, что маска необходима, переносится в плоскость позитивного утверждения, впервые возводится до уровня чего-то осознанно воспитывающего: «*Действующий есть призрак; никакой действительности.* — Выдающийся человек постепенно начинает понимать, что он, поскольку он действует, есть призрак в головах других людей, и, быть может, в нем начинается тонкая душевная мука вопрошания о том, не следует ли ему ради блага его ближних поддерживать это призрачное впечатление

о себе». Перед нами актер, который на собственном опыте убедился, что все, что призвано действовать как истинное, могло бы и не быть таковым. Но «когда человек начинает обнаруживать, в какой мере он играет роль и в какой мере он *может* быть актером, он *становится* актером» («Веселая наука»). Чем глубже действует какой-нибудь характер, тем неизбежнее, нет, необходимее вокруг него вырастает защитная маска. «Наше сомнение в общительности сердца уходит в глубину», — гласят черновики к «Воле к власти»; «...всегда переодетый: чем выше порода, тем сильнее нуждается человек в том, чтобы быть инкогнито... Невозможно сделать себя понятным для многих. *Каждый* поступок понимается превратно. И чтобы не распинать себя постоянно, необходимо иметь маску. Также и для того, чтобы прельщать». И еще решительнее — в «По ту сторону добра и зла»: «Все глубокое любит маску; самые глубокие вещи питают даже ненависть к образу и подобию. Не должна ли только *противоположность* быть истинной маской, в которую облачается стыдливость некоего божества? Такой скрытник, инстинктивно пользующийся речью для умолчания и замалчивания и неистощимый в способах уклонения от общительности, хочет того и способствует тому, чтобы в сердцах и головах его друзей маячил не его образ, а его маска; если же, положим, он не хочет этого, то все же однажды глаза его раскроются, и он увидит, что там все-таки есть его маска — и что это хорошо. Всякий глубокий ум нуждается в маске, — более того, вокруг всякого глубокого ума постепенно вырастает маска, благодаря всегда фальшивому, а именно *плоскому* толкованию каждого его слова, каждого шага, каждого подаваемого им признака жизни».

Но глубокий ум — это всегда и ум страдающий («люди могут страдать так глубоко, что получается чуть ли не иерархическая лестница» страдания), и потому маска человека действующего — это всегда и маска человека страдающего, вынужденного от всех скрывать свое страдание: ведь он хочет соблазнить к жизни, а — как известно — верят только счастли-

ливому, тому, кто таким кажется. «Это духовное безмолвное высокомерие страдальца, эта гордость избранника познания, “посвященного”, почти принесенного в жертву, нуждается во всех видах переодевания, чтобы оградить себя от прикосновения назойливых и сострадательных рук и вообще от всего, что не равно ему по страданию. Глубокое страдание облагораживает; оно обособляет. Одной из самых утонченных форм переодевания является эпикуреизм и связанное с ним выставление напоказ известной доблести вкуса, которая легко относится к страданию и защищается от всего печального и глубокого. Есть “веселые люди”, пользующиеся веселостью для того, чтобы под ее прикрытием оставаться непонятыми: они хотят, чтобы их не понимали. Есть “люди науки”, пользующиеся наукой, потому что она придает веселый вид и потому что ученость позволяет прийти к заключению, что человек поверхностен: они хотят соблазнить на такое ложное заключение. Есть свободные дерзкие умы, которые хотят скрывать и отрицать, что в груди у них разбитое, гордое, неизлечимое сердце... и порой даже само дурачество служит маской злосчастному, слишком уверенному знанию. — Отсюда следует, что иметь уважение “к маске” и не заниматься всуе психологией и любопытством есть дело утонченной гуманности» («По ту сторону добра и зла»).

Итак, иметь уважение к маске — таким требованием заканчивает сокрушитель проклятых личин. Уважение к маске — это требование он в первую очередь делает обязательным для самого себя. «Есть люди, которые хотят, чтобы их видели только как бы просвечивающими через других людей. И в этом немало благоразумия» («Утренняя заря»). Говоря об этом, Ницше расстаётся с благоразумным методом, с той своеобразной техникой переодевания, в результате которой даваемые им характеристики чужих душ и умов превращались в диковинные изображения его самого, проступающие на заднем плане. Именно там, где он как будто меньше всего говорит о себе, он говорит о себе предельно ясно и открыто. «Совсем не говорить о себе — очень благородное лицемерие».

рие», — отмечает он в «Человеческом, слишком человеческом». Ницше особенно нравится *тот* вид этого аристократического лицемерия, который позволяет говорить устами чужих масок. В «Ессе homo», где он «не допускает сомнения ни в чем», он «имел мужество к предельному и в том», что расстался с давно применявшимся приемом, признался, что сам применял его — ведь, будучи любителем масок, он носил перед собой еще одну, последнюю, которая его защищала. «Во всех психологически-решающих местах [«Вагнера в Байрейте»] речь идет только обо мне — можно без всяких предосторожностей поставить мое имя или слово “Заратустра” там, где текст дает слово: Вагнер. Весь образ *дифирамбического* художника есть образ предсуществующего поэта Заратустры, зарисованный с величайшей глубиной, — без малейшего касания вагнеровской реальности. У самого Вагнера было об этом понятие; он не признал себя в моем сочинении... Это самая странная “объективность”, какая только может существовать: абсолютная уверенность в том, *что* я собою представляю, проецировалась на любую случайную реальность, — истина обо мне говорила из полной страха глубины». «В общем, — говорится в другом отрывке из “Ессе homo”, в котором речь идет о двух последних “Несвоевременных”, — я притянул за волосы два знаменитых и еще вовсе не установленных типа, как притягивают за волосы всякую случайность, дабы выразить нечто, дабы располагать несколькими лишними формулами, знаками и средствами выражения... Так Платон пользовался Сократом как семиотикой для Платона. — Теперь, когда из некоторого отдаления я оглядываюсь на те состояния, свидетельством которых являются эти сочинения, я не стану отрицать, что в сущности они говорят исключительно обо мне. Сочинение “Вагнер в Байрейте” есть видение моего будущего; напротив, в “Шопенгауэре как воспитателе” выписана моя внутренняя история, мое становление. Прежде всего мой *обет!*».

В качестве такой «семиотики для Платона» сократовская любовь Ницше к маскам распространялась почти на все вели-

кие имена, встречающиеся в его сочинениях, а не только на двух его великих учителей. Прежде всего такой маской для Ницше является Сократ. Затем идут Гераклит, Эмпедокл, Эпикур, из более новых — Леонардо, Шекспир, Паскаль, Наполеон. И не в последнюю очередь — Гёте. Всякого, просматривающего почти бесчисленные места, в которых Ницше высказывает свое мнение о Гёте, удивит самоисповедальный характер этих высказываний, и он наверняка не усомнится в одном: Ницше с дерзновеннейшим пристрастием использовал эту олимпийскую маску как некие уста, говорившие о нем самом. Есть отрывки, в которых сугубо ницшевское внезапно как будто с пророческой силой проступает в начертанном лице Гёте, и в результате возникают некие двоякие по своей природе видения, которые Ницше, томимый глубоким тревожным предчувствием, что в них он может увидеть самого себя, и мудрым волевым решением стремясь самого себя спрятать, с почти мучительным усилием как будто скрывает за спасительной маской Гёте. В этой связи прежде всего надо назвать раздел «Заблуждения Гёте» из второго тома «Человеческого, слишком человеческого». Здесь, рассказывая о том, как Гёте переживал в себе одинаковую тягу к поэзии и науке, Ницше наполовину скрыл, наполовину выразил великую неопределенность своего собственного характера, свое болезненное и опасное парение между призванием художника и ученого. Он прославляет Гёте за то, что тот был выдающимся исключением среди великих художников, потому что не мог жить в ограниченном кругу тех способностей, которые были ему понастоящему даны. «Два раза предполагал он, что обладает чем-то более высоким, чем обладал в действительности, и ошибался; это случилось во второй половине его жизни, когда он насквозь проникся убеждением, что представляет собой один из величайших научных умов и просветителей. Первый же раз еще в первой половине жизни, когда он мнил себя не только поэтом, но и чем-то более возвышенным, и тоже ошибся. Он воображал, будто природа хотела создать из него *живописца*,

это была его жгучая, опаляющая тайна, которая наконец повлекла его в Италию, чтобы он как следует перебесился в этой иллюзии и принес ей всяческие жертвы. Но наконец он, этот рассудительный человек открыл... что ему надо *распрощаться*... со своим величайшим страстным желанием. Больно режущее и не дающее покоя убеждение, что час прощания пробыл, отзвучало совсем в духе Тассо: в нем, в этом “обостренном Вертере” живет предчувствие чего-то худшего, чем смерть, словно кто-то говорит: “ну вот, после этого прощания все кончилось, но как жить дальше, не обезумев!”. Эти два величайшие заблуждения его жизни дали Гёте возможность так непринужденно, почти капризно относиться к поэзии... Гёте напоминает грека, там и сям посещающего свою возлюбленную и думающего, не богиня ли она, которую он не умеет назвать настоящим именем. Во всех его поэтических произведениях чувствуется близкое дыхание пластики и природы... черты этих носящихся перед ним фигур, которые он принимал, быть может, за превращения все той же единой богини, невольно и без его ведома становились чертами всех созданий его искусства... Без окольных блужданий он не стал бы Гёте...». Нет никакого сомнения в том, что с образом этого внутреннего разлада, который переживал Гёте, этого горестного расставания с самим собой, с любимой грезой о себе самом, Ницше связывал свою собственную опасную для жизни борьбу между «научным умом и просветителем» и художником, пусть не живописцем и ваятелем, но зато поэтом и музыкантом; обостренное вертеровское настроение, отчаяние, которое сродни отчаянию Тассо, предчувствие чего-то такого, что оказывается хуже смерти, — все это маски, которые несет на себе Ницше, горестно расстающийся с Вагнером и иллюзией на его счет: «Ну вот, после этого прощания все кончилось, но как жить дальше, не обезумев!». Непринужденное и почти капризное отношение Гёте к поэзии соответствует такому же отношению Ницше к философии, познанию, «истине». Грек Гёте, который то там, то тут посещает свою возлюбленную, думая о том, не

является ли она богиней, — это тоже Ницше, во всем мышлении и поэзии которого поистине ощущается близкое дыхание музыки; ему тоже кажется, что он всегда улавливает все превращения божества — Диониса. И, наконец, без своих собственных трагических окольных блужданий Ницше не стал бы Ницше — даже эту его самую сокровенную судьбу переменчивого мыслителя выражает его же таинственная и в то же время совершенно прозрачная маска Гёте. Но даже в более малых характеристиках, даваемых им по случаю, проступают тайные черты его самого: примером тому может служить необычная характеристика Гердера из второго тома «Человеческого, слишком человеческого». Здесь ницшевская любовь к маскам и техника маскирования создают один из самых хитрых ее образцов: тут перед нами пример даже двойного просцениума, «игра в игре». Прямо на переднем плане мы видим Гердера и его судьбу — трагическую судьбу человека, который, как Иоанн, был обречен оставаться предтечей: быть самым великим и плодотворным новатором из всех, кого его народ имел до появления ранних романтиков, группировавшихся вокруг Шлегеля, и самого Ницше, но так и не ощутить всей полноты осуществления себя самого. Это мы видим на переднем плане, а в середине сцены звучит притча о Вагнере, в которой не остается неупомянутым и его отношение к юному Ницше. «Гердер совсем не то, чем он представлялся (и чем он сам воображал себя)... Порою, он, этот честолюбивый пастор, который так охотно сделался бы духовным папой своего времени, сознавал это, хотя и не хотел верить своему сознанию!.. Причина его страдания лежала в том, что он долгое время считал себя претендентом на венец в различных царствах духа; он стремился даже к всемирному владычеству и имел приверженцев, веривших в него, к числу которых принадлежал и молодой Гёте... Ему более, чем кому-либо из так называемых наших классиков, чужда простая, честная мужественность». Все, наверное, так, но в самой глубине нарисованного образа мы как будто прозреваем самого Ницше, сокры-

того, потаенного — прозреваем «автопортрет со смертью», со смертью самопознания, которое в столь многих местах его сочинений раскрывает ему печальные глаза, в которых уже нет веры. Ведь то, что он говорит о Гердере и Вагнере в самой сокровенной глубине своего, еще ни о чем не ведающего сердца, он говорит о самом себе: «Он находит первые плоды каждого времени года и начинает срывать их раньше, чем другие, которые вследствие этого воображают, что он и вырастил их. Ум его всегда витал между светом и мраком, между старым и новым; он всегда, как подкрадывающийся к дичи охотник, первый оказывался там, где появлялись признаки переходного состояния, колебания, потрясений, где начиналась внутренняя работа жизни. Ему сообщалось свойственное весне оживление, но сам он не был весной!». Перед нами вечный странник Заратустра. И даже в следующих словах снова он: «И именно в те моменты, когда им овладевало сомнение в себе, он набрасывал на себя мантию величия и вдохновения: она слишком часто служила ему лишь покровом, помогавшим ему скрывать многое, утешавшее его и поддерживавшее в нем самообольщение. Он действительно обладал известной долей огня и вдохновения, но честолюбие его было куда большим! Оно побуждало его нетерпеливо раздувать пламя, которое только вспыхивало легким огоньком, трещало и дымило — *слог* его едва вспыхивает, но трещит и дымит — тогда как ему хотелось раздуть его в яркое пламя, которое, однако, не разгоралось! Для него не было места за трапезой настоящих творцов, а его честолюбие мешало ему довольствоваться скромным положением в ряду наслаждающихся. Поэтому он был беспокойным гостем, который только прикасался к духовным трапезам... Гердер никогда не знал настоящего насыщения и настоящей радости; в довершение всего он слишком часто бывал болен... В нем было что-то болезненное, несвободное...». Нет никакого сомнения в том, что такая характеристика — это «Ессе homo», причем «Ессе homo» тех часов, когда он терзал себя и сомневался в себе. «Если бы Ты знал, какое отчаяние и

уныние овладевают мною, когда я во всей *глубине* думаю о себе как о человеке творческом!.. Я восстаю против многого, несказанно многого несвободного, что есть во мне. О моей настоящей производительности можно совсем не говорить, если пока так мало удастся выбраться из несвободы, страдания и чувства тяготы: выберусь ли я когда-нибудь из этого? Одни сомнения...». Это признание другу, сделанное в те годы, когда появилась и приведенная характеристика Гердера. Разве по существу это не одно и то же? В оставшихся записях много прозрачных характеристик, которые он дает художникам и писателям и в которых становится прямо-таки «прозорливцем», причем в большинстве случаев просто не подозревает, что такие характеристики крайне полемичны, к чему он, правда, не стремится (характеристика Сент-Бева, Ренана, Флобера). Почитав Тэна, он делает запись о «великом пейзажисте Тернере», английском последователе любимого им Клода Лоррена, отмечая, что тот «вместо того чтобы говорить чувствам, душе и уму, пишет философские и человеколюбивые эпопеи. Он выдает себя за первого из людей и умирает безумцем... Вследствие острого внимания к нравственному началу в человеке его оптическая чувствительность оказывается *désaccordée*³⁶... Утрированный, брутальный, вопиющий, диссоциирующий [Тэн]». О Бальзаке он делает такую запись: «Глубокое презрение ко всей массе. Есть внутренний зов, которому надо повиноваться: нечто непреодолимое влечет меня к славе и власти». «*Mes deux seuls et immenses désirs, être célèbre et être aimé*³⁷. 1832». Нет сомнения в том, что за этим прячется сам Ницше или какая-то часть его существа.

«Музыкальным» примером хитросплетений маскирования является чудесная «увертюра» к восьмому разделу «По ту сторону добра и зла», данная как анализ увертюры

³⁶ *Désaccordée* (франц.). — Расстроенная.

³⁷ У меня только два безмерных желания: быть знаменитым и любимым (франц.).

к «Мейстерзингерам». С технической точки зрения, это действительно увертюра, прелюдия: в том смысле, что она мастерски концентрирует в себе основные мотивы этого раздела и как бы заранее дает возможность услышать их как «музыку». Кроме того, она представляет собой анализ собственно прелюдии к «Мейстерзингерам», причем самый совершенный анализ, который только можно представить — более того, она как бы и есть эта прелюдия *еще раз*, только теперь в словах. При первом отстраненном взгляде на нее она кажется окончательной характеристикой немецкого характера, чем она, собственно, и признает себя в своих самых последних тактах (словно при «восходящем занавесе»), но на ее отдаленном заднем плане проступает самохарактеристика Ницше, проступает изображение его нецельного, грандиозно двусмысленного существа, его творчества, по своей смысловой тональности устремленного как назад, так и вперед, с характерной для него глубинно предопределенной, роскошно несвоевременной самобытностью, со всем его позавчерашним и послезавтрашним днем. Это шедевр его двусмысленного стиля — во всех смыслах.

И даже честолюбие самого этого двусмысленного стиля Ницше прячет под маской — под маской той характеристики, которую он дает Стерну в «Человеческом, слишком человеческом», где речь всецело идет о его тогдашнем идеале стиля. «Бесконечная мелодия», за которую он восхваляет Стерна («если можно так назвать искусственный слог, в котором определенная форма беспрестанно прерывается, сдвигается, переводится обратно в неопределенную форму, так что можно понимать ее так и иначе»), эта бесконечная мелодия является его собственным, новым честолюбивым стилем — по ту сторону Вагнера. Он сам — великий мастер двусмысленности, как-вым называет Стерна, «если понимать это слово гораздо шире, чем люди, придающие ему эротический смысл... Окончательно теряешься, желая понять, что, собственно, думает о предмете сам автор, серьезное ли у него лицо или он улыбается — так ему удается одной и той же складкой лица выразить и то,

и другое; он умеет и желает быть в одно и то же время правым и неправым, перемешивать глубокомысленное с фарсом... У понимающего читателя появляется чувство неуверенности в том, ходит ли он, стоит ли, или лежит: чувство, которое ближе всего ощущению парения. Этот самый гибкий автор сообщает некоторую гибкость и читателю. Внезапно Стерн даже меняет роли, и вот он уже читатель, а потом опять автор; его книга похожа на спектакль в спектакле, на театральную публику, которая находится перед другой театральной публикой».

Таким идеальным стилем (он полностью соответствует романтической теории иронии; серьезное должно быть веселым, в шутке должна мерцать серьезность, как требовал Новалис) всецело характеризуется стиль Ницше как писателя-прозаика, а *поэт* Ницше, подобно Жан Полю, стремится к тому, чтобы этот стиль еще сильнее заявил о себе в поэзии. Это снова стиль иронической маски, двойной гермы, соединяющей гримасу Сократа и лик Платона, это изысканно лукавый, мерцающий двойным светом стиль романтиков, в котором уже ученик Вагнера желает рассказать философскую историю сократизма: «Есть также способ рассказывать эту историю *иронично и совсем печально*» (это стиль, в котором прозаик Ницше максимально сильно и широко работал как европейский писатель, и с помощью этого же стиля он внес максимальный вклад в создание школы: научаемость (*das Erlernbare*) его прозы была тем элементом, благодаря которому он больше всего сблизился с общим европейским скепсисом). В конечном счете это стиль Сократа, который оказывает свое чарующее влияние на Ницше, стиль «лукавого самоумаления», иронической маски, того Сократа, о котором — опять-таки имея в виду и себя — Ницше говорит в одном фрагменте из поздних записей: «Всегда *ironice*³⁸: тонкое чувство — наблюдать за таким правдивым мыслителем. Но еще приятнее — открывать, что все это только передний план, а по существу он хочет чего-то

³⁸ *Ironice* (лат.). — Иронично.

другого, причем очень смелым образом. Я считаю, что очарование Сократа заключалось в следующем: у него была душа, за нею — еще одна, а за той — еще. В самой первой укладывался спать Ксенофон, во второй — Платон, в третьей — опять Платон, но Платон со своей собственной второй душой. Платон сам — человек, у которого много потаенных пещер и передних планов». Именно Платон как великий Калиостро (так он назван в «Воле к власти» с тем многозначительным акцентом, в котором слышится ненависть к Вагнеру), именно такой Платон, искушая, мерещится в этом стиле. «Разве честность Платона несомненна? — спрашивает Ницше в “Воле к власти”. — Мы, по меньшей мере, знаем, что он хотел, чтобы в качестве абсолютной истины было *преподано* то, что даже условно не казалось ему истиной: отдельное существование “душ” и бессмертие каждой в отдельности». Быть может, именно здесь внезапно высвечивается, что учения о сверхчеловеке и вечном возвращении — просто великая педагогическая ложь, предстающая в маске «абсолютной истины»?

Несомненным кажется, по крайней мере, то, что именно такие характеристики Сократа и Платона как нельзя лучше показывают, что натура Ницше и его писательский труд, его передний план с присущим ему стилем и последний, потаенный задний план его учения, со свойственными ему оговорками, подпали под власть того сократовского демона маски, которого он так страстно ненавидел в актерстве Вагнера.

Каждая строка его произведений выдает того, кто не хочет раскрываться, выдает того «странника» из «По ту сторону добра и зла», у которого только одна мольба: «Еще маску! Вторую маску!». Она выдает «более умного человека, который иногда смотрел за маски и умеет это делать; который понял, насколько же все есть маска» (из материалов к «Переоценке»). Она выдает того, чья последняя, лукавая благодарность (подобно благодарности умирающего Сократа в том «темном и жутком речении») относится к маске: «Мы больше не хотим ничего принимать за чистую монету, мы хотим молиться ма-

ске как нашему последнему божеству и спасительнице» (из материалов к «Переоценке»). И страдая, и действуя, Ницше любил спасающую и соблазняющую маску, любил как форму именно его страдания и действия. Дионисийский страдалец, «растерзанный», раннехристианский ἀνὴρ δίψυχος, которые живут в нем, воспринимают благоденствие, оказываемое маской, как условие «возрождения»: ценность и очарование его произведений для него заключались как раз в том, «что здесь говорит страдающий и терпящий лишения, как если бы он не страдал и не терпел их». И сократовский действитель скрывался за различными масками своих «передних планов», чтобы *сметь* действовать: жить, помалкивая о своих последних замыслах, — для него это форма его человечности и, кроме того, вопрос ума и самосохранения («кто не убежал бы от этого, узнав, что за обязательства вырастают из моего способа мыслить»). Самая хитрая из всех масок обволакивает этот ум — с характерными для него сократовской остротой и дионисийской глубиной — в конечном счете благодаря тому, что обе самые важные маски он вдобавок намеренно путает: страдалец надевает маску сократовской воли, а действующая воля прячется за маску дионисийского страдания; Заратустра становится маской Сократа, имморалистичный критик — маской музыканта. Музыкальный, «немецкий» человек, живущий в Ницше, становится маской эллинского человека, сверхнемецкий и противонемецкий человек, живущий в нем, — маской глубоко немецкого человека. Последним образцом этой двойной гермы, в которой один лик есть маска другого и должен оставаться таковым, оказывается тот факт, что в двух народах, характер которых — своего рода притча к его собственному характеру, Ницше видит эту любовь к маске и воспринимает их как глубоких актеров, отыгрывающих свои собственные последние возможности: для него немцы и греки, каждый на свой лад, — актеры. Знаменитое место из «По ту сторону добра и зла», в котором речь идет о немцах, характеризует их как народ крайне скрытный, многогранный и самый противо-

речивый; Лейбница, самого европейского из всех немецких философов, один отрывок из «Переоценки» характеризует как маску немецкости и одновременно самого Ницше: «Лейбниц интереснее Канта — типично *немецкий*: добродушный, исполненный благородных речений, хитрый, гибкий, податливый, посредник (между христианством и механистическим мировоззрением), неслыханно отважный для себя, скрытый под маской, изысканно назойливый, с виду скромный... Лейбниц опасен как настоящий немец, которому нужны передние планы и их философии, который отважен и скрытен до предела». Что касается греков, то о них чаще всего можно слышать такое восклицание: какие же они актеры, эти греки! Для него маска — это символ всего южно-эллинского характера: на европейском юге «народною была и остается *маска!*.. Совсем как в античной жизни! Разве понимают что-либо в ней, если не понимают наслаждения маской, чистой совести всего маскарального! Здесь омовение и отдохновение античного духа — и, может статься, редким и возвышенным натурам древнего мира омовение это было необходимее, чем пошлым» («Веселая наука»). Таким образом, и под символом маски, как и во многих других случаях, Ницше соединяет два противоположных стремления своего характера и воли — свою немецкость и эллинизм — под той двойной гермой таинственного единения, которая в ее тревожащей двоякости сама остается лишь характерной для него маской. Вопрос о том, какая из этих двух противоположных сил главенствует в нем, какая, на платоновский лад, пользуется другой как семиотикой для самой себя, — этот вопрос остается нерешенным: каждая прибегает к другой как к мудрым, Сократовым устам, умеющим хранить молчание.

ВЕЙМАР

Веймар... как Вифлеем в Иудее.

Любовь не властвует, она со-
зидает, и это важнее.

Гёте

Вспоминая о маленьких склонностях и желаниях ребенка Ницше, в которых уже было нечто, говорящее о будущем, его сестра сообщает о той юношеской мечте, которую он лелеял годами: свою позднейшую жизнь (тогда, наверное, еще воспринимавшуюся им в «теологическом» контексте, который в конечном счете никогда и не отвергался) он хотел прожить и завершить в маленьком домике на *Рейне*, в *Ротенбурге-на-Таубере* или, наконец, в *Веймаре*. В какие-то мгновенья в этой ребяческой сокровенной мечте проступает нечто захватывающе ясновидческое — как в том, что имеет отношение к будущей жизни Ницше, так и в том, что касается основ его духовной сути. Прежде всего в ней проявляется довольно ранняя нечестолюбивая склонность к благородному уединению, та склонность, из которой позднее родился замысел «монастыря муз» и которая привела к тому, что «Бабье лето» Адальберта Штифтера стало любимой книгой Ницше. Благодаря этой же склонности зрелый Ницше инстинктивно

чурался воздуха больших столиц (он даже так и не увидел своего Парижа, любимого им из предусмотрительного далека), и, в конце концов, эта склонность превратила его в отшельника из Сильс-Марии. Совсем то же настроение и установка дают о себе знать в письме к Эрвину Роде, написанном летом 1872 г. в Базеле: «У меня всегда лишь *одно* желание: не становиться поспешным... Приношу хвалу Базелю: он дает мне возможность существовать спокойно, как в небольшом поместьице. Звук же берлинского органа уже ненавистен мне, как паровая машина». Но ближе к середине, между Базелем и Берлином, уже дремлет — как образ в тройко сокрытой детской мечте — еще только всходящее первое предвестие трех больших культурных сфер, которые позднее в своем единении и своеобразном сочетании определяют ландшафт духовной картины под названием «Ницше».

«*Рейн*» — здесь, пусть даже все еще в романтической перспективе, живет манящий призрак юга, немецко-итальянского юга; здесь ближе всего раннему взгляду Ницше открывается картина римского ландшафта. Прямо напротив восточных окраин Германии, по ту сторону Рейна, раскинулся немецкий юг с характерным для него очарованием; на первое поколение, родившееся после Гёте и куда менее избалованное путешествиями, он, конечно, производил куда более сильное впечатление. Как остро, глядя из Веймара, воспринимал сам Гёте то итальянское или, лучше сказать, немецко-южное, что было в его рейнско-майнской родине — ее прямое римское культурное наследие, ее принадлежность ко всем тем ландшафтам, которые простирались внутри великих римских лимесов! (Не случайно вплоть до середины XIX в. в больших английских и немецких собраниях пейзажных гравюр, сделанных на меди и стали, любили сочетать рейнские и итальянские виды, давая им названия наподобие следующего: «Рейн, Италия и Греция»; в ту пору северные европейцы, путешествующие и жаждущие путешествий, еще с юношеской свежестью воспринимали эти этапы байроновского скитания.) Потому и для

мальчика Ницше в слове «Рейн» звучала, наверное, музыка юга, которую потом он так страстно учился любить; потому и для молодого студента Ницше в очертаниях Зибенгебирге, этих Албанских Альп рейнского Рима, смутно проступали более четкие ландшафтные линии юга. Разве можно в этой связи отыскать что-нибудь более характерное, чем первое из писем, которое этот путешествующий *tuulus*, готовящийся стать студентом Боннского университета, пишет во время своего путешествия по Рейну? Разве не звучит оно так, как будто этот двадцатилетний путешественник хочет наколдовать себе «итальянское путешествие» по образцу гётевского? «В этом краю еще есть старые римские улицы; вчера вечером на развалинах старой римской крепости мы... при луне пели “*integer vitae*”³⁹. Мои представления о народной жизни и обычаях обогащаются с каждым днем. Я подмечаю все: своеобразие еды, полеводства и т. д.». Так формируется тот идеал рейнской второй родины, который выступает как предвестие позднейшего италийского скитания и всего того, что войдет в четкое ницшевское понятие юга.

Ротенбург — символ второй культурной сферы, которая стала определяющей для Ницше, даже если ему самому она такой не казалась. Это позднеготическая, реформаторская Германия, которая зримо воплощается в этом уединенном, задушевном Малом Нюрнберге (там, где Ницше говорит о более девственном «Ротенбурге», предыдущее поколение вместе с Вакенродером сказало бы, наверное, «Нюрнберг»); это Германия Лютера, Дюрера и старейшей немецкой музыки, неуклюже благочестивая и в то же время непреклонно протестующая Германия, в которой Ницше черпает древнейшие силы своей родословной и которой он обязан настоящим биением своей богословской и реформаторской крови — мейстерзингерская Германия, которой он, в свою очередь, поста-

³⁹ *Integer vitae* (лат.). — Нетронутый жизнью, чистый от пороков; Горацій, *Carm.* I 12, 1.

вил самый прекрасный памятник, дав возвышенное толкование увертюры к «Мейстерзингерам», толкование, ставшее символом немецкого характера и сокровеннейшей тенью его самого.

И все-таки *Веймар* (который с точки зрения пейзажа, духовной атмосферы и как символ ближе всего юному жителю Тюрингии), этот Веймар представляет собой самое близкое к действительности и самое близкое к осуществлению из всех трех сказочных желаний подростка Ницше. И подобно тому как из этих трех именно оно нашло свое воплощение (причем по своей трагической двусмысленности с ним едва ли может сравниться какое-нибудь другое осуществление невинной подростковой мечты о своей судьбе), та культурная сфера, которую очерчивает магическое слово «Веймар», не являясь самой определяющей, самой явной и самой осознанной в формировании всего духовного облика Ницше, все-таки остается самой обширной из всех трех и вбирает в себя большинство устремляющихся к ним потоков. Лютеровско-протестантское начало оставалось для Ницше напоминанием о том, чему он принадлежит по крови, оставалось наследием, доставшимся от предков; южно-романское представляло собой страстное влечение к потустороннему, манящую и плодотворную, опасную, далекую картину собственного будущего, если угодно, — романтизм, брошенный в будущее; веймарское же является в его жизни тем воздухом, которым он дышит, а в его творчестве — всегда явным или скрытым настоящим, причем настоящим в том проникновенном, классическом смысле, который надо будет описать еще точнее. То протестантско-христианское, посеверному моралистическое, что было в унаследованном им прошлом, сконцентрировалось в его юности, чтобы следовать своему великому учителю, христианскому этику-пессимисту Шопенгауэру. Его вера в будущее, его надежды на обретение подлинно эллинского духа, его обращенный вперед романтизм, — все это кристаллизовалось в том переживании, которое было вызвано встречей с Вагнером. Но его духовное

настоящее, созидательный воздух его юности, гуманистическое понятие культуры, сформировавшееся в его базельские годы, деятельная, жизнеутверждающая, преобразующая жизнь воля к культуре, свойственная его зрелому возрасту, целое столетие, с которым ретроспективно соотнесено все его появление и мощным заключительным аккордом которого оно является, — все это наполнено атмосферой Веймара и вращается вокруг его чувственно-символического ядра, вокруг имени Гёте.

Где бы и когда бы мы ни начинали описывать и истолковывать образ Ницше, вновь и вновь в некоем единстве всплывают три имени. В одном из оставшихся в черновиках фрагментов, относящихся к 1874 г., он сам пишет: «Величайшие события, затронувшие филологию [то есть затронувшие его самого как филолога и больше-чем-филолога] — это появление Гёте, Шопенгауэра и Вагнера: с их помощью можно бросить взор, который достигает еще дальше». Этот достигающий дальше взор сегодня мы называем словом «Ницше». Но если событие Шопенгауэра было самым ранним, глубоко волнующим, событие Вагнера — самым глубоким, сладостно и горестно преобразующим, то событие Гёте было в жизни Ницше самым долгим, тихо сопутствующим ему во все годы жизни и самым непреложным. Если учение и завещание, оставленные Шопенгауэром, Ницше очень скоро преодолел и отринул, объявив их атавизмом и изгнав назад в прошлое, если вагнеровскую музыку будущего с ее романтическими грезами он — исполненный горчайшего разочарования, которое никогда до конца так и не смог преодолеть — развенчал, показав, что это северный мираж, в котором нет места будущему (на смену приходят восточный маг Заратустра и музыка юга), то во времена всех этих преодолений и преобразований Гёте до конца остается силой, которая присутствует в настоящем, остается тем воздухом, который он с благоговением вдыхает, остается, наконец, той единственной формой самого Ницше, которую он никогда не разбивал, потому что, меняясь, она всегда оставалась и могла оставаться родственной ему. Страстный взор

Ницше, стремящийся достигнуть и достигающий иных границ, устремлялся в ландшафты грядущего, синевшие по ту сторону веймарского небосклона, но он до последнего не покидал сияющих пределов того круга, лучезарным средоточием которого был Гёте.

Отношение певца Заратустры к Гёте гораздо запутаннее, в нем гораздо больше различных напластований, чем в почти наглядно простой и ясной истории его любви к Вагнеру и приверженности Шопенгауэру. Наверное, за единственным исключением, каковым является Сократ, отношение к Гёте во всей ницшевской духовной родословной самое непростое. Здесь нельзя нарисовать ясной картины, равно как наскоро вывести какую-то формулу. Тем не менее можно сразу сделать достаточно ясное уточнение, почти похожее на формулу: в жизни Ницше контуры феномена под названием «Гёте» полностью очерчиваются «Веймаром», причем настолько сильно, что в результате этого целостное восприятие Вольфганга Гёте совершенно утрачивается. Гёте довеймарского периода совсем не попадает в поле зрения Ницше: среди почти бесчисленных высказываний и признаний, сделанных в адрес Гёте и разбросанных по всем его произведениям, черновикам и письмам, едва ли можно встретить упоминание о «страсбургском» Гёте, а если и упоминается Гёте эпохи «Вертера», то только отрицательно. В письмах Адальберта Штифтера Ницше с одобрением отмечает такие слова: «Нет ничего удивительного в том, что самые большие произведения Гёте (первые малые не в счет) Германия восприняла холодно: мир поносит то, что выше его». Ницше ничего не говорит о счастье Фауста и фантастическом богатстве юношеской лирики Гёте, ничего не упоминает о «Буре и натиске». Кажется, нигде ему не близок *тот* поэт, который считает, что поэта творит сердце, переполненное чувством. (В одном месте он неверно цитирует отрывок из «Зимнего путешествия на Гарц» и к тому же выдает, что автор ему не знаком.) Самый ранний Гёте, которого принимает Ницше, — это веймарский мудрец, умеющий

вобрать в себя весь мир, истолковать его и умолчать о нем; это Гёте в его разговорах с Эккерманом, Гёте эпохи общения с ним. И там, где у Ницше появляется поэт Гёте, это почти всегда по-античному спокойный, артистически мудрый художник, покоящийся по ту сторону бодрой юности в чем-то дидактически иносказательном — художник последнего, зрелого годами, подлинно веймарского стиля. Очень показательно признание Ницше по поводу «самого раннего и самого *сильного* впечатления», которое на него произвел Гёте, — по поводу «Львиной новеллы» («Охотничьего рассказа»): он делает его довольно поздно, в 1887 г., в письме Петеру Гасту. Эта новелла, несомненно, принадлежит к самому продуманному, выверенному, артистически пронизательному и тщательно оформленному, что когда-либо было создано прихотливым классицизмом Гёте; ее дидактический замысел безупречен, композиция превосходна, совершенно разумно выстроена иерархия действий, намеков и символов; наконец, ее «сначала реальный и в конце совершенно идеальный характер» (Гёте) свидетельствует о притчевой ценности и иносказательных замыслах именно этого позднего искусства. Если из всего творчества Гёте эпический образ именно такого вида и замысла произвел на Ницше самое раннее и самое сильное впечатление, то это о чем-то говорит, а точнее — многое говорит о его особом понимании Гёте и любви к нему. Именно в этом произведении, к которому он испытывает такое пристрастие, ему почти все родственно по духу: и ступенчатый символизм, и почти поромански осознанный классицизм, передний и задний план, кажущаяся действительность, смысловая значимость, высокое искусство чувственно-мистической концовки, — во всем этом для юного Ницше могло быть нечто соблазнительное и полное предчувствий в своем соблазне, нечто потаенно предвещающее его собственные возможности. Только так можно объяснить любовь еще ребенка к произведению, которое Гёте создал в старости, произведению, в котором едва ли когда-нибудь человек, пробуждающийся к поэзии, искал самого раннего зна-

комства с Гёте и тем более находил свою самую искреннюю благодарность ему. Не случайно в Эккермановых «Разговорах с Гёте» именно беседы о «новелле» занимают немалое место: этот художественный жанр — своего рода символ гётевского мира в глазах Эккермана. Этот же мир, высмеянный Генрихом Гейне, этот поздний веймарский мир — подлинно гётевская сфера Ницше. По-видимому, образ Гёте, нарисованный Шопенгауэром, очень сильно подействовал на Ницше и в каком-то смысле сузил его представление о нем, но прежде всего именно свойства его собственной натуры, готовой видеть Гёте как раз таким, а не другим, и создали этот образ. Никакая другая книга — разве что лютеровская Библия и шопенгауэровский «Мир как воля и представление» — не повлияли и не могли повлиять на него так, как повлияла «лучшая немецкая книга из всех когда-либо написанных» — «Разговоры с Гёте в последние годы его жизни». В свои ранние годы Ницше делает немало восторженных признаний по поводу этих разговоров. «По поводу Гёте нас недавно тоже кто-то хотел просветить, утверждая, что в свои восемьдесят два года он уже пережил себя; а я все-таки охотно променял бы целые возы свежих высокосовременных жизней на несколько лет “пережившего себя” Гёте, чтобы стать участником таких бесед, какие вел Гёте с Эккерманом, и чтобы таким образом избавиться от всех современных поучений, устраиваемых легионерами сиюминутности. Сколь немногие из живущих имеют вообще право жить, когда такие люди умирают!» — так он пишет в «несвоевременном размышлении» «О пользе и вреде истории для жизни». А вот что он пишет в черновиках к этой работе: «Гёте — это образец: бурный натурализм, постепенно превращающийся в строгое достоинство. Как человек стилиа он выше всякого прочего немца. Теперь мы так ограничены, что ставим ему это в упрек и даже в вину — его старение. Почитайте Эккермана и спросите себя, появлялся ли когда-нибудь в Германии такой благородный человек. Отсюда, правда, до простоты и величия еще немалое расстояние, но нам со-

всем не стоит верить в то, что мы можем перепрыгнуть Гёте: нам надо всегда, вслед за ним, начинать заново». Дословные цитаты из Эккермана Ницше любит приводить вплоть до времени написания «Человеческого, слишком человеческого» (он делает это даже в своих лекциях по филологии), а вообще выдержки из позднего Гёте едва ли можно сосчитать. Влияние «Разговоров» на раннего Ницше заметно во всем: в оценках и предпочтениях (Клод Лоррен, Наполеон, лорд Байрон, в неприятии (революция, национализм, все «слишком немецкое»), в общей воспитательной установке, в отношении к эллинизму, к эллинской проблеме «культуры и варварства». Какую бы важную роль в пробуждении всецело воспитательного культурного энтузиазма не играл Вагнер, в какой бы мере этот энтузиазм не означал юношески-деятельного противления пессимизму Шопенгауэра с его враждой к развитию, в конечном счете он целиком и полностью коренится в культурной почве Веймара. Во время кризиса 1870 г. позицию Гёте, для которого имели значение лишь вещи, связанные с проблемой культуры и варварства, Ницше воспринимал как образцовую (достаточно вспомнить, как Ницше и Буркхардт, узнав о том, что восставшие парижане подожгли Лувр, вместе плакали; новость оказалась лживой, но их реакция и есть «Веймар»). Впечатление от беседы Гёте с Эккерманом, состоявшейся в марте 1830 г., не оставляло Ницше всю его жизнь. «Могу ли я, для кого крайне важно все, связанное с проблемой культуры и варварства, ненавидеть народ, который принадлежит к самым культурным на земле и которому я во многом обязан своим собственным образованием! С национальной ненавистью вообще все обстоит по-особому. На самой нижней ступени культуры она всегда самая сильная и неистовая. Но есть ступень, где она совершенно исчезает, где человек в известной степени стоит над нациями и воспринимает счастье и горе соседнего народа как свои собственные. Эта ступень культуры соответствует моему характеру, и я утвердился на ней давно, еще до того, как мне исполнилось шестьдесят» («Разговоры с Гёте»).

Эти слова эхом отзываются в настроении Ницше, причем тональность почти эккермановская: «То, в каком состоянии может оказаться наша культура, вызывает у меня сильнейшие опасения. Не пришлось бы нам за наши неслыханные национальные успехи слишком дорого заплатить там, где по крайней мере я решительно не готов пойти ни на какие потери. Скажу по секрету: сегодняшнюю Пруссию я считаю силой, в высшей степени опасной для культуры... Порой это очень трудно, но надо быть в достаточной мере философами, чтобы во всеобщем упоении не утрачивать рассудка — дабы не пришел вор и совсем не украл или не умалил того, что для меня не идет ни в какое сравнение с самыми великими военными деяниями и даже со всем этим национальным подъемом» (из письма к Герсдорфу, после возвращения с театра военных действий в Базель, ноябрь 1870 г.). «Когда я услышал о пожаре в Париже [ложная весть о том, что сторонники коммуны подожгли Лувр], я несколько дней чувствовал себя совершенно разбитым и растворившимся в слезах и сомнениях: все научное и философско-художественное существование показалось мне бессмыслицей, если за один-единственный день можно было полностью уничтожить прекраснейшие художественные произведения, даже целые периоды искусства...» (Герсдорфу, июнь 1871 г.).

Слова Ницше о том, что он «добрый европеец» в конечном счете веймарская реминисценция; это, по меньшей мере, и воспоминание о классической немецкой эпохе мирового образования, мировой литературы, и взгляд в будущее, на грядущего европейского человека, который, в гётевском его понимании, выходит за пределы национального благодаря тому, что свою собственную нацию, живущую в нем, возносит на самую высокую ступень развития, какая только возможна. В беседах с Эккерманом Гёте постоянно говорил о необходимости вновь и вновь изучать древних греков; «испытывая потребность в обретении чего-то образцового, мы должны вновь и вновь возвращаться к древним грекам, в творениях

которых всегда изображается прекрасный человек. Все остальное надо рассматривать только исторически», — так говорил Гёте, и как раз эта мысль была ведущей во вдохновенной заботе молодого Ницше о будущности немецкого образования. Эккермановский, веймарский дух чувствуется и во вступительной базельской речи Ницше, в которой он говорит о Гомере и классической филологии (1869): «Меч варварства висит над головой всякого, кто теряет из виду несказанную простоту и благородное достоинство эллинского начала; каким бы блестящим ни был прогресс техники и промышленности, каким бы своевременным ни был устав учебных заведений, каким бы широким ни было политическое образование масс, они не спасут нас от проклятия смешных скифских заблуждений вкуса и от уничтожения ужасно красивой Горгоной классического».

Одним из самых примечательных свидетельств глубокой двойственности Ницше является тот факт, что именно он, этот юный архиромантик, этот исповедник шопенгауэровского, христианско-индийского пессимизма и мист вагнеровского нового Элевсина, именно он в то же время был страстно верен немецкому антиромантическому образу — образу классического Гёте; храня эту верность, он в то же время умышленно уничтожает в этом образе все «романтические» черты, посредством которых формировался и обогащался ранний романтизм. Наверное, никто, несмотря на время от времени появлявшуюся резкую критику олимпийца, никогда не был так настойчив в своем тенденциозно одностороннем и по существу достаточно спорном стремлении акцентировать в Гёте одно лишь «классическое» начало: в его характере и жизни, в самом его существе и его искусстве; никто так не прославлял его якобы образцовое стремление к эллинству, его «разнемеценную» сверхнемецкость. Того, кому было определено до конца оставаться фантастическо-трагическим ниспровергателем, радикально переоценивающим все ценности, кто грезил о том, чтобы «сокрушающим громовым ударом переоценки

ввергнуть землю в конвульсии» (в то время как для Гёте «даже в великом нет насилия») — его, этого человека, некое темное, предостерегающее чувство, совсем противоположное первому, все-таки влекло к Гёте, но не к тому по-юношески богорборческому автору «Прометея», а к смиренно-гордому Гёте, который, «ходя в тайнах», ощущал себя орудием своего века, тому Гёте, который, оказавшись в Риме глубочайшим образом расколдованным и просветленным, увидел восхождение нового, нетитанического мира и писал оттуда Гердеру, своему учителю и «гуманусу»: «Все пути открываются передо мной, потому что я иду в смиренности». Именно этот Гёте, предельно чуждый умонастроению Ницше, должен был, в силу неких тайных законов, руководящих еще более тайными влечениями и плодотворениями, стать ницшевским Гёте. Никогда, даже мимолетно, Ницше не высказывал своей солидарности с каким-либо иным Гёте, кроме одного: классическим, даже классицистским, веймарским мудрецом, хранителем предания, осознающим доставшееся ему наследие, обремененным им и отвечающим за него, — то предание, которое, в своей благоговейной обращенности в прошлое и благородно недоверчивой устремленности в грядущее, хранит в себе судьбу подлинного человеческого будущего, судьбу всей человечности. Предельно значимое, совершенно безоговорочное признание первостепенности этого веймарского Гёте, то есть Гёте периода «классицизма», наследования античных человеческих ценностей («Гёте олицетворял европейскую культуру, которая составляет всю полноту наследия уже накопленных человеческих ценностей») и стиля, «следующего античным образцам», того стиля, для которого характерна предельно смиренная и — в ностальгической тоске по исконному — от многого отказывающаяся условность, — это признание содержится в первом томе «Человеческого, слишком человеческого», в разделе под заголовком «Революция в поэзии». Это самая решительная апология мудрости «Метаморфозы», согласно которой если когда-либо совершенное и могло существовать, то лишь будучи вот таким

образом очерченным; это решительная апология Гёте именно как автора «Пандоры» и «Ахилла», Гёте как прекрасного, хотя и последнего гомера. Никакое другое ницшеовское высказывание об искусстве не сравнится с упомянутым разделом по силе неприятия Шекспира как художника; никакое не было так сильно продиктовано не столько духом собственно французского аттицизма, сколько духом «француза» Гёте. Здесь образ Гёте начинает приобретать некоторые черты Вольтера и тем самым как бы отчуждается от себя самого, равно как образ Вольтера наделяется чертами Гёте. «Нужно перечитывать время от времени “Магомета” Вольтера, чтобы ясно осознать, что европейская культура потеряла раз и навсегда вследствие этого разрыва [классической] традиции. Вольтер был последним великим драматургом, который укрощал греческой мерой свою многообразную, доступную величайшим трагическим бурям душу, — он был способен на то, на что не был способен ни один немец, ибо натура француза гораздо более родственна греческой, чем натура немца, — он был также последним великим писателем, который в отношении прозаической речи имел греческое ухо, греческую художественную добросовестность, греческую безыскусственность и наивную прелесть; он был ведь вообще одним из последних людей, которые могли сочетать высшую свободу духа с безусловно неревOLUTIONным настроением, не будучи непоследовательными и трусливыми». (Все сказанное куда больше характеризует Гёте, чем Вольтера!) Но эта традиция, подражающая греческим образцам, роковым образом пресекается: «Лессинг сделал французскую форму, то есть единственную современную художественную форму, посмешищем в Германии и указал на Шекспира; так была утрачена непрерывность в расковывании и был сделан прыжок назад, в натурализм, то есть в зачаточное состояние искусства. Гёте пытался спастись из него тем, что умел постоянно сызнова на различные лады связывать себя, но и самый даровитый человек не может пойти далее непрерывных экспериментов, если нить развития уже порвана».

Таким образом, в решительном и сознательном связывании себя самого, в самоограничении, к которому прибегал «римский» Гёте, для Ницше мерцает тихое и скорбное «слишком поздно». То, что однажды распалось, уже никогда не свяжется воедино, и потому «зрелое художественное воззрение Гёте», которое он обрел «во второй половине его жизни», — это уже не столько плодотворность, сколько мудрость, не столько новый день, сколько «вечерняя заря», — то зрелое понимание, которое Ницше, несмотря на его «прекрасное напрасно», все-таки чтит как несвоевременное и полное будущего. Своим «зрелым художественным воззрением» Гёте «настолько опередил ряд поколений, что в общем и целом можно утверждать: влияние Гёте вообще еще не обнаружилось и время его еще впереди». Далее следует проникновенная и образная характеристика позднего стиля Гёте, его «классических» вещей, таких как «Избирательное сродство», «Пандора», «Западно-восточный диван», «Годы странствий»; наверное, на самой прекрасной маске «веймарского» Гёте, которую создал Ницше, проступают знаки его собственного существа и его желаний: «Именно потому, что его натура долгое время держала его на пути поэтической революции... его позднейший поворот и обращение в новую веру имеет такое большое значение: оно означает, что он испытывал глубочайшую потребность по крайней мере фантазией взора мысленно вернуть прежнюю полноту и совершенство сохранившимся развалинам и колоннадам храма... Так жил он в искусстве, как в воспоминании об истинном искусстве; его поэтическое творчество стало вспомогательным средством воспоминания, понимания старых, давно исчезнувших эпох искусства. Его требования были, правда, в отношении силы новой эпохи неосуществимы, но скорбь об этом с избытком возмещалась радостью, что они некогда *были* осуществлены и что мы еще можем приобщаться к этому осуществлению. Не личности, а более или менее идеальные маски; не действительность, а аллегорические обобщения; характеры эпохи, местные краски, ослабленные почти до невидимо-

сти и превращенные в мифы; современные чувства и проблемы современного общества, сведенные к простейшим формам, лишённые своих привлекательных, интересных, патологических качеств и сделанные бесплодными во всех смыслах, кроме артистического; никаких новых тем и характеров, а лишь постоянно новое одушевление и преобразование старых, давно привычных характеров — таково искусство, как его позднее понимал Гёте и как его осуществляли греки, а также французы». Здесь дана самая совершенная, самая сочувственная и горестно ясная характеристика веймарского классицизма во всем его величии и трагической ограниченности. В этой характеристике просто невозможно не заметить некоторые черты собственного идеала Ницше: некоторые особенности обрисованного здесь стиля перешли в его афористику, даже в идеалистические маски его «Заратустры», этой столь далекой от Гёте дидактической поэмы. Перечисленные «гётевские» стилистические требования, по существу, четко заявляют о себе уже в одном лаконичном примечании к историческому «Несвоевременному»: «Путь к стилю надо проделать целиком: его нельзя достичь, через что-либо перепрыгнув, — нельзя избежать иератически обусловленного “стиля”, то есть традиции. Гётевское понимание театра». В одной из записей к «Утренней заре» Ницше — уже в тех более резких тонах, которые присущи позднему периоду его творчества — отстаивает гётевский классицизм в противовес революционно-романтическому пониманию идеального стиля: «Немцы полагают, что сила должна проявляться в жесткости и жестокости; тогда они охотно и с восхищением покоряются... им нелегко поверить, что сила есть в мягкости и тишине. Они сожалеют о том, что в Гёте силы не было и что, мол, в Бетховене ее куда больше: тут они ошибаются!». К этой противоположности Ницше вновь возвращается в знаменитом отрывке из «Веселой науки» («О немецкой музыке»), в противопоставлении северно-романтического и южно-классического человека, нашедшем свое физическое воплощение во встрече в Теплице. В таких отрыв-

ках уже намечается то направление, в котором Ницше расширяет, развивает, детализирует свое понимание веймарского классицизма, чтобы сохранить за ним его образцовую силу; чтобы, в отличие от Шопенгауэра, Вагнера и многих других, не допустить его ускользания в прошлое. Перед нами все более решительное движение в сверхнемецкое, сверххристианское, в эллинское, в возвышенное одиночество Заратустры, которым Ницше, по-видимому, стремится наделить этот классицизм. Кажется, что в своих мыслях и чувствах, которые становятся все более одинокими, все более далекими от всякой общности (хотя вся культура есть не что иное, как общность), Ницше с постоянно растущим внутренним чувством благодарности, пребывая в той смыкающей очи потаенности, которой обычно за ним не замечали, почитет и, преисполняясь доверия, крепнет в прислушивании к тайному созвучию своего существа с натурой Гёте. Классический Гёте разделяет судьбу дионисийского Заратустры, «римский» немец присоединяется к сверхнемцу, враг революции — к ненавистнику демократии, противник романтизма — к противнику Вагнера, «решительный нехристианин» — к антихристу, учившийся у греков — к их приверженцу. «Благородная обособленность Гёте — высшим по рождению требовалось нечто вроде уединенной жизни в укрепленном рыцарском разбойничьем замке» (из черновиков к «Переоценке»). Сказанное — не что иное, как апология седьмого одиночества Заратустры, со ссылкой на Гёте. «Быть хорошим немцем значит разнемециваться... в этом со мной сегодня не согласны. Гёте, наверное, согласился бы со мной» (там же). «Гёте во всех отношениях стоял и теперь еще стоит выше немцев: он никогда не будет им принадлежать... Как музыка Бетховена и философия Шопенгауэра, так и поэзия Гёте в его «Тассо» и «Ифигении» оказались за гранью разума немцев» («Человеческое, слишком человеческое»). «Гёте не был необходим немцам, и поэтому они не знают, в какое употребление его пустить. Доказательством тому могут служить наши выдающиеся государственные люди и худож-

ники: ни для кого из них Гёте не был и не мог быть наставником» («Человеческое, слишком человеческое»). «Гёте принадлежит к литературе более высокой, чем национальные литературы; поэтому нельзя говорить, что величие его еще живет в народе или находится в периоде возникновения, или уже устарело. Он жил и живет для немногих, для большинства же он не что иное, как труба тщеславия, в которую время от времени трубят на немецкой земле. Будучи не только хорошим и великим человеком, но целой культурой, Гёте в немецкой истории — явление случайное: разве кто-нибудь из немецких политиков за последние семьдесят лет может вспомнить что-нибудь из Гёте? А вот отрывок из Шиллера или, быть может, даже отрывочек из Лессинга упомянут был» («Человеческое, слишком человеческое»). «Что же, собственно, думал Гёте о немцах? Но он никогда не высказывался ясно о многом окружающем и всю жизнь умел сохранять тонкое молчание: вероятно, у него были на это веские причины... Есть слова Гёте, которыми он, точно иностранец, с нетерпеливой суровостью выносит приговор тому, чем гордятся немцы» («По ту сторону добра и зла»). «Гёте — это исключение: он жил среди немцев, хитро окопавшись и замаскировавшись... обособившись, между пиетизмом и эллинством; порой думается, не следовало ли ему писать по-французски?» (из черновиков времени «Переоценки»). Нет никакого сомнения в том, что перед нами — одни только «хитро замаскированные» моменты самого Ницше, маски Заратустры, оправдания Ницше, приговоренного к Гиперионову одиночеству среди немцев («я всегда был приговорен к немцам»), того Ницше, который жалуется в «Ессе homo»: «Десять лет — и никто в Германии не сделал себе долга совести из того, чтобы защитить мое имя от абсурдного умолчания, под которым оно было погребено»; того Ницше, который писал Буркхардту и другим, что свои последние вещи ему надо было бы писать не на немецком, а на французском, что в каком-то смысле они на французском и написаны и, во всяком случае, их легче было бы перевести на французский, чем на немецкий.

В своем отвращении к догме равенства Ницше чувствует единство с самым нереволюционным из всех немецких умов: «Учение о равенстве! — Но нет более ядовитого яда: ибо *кажется*, что его проповедует сама справедливость, тогда как оно — *конец* справедливости... Что это учение сопровождалось такими страшными и кровавыми событиями, это придало названной “новой идее” *rag excellence* нечто вроде блеска и ореола, отчего революция и соблазнила, как *зрелище*, даже благороднейшие умы. В конце концов это не основание чтить ее более. Я вижу лишь одного, кто смотрел на нее, как и должно, с *отвращением*, — Гёте...» («Сумерки идолов»). «Что подумал бы Гёте о Вагнере? Гёте однажды задал себе вопрос, какова опасность, висящая над всеми романтиками: какова злополучная участь романтиков? Его ответ: “подавиться от отрыгивания жвачки нравственных и религиозных абсурдов”. Короче: “Парсифаль”». Кроме того, ницшевское понимание романтизма как явного декаданса, а романтика как декадента само по себе выглядит как продолжение знаменитого определения классического как здорового, а романтического как болезни, — того определения, которое Гёте дал тому и другому в «разговоре» с Эккерманом, состоявшемся в марте 1829 г. Не стоит удивляться, что страстный антихрист обращает свой взор к «классическому» Гёте как к решительному нехристианину и совсем не желает вспоминать о том, что (в последний месяц своей жизни) Гёте говорил Эккерману о Лютере и протестантизме, о культуре Евангелий. «Вернейший способ узнать, есть ли у человека хоть толика *классического вкуса* — проверить, как он относится к Новому Завету (сравни Тацит): кого это чтение не возмутит... тому не ведомо, что есть классическое. “Крест” надо воспринимать, как Гёте» («Воля к власти»). «Напомню о том, как относился к кресту последний немец с аристократическим вкусом, Гёте», — пишет Ницше, прежде всего имея в виду 66-ю из гётевских «Венецианских эпиграмм», а также, вероятно, некоторые места из его сочинения «Годы странствий» (II, 2) и дополнения («Казус Вагнер»).

«Гёте — последний немец, к которому я отношусь с уважением: он, по-видимому, чувствовал три вещи, которые чувствую я, — мы сходимся также и насчет “креста”» («Сумерки идиолов»).

Итак, здесь «классический» Гёте превозносится как некое могучее исключение из всего имеющегося, как одинокий товарищ Заратустры, и таков он прежде всего потому, что он — нечто единственное в своем роде: греческая натура среди немцев. С точки зрения Ницше, Гёте глубже, чем кто бы то ни было (и тут Ницше не делает исключения даже для любимца своей пробуждающейся юности, для Гёльдерлина), постиг и пережил благородную тайну эллинства: постиг и пережил ту ревностную любовь к жизни, которая звучит и ликует в зачарованных диалогах Платона. «Мерило изучения заключается в следующем: изучать надо лишь то, что очаровывает и вызывает стремление подражать, что постигается с любовью и требует продолжения... Именно *так* Гёте постигал древность: всегда ревнительной душой. Но кто еще?» («Мы, филологи», 1874—1875). А вот что — более таинственно, как бы в полусумраке — сказано в черновиках к «Рождению трагедии»: «Греки — художники *жизни*; у них боги для того, чтобы иметь возможность жить, а не для того, чтобы отчуждаться от жизни. Важен идеализм, который живущие питают к жизни. Крест, увитый розами, как Гёте говорит об этом в “Тайнах”» (здесь, то есть совсем рано, проглядывают черты позднейшего ницшевского Диониса, проглядывает образ страдающего и танцующего бога, «Христа в танце». «Я поверил бы лишь в того бога, который знает толк в танце», — признается Заратустра). Наверное, никогда воспитательное ясновидение Ницше не было так близко гётевскому, как в момент возникновения этой формулы (уже предвосхищающей Ницше периода последних дионисийских дифирамбов), знаменательным образом касающейся гётевского отрывка о *humanus*; (никогда он не был так близок тому святому, мудрецу, лучшему человеку, которого видел); касающейся того глубоко таинственного розенкрейцер-

ского стихотворения, которое начинается строчкой: «Чудесная песнь уготована вам». Мы встречаем и такие высказывания Ницше, в которых его провозвестническому нетерпению характер Гёте кажется недостаточно «греческим», его классицизм — слишком веймарским, слишком светлым, слишком сознательным, слишком историческим, наконец, слишком внутренним и лишенным новой, небывалой надежды. Так, например, в «Сумерках идолов» он довольно резко отделяет гётевскую античность от «истинного», то есть его собственного, ницшевского эллинства: «Совершенно иное впечатление получим мы, если исследуем понятие «греческого», которое составили себе Винкельман и Гёте, и найдем его несовместимым с тем элементом, из которого вырастает дионисическое искусство, — с оргиазмом. Я действительно не сомневаюсь в том, что Гёте принципиально исключал нечто подобное из возможностей греческой души. Следовательно, Гёте не понимал греков. Ибо лишь в дионисических мистериях, в психологии дионисического состояния выражается *основной факт* эллинского инстинкта». Равным образом, в «Воле к власти» говорится о том, что переживаемый греком дионисийский опыт — великая глубь и великое безмолвие в понимании всего греческого: мы не знаем греков, если не имеем этого потаенного, подземного доступа к ним. Даже благородное рвение таких друзей древности, как Гёте и Винкельман, как раз здесь отдает чем-то недозволенным, почти нескромным. В этой связи Ницше называет эллинство Гёте прямо-таки исторически ложным, а также «слишком мягким и немужественным». (Ницше считает, что «более строгая, более мужественная линия» не зря имеет преимущество перед Гёте, придающим языку форму.) Ясно, что большой прозорливости, которой отличался Ницше последних лет, Ницше, переоценивающий все имеющиеся ценности, было мучительно терпеть в гётевском классицизме наличие некоего негреческого земного остатка. Ницше ощущает в Гёте, в его греческом классицизме, даже в его историческом понимании эллинства последнюю степень

отсечения воли (как об этом говорится в разделе «О революции в поэзии» из «Человеческого, слишком человеческого»), в конце концов, чувствует даже страх, некий след немецкой «трусости перед реальностью». Порой ему кажется, что страх перед последними трагическими глубинами всего человеческого как раз и питает этот веймарский классицизм, что эта артистичность живет боязнью предельного познания: в этой связи в качестве важного свидетельства Ницше приводит слова Гёте о том, что создание трагедии разрушило бы его. «У Генриха фон Клейста Гёте ощутил трагическое, от которого отворачивался: это была неисцелимая сторона натуры. Сам же он был сговорчив и исцелим», — пишет Ницше во второй половине семидесятых годов, а уже в 1873 г. его тон становится более резким: «Гёте о Клейсте: *боится*». В «Человеческом, слишком человеческом» довольно презрительно пародируется идея Фауста как якобы величайшая немецкая «трагическая идея» («действительно ли это величайшая немецкая “трагическая идея”, как полагают немцы?»); в последнем предложении этого раздела («Идея Фауста») Ницше опять напоминает: «Гёте выразился как-то, что его натура слишком миролюбива для настоящей трагедии». Уже в черновиках к «Рождению трагедии» дается характеристика той охранительной границы, которая отделяет гётевский классицизм от трагического познания, — живой границы, отделяющей обустроивающегося мудреца (а не жертвующего собой героя) от всего жадно бесформенного, хаотически темного: «Для Гёте, в соответствии с его эпической натурой, поэзия — это лечебное средство, *защищающее* его от познания, совершаемого во всей его полноте: для трагических натур искусство — это лекарство, освобождающее от познания. Кого-нибудь тревожит жизнь: тотчас она отступает перед ним как картина, и он находит ее достойной изображения».

Во всех этих высказываниях очевиден явный или неявно выраженный упрек в том, что основная позиция и умонастроение Гёте не являются трагичными, дионисийскими, и не случайно молодой Ницше оценивает Шиллера, как вырази-

теля трагической культуры, выше, чем Гёте, который является для него выразителем «эпической культуры». Ведь тот факт, что «трагическое умонастроение не отмирает», является для Ницше — Ницше эпохи «Вагнера в Байрейте» — единственной надеждой и единственным залогом будущности всего человеческого. Нет никакого сомнения в том, что образ Гёте, нарисованный молодым Ницше, не совсем соответствует его юношескому дионисийскому идеалу. Что касается зрелого Ницше, то глубокое стремление к родству с Гёте жаждет, чтобы понятия, встречающиеся в упомянутых высказываниях, те понятия, которые как будто исключают друг друга, все-таки слились воедино в своем последнем единении. Несмотря на такие скептические высказывания, несмотря на них в конце двух десятилетий напряженных раздумий, акцент на классическом греческом начале, которое, с его точки зрения, есть у Гёте, становится более несомненным, мощным и властным, чем в эпоху «Рождения трагедии». Если для молодого Ницше, еще живущего в Базеле, Гёте — это, в основном, спокойный, созерцательный человек, не столько деятельная и творчески приемлющая жизнь натура, сколько некая сохраняющая и миролюбивая сила, не столько классический, сколько классицистический муж, то Гёте эпохи пребывания Ницше в Сильс-Мари — это, несомненно, человек, в преизбытке своих сил бесстрашно верящий в жизнь и смело приемлющий ее — здесь все сильнее проступают черты Заратустры, оттесняющие на второй план хорошо знакомый образ Гёте, нарисованный Эккерманом, и даже верховное имя Диониса таинственным образом связывается с рассудительным на аполлоновский лад пророком и творцом из Веймара. Теперь последний опьяняющий идеал великого эллинского единства всех жизненных сил, а также их тяготение к радостно фаталистическому, деятельному и верующему приятию всех проявлений человеческой жизни находит свое символическое выражение в Гёте: «Чего он хотел, так это цельности; он боролся с рознью разума, чувственности, чувства, воли (— которую в ужасающей схола-

стике проповедовал Кант, антипод Гёте); он дисциплинировал себя в нечто цельное, он *создал себя*... Он брал себе в помощь... прежде всего практическую деятельность; он обставил себя сплошь замкнутыми горизонтами; он не освобождался от жизни, он входил в нее; он не был робким и брал, сколько возможно, на себя, сверх себя, в себя» («Сумерки идолов»). «Цельность» как вершину и самый смысл гётевского классицизма Ницше прославляет и в «Воле к власти»: «У Гёте — особого рода, почти *радостный и доверчивый фатализм*, не бунтующий, не утомленный, стремящийся из себя самого создать нечто целостное, веруя, что только в целом все освобождается и является благим и оправданным». Для Ницше эллинское телесно-душевное совершенство, «удачливость» проявляется тогда, когда кто-нибудь, подобно Гёте, с возрастающей радостью и сердечностью приемлет все сущее в мире — «именно так он утверждает великое понимание человека, согласно которому человек преобразует жизнь, участь преобразовать себя самого». Выражением такой успешности, формой такого преобразования жизни становится (об этом опять говорится в «Воле к власти») классическое искусство, «искусство апофеоза» (в противоположность искусству страдания и мести, по существу, искусству романтически-христианского пессимизма), которое берет свое начало в «благодарности и любви» и является «дифирамбическим в Рубенсе, блаженным в Хафизе, светлым и добрым в Гёте, или проливающим гомеровское сияние на все и вся». В «Сумерках идолов» последовательно проводится мысль о том, что *радостный и доверчивый фатализм*, которым обладает человек гётевского склада, вера в то, что лишь единичное может быть негодным, что в целом все искупается и утверждается, эта вера, которая больше не отвергает, и есть высшая из всех возможных: «Я окрестил ее именем Диониса». Тем самым Ницше спасает человека гётевского идеала и, следовательно, опять-таки самого Гёте для своего собственного дионисийского идеала, сочетает веймарский классицизм (который порой казался ему слишком по-винкельмановски,

слишком неднионисийским образом, слишком акцентированно в своем становлении обращенным в прошлое) со своей грезой об Элладе. Кроме того, перед нами образец того искусства примирения противоположностей, в котором Ницше, по его собственному признанию, вполне сознательно раскрывал свою глубочайшую творческую силу. Если понятие «немецкой классики», «классического немецкого человека» уже было соединением несоединимого (ведь «классический» и «немецкий», равно как «классический» и «романтический», «пластический» и «музыкальный», не только для Ницше, но и сами по себе являются понятиями, упраздняющими друг друга), то образ Гёте-грека дает еще одну пару, находящуюся в отношении противоположности, а именно противоположности Аполлона и Диониса, тематизированной в «Рождении трагедии». Вопреки тем пределам, которыми Ницше связал Гёте в своем определении его, он все-таки делает так, что над Аполлоновой главой Гёте, этого самого благоразумного человека, умевшего как никто другой укрощать себя Аполлоновой мудростью, восходит тайное сияние Диониса с его оргиастическим всеединством жизни; он делает так, что за классической маской проступает безликая мистерия, за аполлоновским гётевским Римом — дионисийский гёльдерлиновский Элевсин. «Человек Гёте», являющий собой веймарского и в то же время оргиастического классика, символизирует стремление Ницше сделать так, чтобы элементы его происхождения, его образования, его эккермановского, веймарского культурного окружения стали слагаемыми его надежды на становление нового человека, слагаемыми его призыва к этому становлению — становлению дионисийского греческого человека, которого «исторический» Гёте, по мнению Ницше, «не понимал»; он символизирует жадное стремление Ницше к тому, чтобы этот новый человек родился из позавчерашнего и послезавтрашнего дня, из немецкого стремления к образованию и формированию, а также из эллинского блаженного упоения созиданием образа и формы. Созданный Ницше образ двуликого «класси-

ческого» Гёте — это не что иное, как маска человека будущего, более того, маска Заратустры.

И, наконец, эта любовь к «веймарскому» Гёте означает еще одно, последнее: окидывая единым взором всю жизненную легенду Ницше, видишь, что она обретает некую притчевую ценность: описав своеобразную дугу, эта жизнь, во всем столь похожая на притчу, возвращается к своему началу; *Веймар* становится последним прибежищем в этой одиссее познания, и в результате таинственно двояким по своему смыслу образом исполняется детское желание Ницше когда-нибудь закончить свои дни в городе Гёте. Ницше физически, плотью своей, еще раз возвращается со смертоносного юга на свою тюрингскую родину, возвращается, чтобы видеть, как солнце садится за бедными холмами Веймара, и кажется, что точно так же его духовному образу, который, как мы теперь видим, неторопливо занимает свое место в развитии немецкой и европейской истории духа, предопределено возвращение в тот же город. Примечательное стремление ницшевской мысли снова и снова, до самой его смерти, искать оправдание своей жизни в соотнесении с Гёте — как с тем единственным человеком, который родственен ему именно своим непостоянством — как бы становится его собственным благословением на то, чтобы весь его духовный образ вместился в более тесную веймарскую эпоху немецкого развития. Сегодня мы видим, что феномен Ницше в целом все яснее вписывается в эпоху немецкого гуманизма, пришедшую к концу вместе с ним и через него; того гуманизма, который простирается от Гердера до Ницше и в пределах которого немецкий романтизм, со своей стороны, будучи сыном Гердера и Гёте, представляет собой лишь более узкую область, некий прекрасный миг объемлющего мир упоения. Без ущерба для своей более узкой родословной, указывающей на то, что он родом из романтизма (а ведь его духовный отец Шопенгауэр тоже умел соединять предельно романтическое с совершенно классическим, направленным против романтизма), Ницше остается сыном классицистского

космополитизма, сыном эпохи образования в гётевском смысле, то есть образования как стремления вырваться из варварства, стремления обрести свой образ через любовь к эллинству. Он представляет эту эпоху образования и гуманизма еще и тем, что, с незабываемым самообладанием, одновременно разлагает и завершает ее. Он принадлежит ей точно так же, как Вагнер (вместе с Брамсом) принадлежат тогдашней эпохе немецкой музыки: он есть тот, за кем, в его области, больше никто не следует. Наверное, яснее всего характер такого отношения к эпохе можно увидеть на примере Гейне (правда, таком же тесном) с его отношением к подлинному немецкому романтизму. Подобно тому как Гейне (вполне сознательно и со всею полнотой того по крови унаследованного им средиземноморского сверхразумения, которое столь роковым образом роднит его с Ницше) разлагает немецкий романтизм с помощью его же собственных средств; подобно тому как его «сладкая и страстная музыка» и «божественная злоба» (так в «Ессе homo» Ницше говорит о Гейне, и сказанное им в той же мере можно отнести и к нему самому) поют романтизму его последнюю свободную лесную песнь, сам Ницше в том же самом смысле, но только еще жестче отпекает эпоху Гёте, эпоху веймарского, эккермановского мудреца, всю предавая ее насмешкам и терзая своей мыслью. Он делает это более страстно, более печально, более властно и, прежде всего, чище, чем Гейне, но все-таки в целом — с исторической точки зрения — занимая такую же позицию. И его судьба похожа на судьбу этого слишком пронизательного насмешника, сумевшего в полупоэтической манере превратить романтически-классический космос гётевского «Фауста» в одну лишь танцевальную поэму: творческое, поэтически созидательное развитие обошло стороной и его самого. Он способствовал возникновению нового мира, но не создал его; он растерзал мелодику старого мира, но не задал тональности миру новому; он разрушил храм, но нового не построил, потому что «не надо строить там, где больше нет времени». Ему тоже осталось толь-

ко предчувствовать пришествие того Грядущего, который стал бы «свершением его мыслей», независимо от того, называют ли его «сверхчеловеком» или наделяют каким-либо человеческим именем. Ведь как бы ни хотел и не должен был быть его «Заратустра» третьим великим немецким шагом (и не только в языковом отношении), тем шагом, который «оставляет позади Гёте» (так он писал Эрвину Роде), сам Заратустра, несмотря на все восторженные самопревознесения, сделанные им в духе и стиле «Ессе homo», слишком горестно сознавал лишь то, что и он — лишь призыв к великому полдню, но не сам полдень. Он сознавал, что неотделим от того старого мира, бога которого он похоронил; что слова о веймарском классицизме Гёте и его друга, сказанные юным и полным энтузиазма автором «Рождения трагедии», относятся и к нему самому и он сам в *своей* мужественной борьбе «не пошел дальше того тоскующего взгляда, который гётевская Ифигения шлет из варварской Тавриды чрез море на родину». Заратустра, этот величественно Заходящий, тонуший в закате, в самых сокровенных тайниках своего сердца догадывался, что и к нему тоже относятся слова, пророчески прозвучавшие в последнем «Несвоевременном» о Рихарде Вагнере, догадывался, что и он не смог стать для своего народа пророком будущего, хотя, наверное, тоже «мог показаться таковым», но остался все-таки тем, кто толкует и преобразует прошлое — тот прекраснейший и совершеннейший миг нашего духовного былого, который мы называем именем города, где Ницше принял свою кончину.

НАПОЛЕОН

Он был таким, и на него так и смотрели; в этом все... Это была совершенно демоническая порода, в высшей степени демоническая, и вряд ли можно кого-нибудь с ним сравнить. Такие демонические существа греки считали полубогами... Его жизнь была шествованием полубога... О нем, пожалуй, можно сказать, что он пребывал в непрестанном озарении... Он был одним из самых творческих людей, которые когда-либо жили.

Гёте о Наполеоне

Ницше — ученик греков еще и в том, что для него — как он говорил, имея в виду своих наставников, — «самое отвлеченное вновь и вновь сосредотачивается в одной личности», в то время как у новых людей наоборот «даже самое личностное возносится до абстракций». «Греки, — пишет он в 1873 г. в своей незаконченной работе “Философия в трагическую эпоху греков”, — в том являли собой противоположность всем реалистам, что, по существу, верили только в реальность людей и богов, а всю природу рассматривали лишь как переодевание, маскарад и метаморфозу этих бого-людей. Человек был для них истиной и ядром вещей, а все остальное — лишь явлением и обманчивой игрой». Среди людей новой эпохи так совершенно по-гречески не только мыслил, но также чувствовал и верил

лишь один человек — неповторимый Гёльдерлин. «Всегда, везде, взыскуя славы, искать, алкать и вожделеть — стихий, на коих освящение почило; искать их, как герой венца, — вот суть того, едины в ком и жизнь, и чувство». «Но чем бы были небо и моря, созвездье, остров, все, что перед взором? Чем был бы этот мертвый звук струны, когда б не я, кто дал ему язык, и наделил и тоном, и душою?». Все это по-гречески. Северное, опосредованное эллинство Ницше — не такое живое и непосредственное, как эллинство Гёльдерлина, оно не впитано с детства и не так близко эфиру, как у этого швабского элина. Тем не менее и он, уподобляясь греку и противясь романтизму, улавливает во всей лишь-природе (Nur-Natur) старый вопрос стихий: «Скажи, где Афины?». «Ваш взор, устремленный к дальним морям, — читаем мы в записях, относящихся ко времени написания “Заратустры”, — ваше стремление прикоснуться к скалам и их вершинам — это лишь язык для выражения вашего страстного томления. Ваш взор и ваше желание ищут лишь человека и того, что больше него!». И снова: «Человеческим мы хотим пронизать природу... хотим взять из нее то, что нам нужно, чтобы в мечте своей пойти выше человека. Должно появиться то, что *величественнее* бури, гор и моря — но появиться как сын человеческий!». Здесь, совершенно на греческий лад, природа собирается воедино в своем стремлении к образу человека и богочеловека, и то же самое происходит на мыслительном ландшафте Ницше. Его духовный мир, являя собой вторую или, быть может, даже первую «природу» для его взора, всецело устремленного внутрь себя, этот мир, со всеми его внутренними бурями, горами и морями, даже с тем скалисто абстрактнейшим, что в нем есть, снова и снова выдает точно такую же, эллинскую устремленность к личности, стремление сосредоточиться на каком-нибудь человеческом воплощении. «Метафизические» горные обрамления Энгадина, греческое побережье Портофино преобразуются в грезу о сверхчеловеке; ландшафт философских мыслей Ницше, каким бы этот ландшафт ни выступал (как критика

существующей морали или как призыв к новой нравственности, как вера в искусство или как разложение религии), всегда сосредоточен на неких героических фигурах, превосходящих человека. Ницше произвольно мыслит в ракурсе великих человеческих образов. То, что он приобрел на путях познания, он мифологизирует, превращая познанное в могущественные прообразы. Там, где исторические персонажи предстают перед ним как некие ядра для будущей кристаллизации, он, прибегая к такой мифологизации, в своей благодарности почти не ведает никакой критической сдержанности. Весь его взгляд на историю и философию истории определяется этой волей к героизации. Подобно тому как народ, с его точки зрения, — лишь некий окольный путь природы, затеянный ею для того, чтобы когда-то на свет появились пять или шесть великих людей, та или иная историческая эпоха, какой-нибудь период развития философской, религиозной или художественной жизни существуют только для того, чтобы претерпеть свое очеловечение, осуществляющееся в одном или нескольких исторических фигурах, по своему величию превосходящих обычную жизнь. Отсюда и та, воздействующая на него, искуссительная сила определенных исторических эпох, например, досократовская Греция или итальянский Ренессанс. В еще большей степени, чем Карлейль, Ницше является подлинным представителем историографии, основанной на энтузиазме, понимаемом в гётевском смысле, той историографии, основной принцип которой вывел Якоб Буркхардт, сказав, что стремление к почитанию, которое живет в нас, так же существенно, как и сам почитаемый объект.

По своей форме этот энтузиазм может быть очень критическим, и у Ницше он довольно часто — путем сверх-стилизации рассматриваемого персонажа — превращается в нечто резко отрицаемое им; но даже тогда изначальное стремление к акцентированию, к «чудовищному выпячиванию» остается тем же самым, как, например, это имеет место с Сократом, Павлом, Лютером и Вагнером. Как известно, здесь обратная стилизация приводит к чему-то карикатурному, но масштаб искажения

всегда остается тем же самым, мощно увеличивающим. Эта склонность ницшеевского мышления (которая по форме является романтической и очень сильно определяется шопенгауэровским учением о гении, а по существу остается греческой) яснее всего просматривается на примере возникновения образа Заратустры и его сверхчеловека; здесь, где в качестве отправной точки едва ли можно было отыскать какой-нибудь исторический материал, а кристаллизующее ядро путем двоякого расщепления могло создаться только искусственно, склонность Ницше к героизации и мифологизации проявляется во всю свою безудержную силу. (В «Ессе homo», напротив, местами уже появляется нечто противоположное этому карикатурному искажению, доводящему до предельно отрицаемого: в нем такое же искажение ведет к безудержному преувеличению). Будучи свободной от всяких ограничений, обусловленных той или иной исторической данностью, мифологизирующая воля к усилению доходит до своего высшего предела, достигая до уже совершенно божественного, достигает туда, где мифическое усиление, героизация уже переходит в мифический суперлатив, в отождествление с богом — точно так же, как усиливающееся приятие жизни на самой вершине воли возвышается до вечного возвращения этой жизни: «Так *это* и была жизнь? Ну что ж: еще раз!». Сверхчеловек, по отношению к которому сам Заратустра должен стать лишь предвосхищающей грезой, мостом и переходом, есть, говоря языком Шопенгауэра, высшая ступень объективации той воли к мифологизации всего данного, которая здесь вместо греков свидетельствует о себе в Ницше. Подобно тому как для грека окружающая его природа является лишь «переодеванием, маскарадом и метаморфозой богочеловека», для Ницше весь мир его мыслей, включая его скептические, аналитические, позитивистские познания и склонности, — лишь маска и материал для формирования сверхчеловека как «истины и ядра» *его* сущего; его мысли для него — лишь «явление и обманчивая игра» его воли — воли к высшей греческой реальности: к образу.

Если мысль о сверхчеловеке представляет собой самое чистое (так сказать, очищенное от всего еще-исторического) придание формы ницшевскому по-эллинически мифологизирующему мышлению, то величественно-предстающие перед взором Ницше героические персонажи явно представляют собой предварительные ступени к сверхчеловеку: это как бы некие еще смутные, непроясненные, пророчествующие о нем грезы и попытки приблизиться к нему (так же, как в мифологической иерархии силам, сосредоточенным в эллинских главных богах, подвластны природные боги и полубоги более низкого порядка, оформленные не так четко). В родословную духовных предков Заратустры, являя собой высшую предварительную ступень к грядущему сверхчеловеку, входят, несомненно, все знакомые Ницше великие представители человечества, причем задолго до того, как образ Заратустры начал брезжить в его голове. Яснее всего это проявляется, наверное, на примере тех доплатоновских философов, которым Ницше посвятил чудесную работу под названием «Философия в трагическую эпоху греков». Такие фигуры, как Эмпедокл, но прежде всего Гераклит — самые прямые предшественники появившегося позднее ницшевского Заратустры. Другие черты Заратустры, предвосхищаемые Ницше, уже довольно рано начинают проступать в нарисованных им мифологических образах Вагнера и Шопенгауэра, делая их мало похожими на самих этих людей; кроме того, их можно усмотреть и в поэтически чрезмерно превозносимых им Фридрихе II Гогенштауфене, Леонардо да Винчи и даже в Чезаре Борджа. В область мифического величественно переносится и Гёте, чью Аполлонову голову он уподобляет главе Заратустры, наделяя первую чертами, имеющимися в Дионисе. Для Ницше все эти великие персонажи — не «сверхлюди»: по крайней мере потому, что значение этого слова кладется в основание «Заратустры»: сверхчеловек — это всецело будущая, никогда прежде не бывавшая действительность; сверхчеловек — это не историческая фигура, а тот, к кому еще взывают, ожидая его прихода. В конечном счете

для Ницше он — не идея, взятая из какой-нибудь (грядущей или метафизической) более высокой действительности (и то же самое касается его мысли о вечном возвращении), а εἶδωλον ἠγεμονικόν⁴⁰, то есть некая влекущая, направляющая греза, представленная в воспитательном ключе. Великие «удачливые» (так Ницше называет могучих первопроходцев, редко встречающихся среди рода человеческого) сами по себе все-таки лишь контуры, обетования и некие потусторонние воспоминания о платоническом первообразе сверхчеловека. Если же при случае Ницше называет кого-нибудь из этих людей «сверхчеловеком», то это не должно сбивать нас с толку.

Его великие сверхлюди (полубоги в греческом смысле или же пророческие фигуры, с точки зрения христианско-ветхозаветной) — это преломления некоего первосвета (Urlicht) под названием «сверхчеловек», понимаемого в платоновском смысле: даже взятые в целом, они все равно не слагаются в истинный первообраз, но остаются лишь неким ведущим к нему радугообразным мостом. В то же время в этом приближении к идеалу сверхчеловека для Ницше существует определенная ценностная иерархия: в одних человеческих воплощениях, исторических личностях величие этого первообраза просвечивает сильнее, чем в других. Почти всегда таким оказывается Гераклит, иногда — Гёте-Мефистофель, но прежде всего Наполеон как великое «античное» событие новой истории. Не Бонапарт, но Цезарь Наполеон.

Когда Ницше приходится говорить о Наполеоне, очень часто сила его почитания возносится до Пиндарова благодарения. Так он не говорит ни о ком из живших в послеантичную эпоху. «Главное событие последнего тысячелетия — это появление Наполеона»; «Наполеон, первый и самый передовой человек нового времени»; «какое благодеяние, какое освобождение от нестерпимого гнета вопреки всему приносит с собою для этих стадных животных, европейцев, появление

⁴⁰ εἶδωλον ἠγεμονικόν (греч.). — Водительствующий образ.

какого-нибудь неограниченного повелителя — последним великим свидетельством этому служит действие, произведенное появлением Наполеона: история этого действия есть почти что история высшего счастья, которого достигло все текущее столетие в лице самых ценных людей своих и в самые ценные мгновения»; «мы обязаны Наполеону почти всеми высшими надеждами этого века» и т. д. В Наполеоне Ницше потрясло одинокое исполинское воплощение того античного идеала, которое по времени было самым близким ему и которое еще могли воочию видеть его деды. В его Наполеоне нет никаких романтических и революционных черт, это не брат Байрона или Бетховена. Наполеон ближе всего демонически могущественной, но по-цезаревски организованной природной силе — именно так его воспринимал Гёте. Но в еще большей степени, еще решительнее, чем для Гёте, Наполеон в глазах Ницше предстает как некий образец настоящей античности (примерно так же, как Гёльдерлин — правда, в совсем другой области, несравнимой с этой — является для него частью уже более поздней эллинской действительности); вспоминаются совсем поздние, уже невнятные строки Гёльдерлина, в которых его дух, уже погружающийся в хаос, как будто чувствует невыразимо чужую родословную своего могущественного современника, его родство с греческой кровью — и которые начинаются так:

Дерзну ли я спросить, откуда он?

...

Ах, предсказал он не напрасно,

Когда над Альпами стоял,

Взирая на Италию и Грецию...*

Вспоминаются и другие строки, в которых тот же Гёльдерлин воспринимает «Буонапарта» как возвращение к природе (как, собственно, его воспринимал и Ницше):

* Перевод А. Шурбелёва.

Поэт, оставь его в покое:
То дух природы...*

Наполеон — это природа, античная природа, воплощенная древность, и тем самым уже дается понять, сколь особенное, неслыханное по своей значимости место занимает его образ в системе исторических оценок Ницше. В «Генеалогии морали» об этом говорится, наверное, самым решительным образом: «Сам античный идеал выступил *во плоти* и в неслыханном великолепии перед взором и совестью человечества... Как последнее знамение другого пути явился Наполеон, этот самый единоличный и самый запоздалый человек из когда-либо бывших, и в нем воплощенная проблема *аристократического идеала самого по себе* — пусть же поразмыслят над тем, что это за проблема: Наполеон, этот синтез *нечеловека* и *сверхчеловека*...». (Весьма примечательно, однако, что это единственное место в его сочинениях тех лет, где слово «сверхчеловек» связывается с определенным историческим именем.) «Наполеон был экземпляром “возвращения к природе”, как я понимаю его», — пишет Ницше в «Сумерках идолов», но это было возвращение к античной природе, а не к природе в понимании Руссо. «В своем полном презрении к “христианским добродетелям” и всему нравственному лицемерию Наполеон принадлежит древности (Фукидид)», — гласит одна из записей, относящаяся ко времени «Переоценки». Именно поэтому он там характеризуется как полная противоположность Руссо: «Древний, презирающий людей... он совершенно не интересовался христианскими добродетелями, считал их совсем несуществующими». Возвращение к сосредоточенной на собственном «я» античной морали, как ее понимает Ницше, в какой-то степени роднит Наполеона с великими философскими фигурами эллинского духа; именно благодаря этому он приближается и к Заратустре: «У таких людей, как

* Перевод А. Шурбелёва.

Наполеон, — пишет Ницше в одной из своих позднейших заметок, — всякое отвлечение от *себя* есть опасность и ущерб: им надо держать свое сердце затворенным; таков же и философ — Заратустра». Античной является его неслыханная простота, ясные контуры его образа и судьбы; эта возвышенная скудость тоже, с одной стороны, роднит его с мифическими героями, а с другой — напоминает о могущественной односторонности (или «одноглазости», как говорит Ницше, цитируя Джона Стюарта Милля) ранней греческой философии, которая мыслью творит и созидает мир из одного начала (то есть из одного властного волевого акта). «Будучи вполне до конца продуманным и выработанным типом одного порыва, Наполеон принадлежит к античному человечеству, признаки которого — простое созидание, изобретательное оформление и выдумывание одного или немногих мотивов — познаются достаточно легко» («Утренняя заря»).

В Наполеоне также античен размах его фатализма, его Цезарева вера в свою звезду, героическое высокомерие, роднящее его с возвышенными прометеевскими образами из античного мифологического кладезя: «Вспомним хотя бы пример Наполеона, существо которого, несомненно, приобрело могучее единство, выделяющее его из всех современных людей, в силу его веры в себя и свою звезду и вытекающее из нее презрение к людям, пока, наконец, та же самая вера не перешла в безумный фатализм, отняла у него его быстрый и острый взор и стала причиной его гибели» («Человеческое, слишком человеческое»). Совершенно античным в образе Наполеона является именно этот элемент преступного, потому что «лучшее и высшее, чего может достигнуть человечество, оно требует путем преступления», и это, говоря языком «Рождения трагедии», является основным мировосприятием грека.

Уже один тот факт, что Наполеон был античным человеком, делает его в глазах Ницше мерилom всего ценного, перво-степенной фигурой, судьей всей современной культуры. «Все, что мы зовем теперь культурой, образованием, цивилизацией,

должно будет в свое время предстать перед безошибочным судьей Дионисом», — говорится в «Рождении трагедии». Во время написания «Заратустры» идея сверхчеловека предстает именно как такой образ судьи, и Ницше кажется, что среди всех исторических приближений к сверхчеловеческо-дионисийской форме человеческого бытия именно Наполеон обрел максимально возможное сущностное единство с творящей суд «мерой всех вещей». Его жизнь нельзя оценивать и измерять нравственными мерками новейшего поколения (то же самое имел в виду и Гёте, когда в 1807 г. говорил Римеру, что такие необычные люди, как Наполеон, выступают за пределы морали и что в конечном счете они действуют как некие физические стихийные первопричины, как огонь и вода); напротив, та природа, которая воплощена в нем, оценивает и измеряет все прочие формы бытия одним лишь своим существованием (равно как у самого почитаемого Ницше раннеэллинского философа огонь *судит* все вещи, все сущее). «Революция, — говорится в одной из позднейших записей, — сделала возможным появление Наполеона: в этом ее оправдание. Ради этого стоило желать того, чтобы вся наша цивилизация сверглась в анархию. Наполеон сделал возможным появление национализма: в этом его, национализма, извинение». С точки зрения ницшевского мировосприятия, Наполеон бросил на чашу весов целого тысячелетия нечто новое в своей значимости, в смысле начала нового века: начиная с него и через него новая, а точнее говоря, старая, античная оценка жизни снова стала действенной. С него и из него начинается новая эпоха мировой истории, события грядущего столетия вращаются вокруг этого гранитного ядра, и судьба Европы как бы окормляется из его судьбы. Такие взгляды с вытекающими из них историческими последствиями были не чужды уже современникам Наполеона, и в поэтической гиперболизации они нашли выражение в известных словах Гёте, сказанных им после Йены: «Я видел, как верхом на коне скакала мировая душа!». Для Ницше такое поэтическое усугубление представляет собой не-

что большее, чем гиперболу: Наполеон, это «ens realissimum»⁴¹ (Ницше охотно употребляет по отношению к нему это выражение Спинозы), на самом деле *был* для него воплотившейся судьбой европейского мира.

«Наполеону (а вовсе не французской революции, стремившейся к “братству” народов и всеобщей цветистой взаимности сердец) обязаны тем, что теперь последуют, должно быть, друг за другом два-три воинственных столетия, равных которым нет в истории, короче, тем, что мы вступили в *классическую эпоху войны*, ученой и в то же время народной войны в величайшем масштабе (средств, дарований, дисциплины), на которую грядущие поколения будут с завистью взирать, как на некий образец совершенства: ибо национальное движение, из которого вырастает этот ореол вокруг войны, есть лишь противощок, вызванный Наполеоном, и без Наполеона не имело бы места. Ему, стало быть, смогут некогда вменить в заслугу, что *мужчина* вновь стал в Европе господином над купцом и филистером; возможно, даже над “женщиной”, которая была избалована христианством и мечтательным духом XVIII столетия, а еще больше “современными идеями”. Наполеон, видевший в современных идеях и непосредственно в самой цивилизации нечто вроде личного врага, проявил себя этой враждой как величайший продолжатель Ренессанса: он снова вынес на свет цельный обломок античного существа, решающий, пожалуй, обломок гранита. И кто знает, не возьмет ли верх в конце концов этот обломок античного существа и над национальным движением и не суждено ли ему стать в *утвердительном* смысле наследником и продолжателем Наполеона, который, как известно, домогался единой Европы и Европы как *повелительницы земного шара* («Веселая наука»). (Отголосок разговора о «личной вражде» Наполеона к цивилизации, в каковой вражде Ницше усматривает подлинное величие своего героя, отчетливо слышится в приме-

⁴¹ Ens realissimum (лат.). — Реальнейшее сущее.

чании к этому же сочинению: «По существу, во всех цивилизациях живет тот глубокий страх перед “великим человеком”, в котором сознались только китайцы в своей поговорке: “Великий человек — общественное несчастье”. В принципе, все учреждения и установления нацелены на то, чтобы он появлялся как можно реже и рос в самых неблагоприятных условиях, какие только возможны».)

Мы видим, в какой мере все эти элементы «наполеоновской античности» являются также слагаемыми нового идеала Заратустры: уже здесь, до пришествия Заратустры, Наполеон вполне ясно характеризуется как его Предтеча, как некий античный «Иоанн Креститель», как бы предвещающий грядущего сверхчеловека и богочеловека. Стать «наследником и продолжателем Наполеона в утвердительном смысле», в принятии всего, что было решающим образом античным, монументально античным в его образе, не достигшем последнего, всеприемлющего завершения, — такое честолюбивое желание дремлет в еще только брезжащем Заратустре. Единая Европа как повелительница земного шара предстает лишь как современная форма, как политическое выражение древней греческой ойкумены, как обновление объединяющего весь мир эллинского гения.

Сам римский цезаризм Наполеона был только таким политическим символом страстного стремления к более глубокому, духовно новому мировому единству. От эллинской древности сохранилась одна, последняя нить, еще связывавшая послеантичные народы друг с другом по принципу единой ойкумены: таким было христианское, «кафолическое» сообщество, политическим выражением которого была Священная Римская империя немецкой нации. Реформация разрушила это последнее эллинское единство, а революция — его уже закосневший политический символ. Благодаря тому древнему наследию, которое жило в его существе, Наполеон еще раз дал возможность заложить античный фундамент (подобно тому как — и это знаменательно — в тот же самый роковой миг Гёте и

Гёльдерлин через развалины христианского тысячелетия про- бивались к тому же самому античному граниту) — и Ницше, взирающий на мир через призму античности, не переставал усматривать трагическое прегрешение немцев в том, что они сделали жизнь Наполеона величественным «напрасно», подобно тому как Гёте в немецкой истории стал «явлением случайным» («Человеческое, слишком человеческое»), стал «лишь случай- ным явлением, прекрасным “напрасно”» («Сумерки идолов»). В этом кроется одна из глубочайших причин страстной нена- висти Ницше к немцам, трагически благородной, чрезвычайно немецкой ненависти, которую с психологической, и больше чем с психологической точки зрения можно сравнить только с бес- смертными жалобами и обвинениями Гипериона и которая, так же, как и они, проистекает из самого искреннего благого- вения перед возможностями и будущностью немцев. И тот, и другой не могут простить немецкой «действительности» того, что немцы душат в себе античного гения — немцы, в которых дремлет нечто, что *могло бы* быть эллинским. С точки зрения Ницше, символом этой глубокой вины перед самими собой (подлинной, исконной вины немецкого существа) является отношение немцев к Наполеону — в тот судьбоносный миг, когда они, будучи всеобъемлющим, по-гётевски вездесущим, по-гёльдерлиновски античным народом Европы, решились на своекорыстную ограниченность, на мелочную только-немец- кость, на «национализм». Все это на Гиперионов лад грохочет в обвинениях из «Ессе homo»: «Когда на мосту между двумя столетиями *décadence* явилась *force majeure*⁴² гения и воли, достаточно сильная, чтобы создать из Европы единство, поли- тическое и *экономическое* единство, в целях управления зем- лей, немцы с их “войнами за свободу” лишили Европу смысла, чудесного смысла в существовании Наполеона, — оттого-то все, что пришло после, что существует теперь, — лежит у них на совести: эта *враждебная культуре* болезнь и безумие, эта

⁴² *Force majeure* (франц.). — Чрезвычайное обстоятельство.

pevrose nationale, которой больна Европа, это увековечение маленьких государств Европы, *маленькой* политики: они лишили самую Европу ее смысла, ее *разума* — они завели ее в тупик. — Знает ли кто-нибудь, кроме меня, *путь* из этого тупика? Задачу, достаточно великую, снова *связать* народы?».

В глазах Ницше именно связыванием, обновленным связыванием (а оно есть самая греческая идея) и была великая миссия Наполеона. Он был самым могущественным в том ряду «анти-Александров», о необходимости которых Ницше говорит в своем сочинении «Рихард Вагнер в Байрейте»: «Таким образом, необходим целый ряд анти-Александров, обладающих высшей силой — соединять и связывать, притягивать к себе отдаленные нити и предохранять ткань от разрушения. Задача заключается теперь не в том, чтобы, подобно Александру, разрубать Гордиев узел греческой культуры, концы которого развеялись по всем краям света, а в том, чтобы *завязать его после того, как он уже был разрублен*». В ту пору таким анти-Александром ему казался Вагнер; в «Ессе homo» (где Ницше признается, что все, ранее сказанное им о Вагнере в порыве слепой благодарности к нему, он на самом деле говорил о себе самом) Ницше осознает, что он — единственный такой анти-Александр, что только он знает выход из тупика, только ему введома задача, достаточно великая, снова связать народы. Здесь Ницше тоже чувствует себя наследником наполеоновской идеи, выступая как «упроститель мира» (так в своем раннем сочинении он называет Вагнера, в ту пору еще не догадываясь, что имеет в виду себя самого). Великий упроститель мира, его освободитель, совершающий это освобождение через возвращение в античность — таким виделся Наполеон взору Ницше, превозносящему этот образ; так, в статусе трагического предтечи, Наполеон вступил в его историческое мировоззрение и как бы содействовал формированию черт будущего Заратустры и проповедуемого им сверхчеловека. Без Наполеона нет Заратустры, без этого «ens realissimum» нет сверхчеловека.

О том, какое глубокое счастье Ницше, этот коварный любитель всякой опосредованности и всяческих масок, переживал, взирая на великий образ Наполеона, он сам свидетельствует, наверное искреннее всего, в своем истолковании того, как к Наполеону относился Гёте. Эрфуртскую аудиенцию 1808 г. Ницше всегда воспринимал как один из самых чарующих и самых символических мгновений мировой истории духа; для философски настроенного наблюдателя редкие символические встречи двух духовных царств, совершавшиеся в лице самых великих их представителей, всегда были неким магическим магнитом, рождавшим синтетические умозрения: Александр и философ-киник, Иисус перед Пилатом, Савонарола и Лоренцо Медичи, Лютер перед Карлом V, Бах у Фридриха Великого, Вагнер и романтически умирающее немецкое королевство. Если сам Гёте после той встречи (о содержании которой он, как известно, любил многозначительно умалчивать) охотно признавался, что самым возвышенным и радостным в его жизни было предстать (и предстать именно так, как он предстал) перед французским императором (в письме Котта от 1808 г.), то Ницше усугубляет это переживание Гёте прямо-таки до решающей минуты его жизни, превращает его в высший символический миг его существования. Он считает, что переживания Гёте, связанные с феноменом Наполеона (которые, согласно «греческому» мировосприятию Ницше, должны были самым потрясающим образом сконцентрироваться в живой встрече с ним, состоявшейся в 1808 г., и которые как нельзя лучше отвечали созерцательной натуре Гёте), поистине преобразили этого самого великого немца. «Событием, благодаря которому он *передумал* своего “Фауста” и даже всю проблему “человек”, было появление Наполеона», — говорится в «По ту сторону добра и зла». Подобно тому как жизнь Гёте была для Ницше оправданием немца, апологией и теодицеей немецкого лада и нескладности, сцена под названием «Гёте перед Наполеоном» в очередной раз становится оправданием немца в глазах античного человека — перед тем, оцениваю-

щим человеческое достоинство, взором, который обратил на Гёте Наполеон. В том же сочинении с характерным нетерпением говорится: «Нужно же наконец понять как следует удивление Наполеона, когда он увидел Гёте: оно выдает то, что подразумевали в течение целых столетий под “германским духом”. “Voilà un homme!” — это значило: “Вот это муж! А я ожидал, что встречу только немца!”». Именно здесь глубочайшая благодарность, которую Ницше испытывает к Гёте, находит свою пищу: представ во плоти перед первым взором Наполеона, Гёте снова — перед престолом судии — показал, что немецкая сущность подлинно причастна античности, засвидетельствовал фактом своего существования, что, как говорит Ницше, в немцах действительно есть нечто, что могло бы быть эллинским. Voilà un homme — это означало антихристианское, эллинское «се человек», esse homo, и как бы говорило: наконец-то я вижу человека, равного мне, вижу античного мужа. В том эрфуртском часе Ницше увидел нечто похожее на встречу двух братьев, которые узнали друг друга: там, где он говорит о Гёте с величайшим благоговением и благодарностью, там же он поэтически и совершенно недвусмысленно претворяет Гёте в немецкого сводного брата Наполеона — и это самое высшее, что он может сделать по отношению к нему. Как и Наполеон, Гёте — это не национальное, а мировое событие; так же, как и он, Гёте — это возвращение к античной цельности, к самой мощной действительности; так же, как и Наполеон, Гёте — это эллинский, позитивный фаталист, и точно так же он — маска великого бога, маска Диониса.

Послушаем, что говорится в «Сумерках идолов»: «Гёте — явление не немецкое, а европейское: грандиозная попытка победить восемнадцатый век возвращением к природе, *восхождением* к естественности Ренессанса... Чего он хотел, так это *цельности*; он боролся с рознью разума, чувственности, чувства, воли... он дисциплинировал себя в нечто цельное, он *создал* себя... Гёте был среди нереально настроенного века убежденным реалистом: он говорил Да всему, что было ему

родственно в этом, — *в его жизни не было более великого события, нежели то ens realissimum, которое называлось Наполеоном.* Гёте создал сильного, высокообразованного, во всех отношениях физически ловкого, держащего самого себя в узде, уважающего самого себя человека, который может отважиться разрешить себе всю полноту и все богатство естественности, который достаточно силен для этой свободы; человека, обладающего терпимостью, не вследствие слабости, а вследствие силы, так как даже то, от чего погибла бы средняя натура, он умеет использовать к своей выгоде; человека, для которого нет более ничего запрещенного, разве что *слабость*, все равно, называется она пороком или добродетелью... Такой ставший свободным дух пребывает с радостным и доверчивым фатализмом среди Вселенной, веруя, что лишь единичное является негодным, что в целом все искупается и утверждается, — он не отрицает более... Но такая вера — высшая из всех возможных: я окрестил ее по имени *Диониса*.

Здесь наполеоновские и гётевские черты сливаются воедино, рождая идеальный античный образ, в котором, с другой стороны, соединяются гераклитовская философия и дионисийское обостренное жизнеутверждение: два самых великих представителя нового человечества и два самых могущественных и ведущих кумира ницшевского эллинства в двукратном сочетании — подлинно ницшевское, вполне отвечающее ему единение, обретшее свою поэтическую форму в «Заратустре». Если, с одной стороны, Ницше прибегает к явному поэтическому претворению образа Гёте в нечто реалистически древнее, античное, в нечто действенное и наполеоновское, так что он становится похожим на образ полубога (как в приведенном отрывке из «Сумерек идолов»), то, с другой стороны, как бы ради равновесия, Наполеон «вторгается» в совершенно гётевскую сферу: классический автор своих Цезаревых мемуаров в этом занятии сближается с Гёте, тоже писавшим мемуары рукою Эккермана. В записках к «Переоценке» Ницше говорит о «двух хороших книгах, которые останутся от этого века

и раскинут свои ветви за его пределы, подобно деревьям, чьи корни не здесь»: это — «Мемориал святой Елены» и эккермановские «Разговоры с Гёте».

На образование и даже на формирование ницшевского мира идей сильное влияние оказали сочинения Наполеона, но равным образом самое проникновенное воздействие на него оказал Гёте, причем не как поэт, но как мудрец, как философ, образ которого вырастает из эккермановских «Разговоров». Считается даже, что в некоторых работах Ницше можно отыскать прямые точки соприкосновения. Так, например, говоря о «разрешении основной проблемы “мужчина и женщина”», Ницше почти дословно повторяет сказанное в свое время Наполеоном («напротив, человек, обладающий как умственной глубиной, так и глубиной вожделений... может думать о женщине всегда только *по-восточному*.. он должен в данном случае положиться на колоссальный разум Азии, на превосходство ее инстинкта, как это некогда сделали греки, эти лучшие наследники и ученики Азии...»); то же самое можно встретить и в некоторых его политических оценках, проводимых им различиях, характеристиках того или иного народа, например, в суждениях по поводу Англии или будущего России. Совершенно по-наполеоновски он оценивает Шекспира, этого «великого варвара», «дикого гения», против которого его собственный «артистический вкус не без злобы встает на защиту имен Мольера, Корнеля и Расина». Что касается Вольтера, то он «был последним великим драматургом, который укрощал греческой мерой свою многообразную, доступную величайшим трагическим бурям душу». А вот что говорил Наполеон: «Шекспира уже двести лет не помнили даже его соотечественники, когда Вольтеру, из желания польстить англичанам, захотелось возвысить его; с тех пор каждый повторяет, что Шекспир — первый драматический поэт. Я читал его; в нем нет ничего, равного Корнелю или Расину. Невозможно до конца дочитать его пьесы, не пожав в недоумении плечами». Как предисловие к «Генеалогии морали» звучит такая фраза, ска-

занная Наполеоном: «Чтобы быть добрым, надо быть сильным». Наконец, слова о «синтезе нечеловека и сверхчеловека», каковым в этой же книге предстает Наполеон, как будто прямо восходят к сказанному самим Наполеоном: «Такой человек, как я, непрестанно *dio* или *diavolo*⁴³».

Записи последних лет изобилуют выписками из высказываний и воспоминаний Наполеона, которые должны были найти свое место в главном произведении Ницше. По-своему интересно одно высказывание, которое Ницше оставляет без перевода, которое звучит более антично, более по-гречески, чем все прочие, и которое, наконец, вновь охотно приняла, усматривая в нем символический смысл, гордость последнего, уже угасающего Ницше, гордость по-эмпедокловски нисходящего Заратустры: «*J'ai refermé le gouffre anarchique et débrouillé le chaos. J'ai ennobli les peuples*»⁴⁴. Только Заратустра, подобно Наполеону, знает выход из тупика под названием «европейский нигилизм», выход из хаоса анархистского «последнего человека» («ни пастуха, ни стада»), только он знает задачу, достаточно великую, — облагородить народы, вновь связав их. («Выздоровлением Заратустры крепится Цезарь», — гласит мистически краткая запись из черновики к «Заратустре»). Его гордая античная фраза «*amor fati* есть моя самая внутренняя природа» звучит как отголосок краткого наполеоновского «я с давних пор был фаталистом», а общий настрой подводящего итоги «Ессе homo» в своем Прометеевом дерзновении еще темнее вызвучивается в словах прикованного к скале корсиканского Прометея: «Все во всем — что за баллада была моя жизнь!».

⁴³ *Dio* или *diavolo* (итал.). — Бог или дьявол.

⁴⁴ Я снова запер бездну анархизма и прояснил хаос. Я облагородил народы (франц.).

ШУТКА, ХИТРОСТЬ И МЕСТЬ

...Ты должен враскачку вершить свое дело.

Гёте,

Поэтическое послание Ганса Сакса

А теперь, позволив себе шутку, для которой в нашей сплошь двусмысленной жизни едва ли может быть слишком серьезна какая бы то ни было страница...

*Шопенгауэр, из предисловия
к книге «Мир как воля и представление»*

Как две самые могущественные и древние силы традиции, которые в единстве дают о себе знать в немецкой письменности уже со времен существования древневерхнемецкого языка, предстают перед нами мистическое и дидактическое предание. В самом начале они были чем-то единым, но потом обособились: долютеровская мистика достигла вершины в трудах Экхарта, Сузо и Таулера, а также в лирических духовных гимнах; дидактическое предание, уходя своими корнями в древние речения рунических письмен, загадки и стихотворные сентенции, во всей полноте проявилось в народном творчестве. То тут, то там обе традиции давали пищу для создания произведений высшего достоинства — таких, как «Парциваль» Вольфрама или «Духовные действия о Страстях Господних и

смерти человеческой». Великий поток Реформации, с которого начинается наша более узкая традиция, выявляет импульсивную мощь обоих направлений: языковая сила мистики одарил нас библейским немецким и церковными песнопениями; мощный язык дидактики подарил поэзию Ганса Сакса и сатириков, и в результате мы имеем две изначальные формы словесного творчества, к которым (пусть не целиком и полностью, но тем не менее) как к своим родоначальникам каким-то образом восходит вся наша поэзия и вся возвышенная проза.

Подобно Гёте, языкотворец Ницше выявляет обе «родовые» силы традиции в своем языковом творчестве, даже если, опять-таки как у Гёте, в его главном произведении обе инстинктивные силы языка входят в новую, всякий раз в высшей степени немецкую и неповторимую, в любом смысле рискованную связь и такой же сплав. В языке «Заратустры», как в потомке библейского языка, течет его духовная кровь, унаследованная от мистиков; в то же время радостная мирская мудрость, которой полны стихи и загадки традиционного направления, начатого Гансом Саксом, древняя уленшпигелевская стихия немецкого языка проявляется в любви Ницше к грубым немецким виршам, старым «реформаторским» сентенциям, эпиграммам и памфлетам. Примечательно, что сочинения Ницше, так же как и труды Гёте, в своих высших и самых строгих образцах, равно как в совершенно беззаботной бесформенности какого-то детского взгляда на мир, то есть на обоих своих полюсах, самым проникновенным образом соприкасаются с наследием народного творчества; то, что располагается между этими полюсами, для обоих представляет собой нечто «совершенно ненемецкое»: ницшевская афористика и его теоретическая проза в гораздо большей степени обязаны прежде всего французскому, а не немецкому языковому миру, равно как повествовательная и дидактическая проза Гёте нигде не отрицает, да и не собирается отрицать своего отчасти французского происхождения.

Путь обеих «реформаторских» традиций зримо пролегает через Гёте к Ницше; даже малый мир его афористической мудрости, выдержанный в духе Ганса Сакса, еще яснее выдает присутствие промежуточного этапа в лице Гёте, чем это делает язык Заратустры, о котором сам Ницше говорил, что это третий шаг в немецком языке после Лютера и Гёте. Если рифмованная афористика Гёте являет собой дальнейшее, гуманизованное развитие мира Ганса Сакса (причем это имя олицетворяет собой и многие более мелкие и родственные по духу народные формы творчества), то в провинции немецких вирш, раскинувшейся в широком языковом царстве Ницше, проступает, в свою очередь, гётевский ландшафт. Эпиграммы и стихотворные памфлеты Ницше — это более или менее осознанное, но вполне обстоятельное дальнейшее развитие старонемецкого гётевского владения рифмой, усугубление резкого, нервно остроумного, гейневского, даже сознательно пародийного, искаженного, издевательского (на этом ничтожно малом пространстве мы имеем, наверное, самый яркий пример присутствия тех упраздняющих стиль сил, которые задействованы в формировании стиля у Ницше).

Свидетельством осознанной зависимости от рифмованных в старонемецком стиле речений Гёте является хотя бы то, что свою стихотворную прелюдию к «Веселой науке», исполненную в «немецких рифмах», Ницше озаглавил заголовком гётевского зингшпиля — «Шутка, хитрость и месть». Стихотворные речения этой прелюдии, возникшие еще до начала работы над «Заратустрой», вместе с некоторыми дополнениями из наследия образуют как бы позитивную пародию на Гёте, и самое знаменитое из этих речений больше всего, в языковом отношении, обязано гётевскому образцу. Замечательное стихотворение «Ессе homo» с его взрывным началом («Да! Откуда я — я знаю») — совершенно гётевское по своей форме (у Гёте: «Да! Почту за честь! Отныне // Я один на том пути!»; «Да! Кто чести подобной не ведал!»). Так же начинаются и другие стихотворные сентенции упомянутой

прелюдии («Да, порой готовлю лед...»; «Да! Мое счастье — осчастливить»). «До-ницшевским» в смысле ритма и образов в какой-то мере оказывается и следующее стихотворение Гёте, написанное парно-перекрестной рифмой:

Там и сям меня злословя,
Как крючками сплетни ловят,
Ссору жалкую плетут.
То не делает вам чести —
Что ж вы всё на старом месте?
Я давно уже не тут!*

По такому образцу построены ницшевские «Приглашение», «Диалог», «Ессе homo», «Последний стих», «Приверженцам Дарвина», «Моя суровость». «Римская молитва» («Nur deutsch! Nicht deutsch!») является подражанием гётевскому «An die T... und D...». И совсем в подражание гётевскому «Гансу Саксу» написано «Слово»:

Живому слову я ль не рад?
Оно свежо, как водопад...

Ах, слово — милое создание,
Ты то в бреду, а то в сознанье.
Уж коль решил ему отдаться,
Запомни: слово тоньше граций.
Его не то что мять негоже —
Оно злой взор стерпеть не может,
И, умерев, лежит оно
Безвидно, горестно, бедно,
Не слово — трупик, болью мечен,
Предсмертной мукой искалечен...**

Кроме того, некоторые народные крепкие выражения, родившиеся в эпоху Реформации — которые любит и Гёте и которые именно в устах Ницше звучат довольно резко и сомни-

* Перевод А. Шурбелёва.

** Перевод А. Шурбелёва.

тельно — явно наследуются им только ради любви к традиции стихотворного изречения.

Пределная отточенность немецких стихотворных изречений, которой они достигли в творчестве Гёте, видна в его «Западно-восточном диване»: здесь (отчасти еще в рамках архаизированной, «виршевой» рифмы) достигается тонкое равновесие между мудростью и веселым песнопением, дерзновением и рассудительностью, насмешкой и отрешенностью — достигается то двуединство мистического и дидактического начал, которое в немецкой поэзии совершенно неповторимо. До уровня такой веселой песни мудреца, до такой афористической мудрости опьяненного человека Ницше, повинувшись самому сокровенному душевному родству, возводит и свою гномическую поэзию, причем и здесь он может продолжать развитие этого жанра благодаря той его форме и тому подходу, которые выработал Гёте. Стихотворение «Гафизу» дает некоторое представление об этом «западно-восточном» мотиве у Ницше (причем атмосфера «Дивана» возобновляется уже в самой теме):

...Ты все: и чаша, и вино,
Феникс, гора и мышь,
Ты рушишься к себе на дно
И из себя летишь —
Ты — всех глубин сухая мель,
Вершин обратный бег,
Ты — всех гуляк веселый хмель,
Зачем вино — тебе?*

Или похожее стихотворение — «Халкионит»:

И баба, робости полна,
Сказала утром мне:
Ты, милый, пьян и без вина,
Ну а с вином — вдвойне!**

* Перевод А. Шурбелёва.

** Перевод А. Шурбелёва.

В таком смысле «диванными» являются, наверное, самые совершенные стихотворные речения Ницше («Предопределенный к звездному пути...», «Кому придется много возвестить..», «К новым морям», «Все вечные истоки...», «Сосна и молния», заключительная строфа «Музыки юга» и прежде всего уже упомянутое гномическое стихотворение «Да! Откуда я — я знаю», целиком принадлежащее мистико-поучительному жанру, которому принадлежит и исполненное глубины стихотворение «Дивана» «Блаженное томление» («Никому, лишь мудрецам...»). Гётевский «Диван» напоминают даже такие технические детали, как рифма. У Гёте: überall an — Schall an; Lauf stört — aufhört; Erzklang — Herz bang; у Ницше: Wohl-und Wehebuch — Eherbruch; verkünden hat — zu zünden hat; schaudert dir — zaubert hier; Stund um Stund dahier — Rund um Rund dafür.

Элементы дальнейшего развития, которые Ницше привносит в гётевскую манеру написания стихотворных изречений, одновременно являются элементами — чего, собственно, и следовало ожидать — разложения: разложения на нечто более красочное, двусмысленно остроумное, предельно обостренное и порой до бездейственности одержимое жаждой действия. То, что у Гёте еще проникнуто *реформаторским* духом Ганса Сакса, у Ницше становится «саксовским» по отношению к Вагнеру (иногда даже с налетом критиканства); то, что у Гёте еще является просветленно народным, у Ницше становится пародийно популярным; то, что там еще исполнено доброго юмора, здесь уже бурлеск, что там звучит как веселая насмешка, здесь оборачивается злой иронией; проникнутое умом становится вызывающе остроумным, яркое — резким, двусмысленное — антагонистическим; смех превращается в хохот, подвижность становится нервозностью, превосходство — осознанием превосходства; все становится более переливающимся, более действенным, более обостренным, красочным, более умным; все становится менее простым, менее немецким, менее гётевским. Идет процесс разложения — в какой-то мере

сравнимый с тем, который у Гейне и через Гейне претерпевает стихия романтизма (точнее говоря — акцентированная народность в романтизме): совершается переход в пародию как таковую. Примером такой вполне осознанной склонности к пародированию является вступительное стихотворение «К Гёте» из «Песен принца Фогельфрая», (приложение к «Веселой науке»).

Непреходящее
Лишь твоя участь!
Бог — вседразнящая
Рифма: на случай...

Райская, адская
Барская смесь:
Вечно-дурацкое
Месит нас — днесь!*

И здесь для ницшевских стихотворных речений типичной является совершенно несвойственная Гёте склонность к неожиданным концовкам (что, кстати, весьма характерно и для ритма его прозы); внешне это видно по чрезвычайно любимому им тире перед последним словом последней строки («И внизу непрестанно — ад!»; «Заблудший ты иль с верой, всюду — риск». «Как всякий, кто в оковах был, он всюду слышит звон — кандалный». «И солнце — лишь проклятье тем, кому важна в деревьях — тень!». «Коль должен молнию метнуть, будь очень долго — тучей». Характерна также тяга к «латинской» антитезе, которая, впрочем, более уместна во французской прозаической афористике или в стилизованном под античность двустишии, чем в прямодушных немецких стихотворных сентенциях; здесь стихи Ницше нередко примечательным образом напоминают лири-

* Перевод К. Свасьяна.

ку Конрада Фердинанда Мейера, с характерной для нее анти-тезой.

Его восторг стал для него бедой,
Его лучи бегут за вашей тьмой*.

Толкуя сам себя, я сам себе не в толк,
Во мне толмач давно уж приумолк.
Но кто ступает собственной тропой,
Тот к свету ясному несет и образ мой**.

Коль ты вершишь свой путь сама,
Тебе, звезда, зачем их тьма?
Забудь их дольний плачь и стон!
Лети, не ведая времен!***

Возврата нет? И нет пути?
Да тут и серне не пройти!

...

Пять пядей тверди, час рассвета,
А там, внизу — мир, смерть и Лета****.

Здесь снова самым совершенным образцом является чудесное «Ессе homo» («Да! Откуда я — я знаю!»), а также мистическое стихотворение «Сильс-Мария», тоже весьма близкое лирике гётевского «Дивана»:

Здесь я засел и ждал, в беспроком сне,
По ту черту добра и зла, и мне

Сквозь свет и тень мерещились с утра
Слепящий полдень, море и игра.

И вдруг, подруга! я двоиться стал —
— И Заратустра мне на миг предстал...*****

* Перевод А. Шурбелёва.

** Перевод К. Свасьяна.

*** Перевод А. Шурбелёва.

**** Перевод И. Эбаноидзе.

***** Перевод К. Свасьяна.

Сюда же можно отнести целый ряд излюбленных и характерных приемов, благодаря которым, кстати, и поздняя проза Ницше преисполняется множеством по-своему рискованных и очаровательных моментов. Это, например, смешное переименование крылатых выражений и пословиц:

Кто любит «Бога» своего, того и наказует.

Он головой к чертям пошел — да нет же! просто к бабе!

Даже на самой чистой святости
Деньжат никак не заработаешь*.

Можно упомянуть и об игре звуковыми сочетаниями: «Катился круглым я катком»; «Любимый клич Минервы — У-ху-ху!»; «Моей мудрости А и О... только вечное Ах! и Ох!..». Еще одна особенность — иноязычные вставки: «Невосторженный, угрюмый // Нерушим в бездарных думах // Sans génie et sans esprit!»; «O peuple des meilleurs Tartuffes⁴⁵ // Я верен лишь тебе!»; «Amore dei⁴⁶, блажен из разуменья...»; «Дарвина — и с Гёте сблизить: его величество унизить — majestatem genii!⁴⁷». «Несносно мудрый вздор // Все время так и шпарит // Как будто primum scribere // Deinde philosophari»⁴⁸; можно вспомнить и об александринизме, словно проникшем сюда из его более поздней прозы, том александринизме, который, пожалуй, даже взорвал одну из его самых прекрасных, чисто поющих строф — подумаем о той едва ли понятной игре,

* Перевод А. Шурбелёва.

⁴⁵ Sans génie et sans esprit! (*франц.*). — Без гения и без ума.

O peuple des meilleurs Tartuffes (*франц.*). — О народ наилучших Тартюфов.

⁴⁶ Amore dei (*лат.*). — Любовью Божией.

⁴⁷ Majestatem genii (*лат.*). — Величие гения.

⁴⁸ Primum scribere, deinde philosophari (*лат.*). — Сначала писать, потом философствовать.

в результате которой третья строфа его венецианской песни «На счастье мне!» оказалась запятнанной злополучным и чуть ли не нечестивым галлицизмом:

Каким же, башня, львом твой профиль узкий
Вознесся, замирая на бегу!
Ты площадь заглушаешь. По-французски
Была бы ты ее accent aigu? *

Все эти элементы красочно переливающегося разложения проникают и в чистое стихотворное песнопение; то, что раз-единено в его «Эпиграфе» («Песня — это “слова как музыка”... сентенция — это “смысл без песни” — Могу ли я вам принести и то, и другое?»), сливается друг с другом, становясь тем опасным «может быть», философом которого Ницше себя считает и почитает и которое он очень сильно любит и как поэт («Как жаль, что то, что я мог тогда сказать, я не решился сказать как поэт: я бы, может быть, это смог!»). Нисколько не сомневаемся, но самое живое проявление этой природы, родившейся под знаком Весов, в том, что самыми совершенными стихами оказываются как раз те, куда вошел языковой элемент, отличавший «Шутку, хитрость и месть», где ирония, пристрастие к маскам и самопреодоление, проникнутое ненавистью к самому себе, поучительным образом подрывают или грозят подорвать само песнопение; с другой стороны, самыми совершенными из его стихотворных сентенций оказываются именно те, которые, подобно двойственным образам высших сфер «Дивана», сближаются с лирикой, характерной для стихов, излагающих мистическое тайное учение. «Когда я минутой осмелюсь подумать, чего я хочу, — пишет выпускник школы Пфорта матери и сестре, — тогда я ишу слова к мелодии, которая у меня есть, и мелодию к словам, которые есть у меня, но то и другое, чем я располагаю, не созвучно и как будто изошло не из *одной* души. Но таков мой жребий!».

* Перевод К. Свасьяна.

Интересно, что поздний Ницше, со всем своим беспощадно глубоким самоанализом ни разу не сказал о себе такого проникновенно окончательного, какое здесь еще ученик говорит о жребии «новой души», словно уже предвидя его. Между словом и мелодией, между песнопением и речением, между смыслом, лишенным песни, и словом как музыкой парят самые подлинные ницшевские образы, пребывая в сфере вечно-го предельного напряжения и столь же вечно-го иллюзорного примирения, — и к тому же прекрасно сознавая этот свой жребий, зная о своей судьбе «кентавра» (как он сам это называл). Ницшевская стихотворная сентенция, являющаяся совершенно самобытным развитием реформаторско-гётевской традиции тонически рифмованного стиха, — это всего лишь *некое отражение* непрестанного поиска Иного, и этот поиск стал его судьбой: слова, взыскующие мелодии, мелодия, взыскующая слова.

И подобно тому как в «Заратустре» Ницше отваживается на грандиозную попытку соединить смысл без песни и слово как музыку, отваживается снова в едином образе свести то, что все-таки изошло «из *одной души*», в более узкой области стихотворной сентенции он пытается создать свою собственную новую форму стихотворного речения, ту форму, в которой преодолевалась бы внутренняя двойственность смысла и песни: примечательно, что как раз в пору работы над «Заратустрой» он и задумывается над обновлением своей техники стихотворной сентенции. Начиная с 1882 г. он отбрасывает прежде столь охотно лелеемую им саксовско-гётевскую форму стихотворного речения, отбрасывает как ставшую бездушной оболочку, как одну из его многочисленных «змеиных шкур» (словно и это — знак предельного «разнемечивания» и нетерпеливого стремления к грекам); то, что он отныне совершает со стихотворной сентенцией (насколько это еще не перешло в «Заратустру»), свидетельствует о чем-то совершенно ином, совершенно новом, уже никак не связанном с какой бы то ни было немецкой традицией. Это те «Речи, притчи

и картины», относящиеся к периоду 1882—1888 гг., которые мы обнаруживаем среди «Стихотворений» как фрагменты к «Дионисиевым дифирамбам». По форме это на самом деле фрагменты дифирамбической тональности, в которых явно чувствуется влияние гимнов Пиндара и которые похожи на «Дионисиевы дифирамбы» 1888 г. Однако это самостоятельные стихотворные речения, нечто вроде афористических дифирамбов, которые, несомненно, унаследовали «Шутку, хитрость и месть» и стали «греческими» преемниками ранних немецких стихотворных сентенций Ницше. В них все элементы «саксовской» гномической поэзии снова сливаются, но только в новом, более глубоком сплаве, который, так сказать, сразу «приносит и то, и другое», а именно, сохраняя, упраздняет в себе противоположность песни и смысла. Кроме того, эти стихотворения — и более краткие, и более «бесконечные», чем прежние рифмованные, более «приятные» на слух, речения; являясь одновременно менее немецкими и более ницшевскими, они — пример «последней формы», как и самые поздние гимны Гёльдерлина; перед нами то внутреннее напряжение, которое никак не дает молчать, властно заставляет говорить и неудержимо влечет к тому пределу, за которым начинается уже бормотание и лепет. Не зря в этих речениях элемент фатализма так мрачно таинственен; это пенящиеся волны потока, который все несомненное устремляется к издали разверзающемуся ему навстречу темному, шипящему жерлу пропасти, куда ему и предстоит низвергнуться; это пенящиеся волны судьбы, в которой желание и исполнение пребывают в единстве, каковым себя уже и осознают.

Сфинкс

Ты здесь сидишь, безжалостен и грозен,
Как любопытство, что меня
К тебе пригнало:
Что ж, Сфинкс,
Теперь мы вместе вопрошаем

И эта пропасть — общая для нас;
Единые уста у нас обоих!

Но что стряслось? Не высохло ли море?
Нет, это просто нарастает суша!
Ее теперь подымет новый жар!

Отныне моя воля только в этом,
И стоило мне пожелать такого,
Как все пошло по моему желанью —
И в том моя последняя смышленость:
Хотеть того, что должен, — и тем самым
Я подчинил себе любое «должен»...
И нет его отныне для меня...*

Впрочем, здесь присутствует и техника противопоставлений, знакомая нам еще по его рифмованным речениям:

Они из ничего создали Бога,
Так странно ль, что он стал для них ничем?

Как только для себя стал тяжкой ношей я,
Вы в тягость мне!

О, вы, в отчаянье пришедшие, как много
Вы ярости родите в тех, кто видит вас!

Мы убедились в его смерти,
Так что ж невесело нам всем?

Лишь одно избавит от страданий
(— выбирай же!):
Смерть мгновенная
Иль долгая любовь**.

* Перевод А. Шурбелёва.

** Перевод А. Шурбелёва.

Здесь, как и в рифмованных сентенциях, встречаются резкие, неожиданные концовки:

«Возлюби врага своего,
Не противься грабящему тебя»:
Баба слушает — да так и делает.

Прекраснейшая плоть — она лишь покрывало,
Под ним стыдливо прячется —
то, что еще прекраснее*.

Продолжается и прежняя игра со звуком и словами, причем порой дело доходит чуть ли не до произвольного высмеивания вагнеровского стиля:

Я тот, пред кем все клятвою клянутся,
Так вот возьми и поклянись мне в этом!

Что вокруг тебя живет,
Быстренько в тебя вживется...
Где тебе сидеть привычно,
Там ты высидишь обычай.

Молоко течет по душам вашим,
Но ваш дух, увы, лишь простокваша.

Наверняка пойдешь ко дну,
Коль хочешь до глубин добраться**.

Здесь тоже проглядывает то своеобразное, что стало характерным для поздней прозы Ницше: частое проставление тире, разрядка текста, вопросительные предложения, озорные преобразования слов и выдумывание новых, пародийное цитирование:

* Перевод А. Шурбелёва.

** Перевод А. Шурбелёва.

Коль деньги прыгают в сундук,
Душа всегда летит туда же!*

И волк... сказал: «Ты воешь даже лучше, чем это мы умеем делать, волки».

«Где надвигается опасность... там из земли расту я сам» (повидимому, здесь за основу была взята фраза Гёльдерлина: «Но всюду, где грозит опасность, там вырастает и спасенье»).

В свой ад дорогу вымостить хочу словами добрыми.*

Таким образом, эта позднейшая форма афоризма оказывается достаточно широкой, чтобы вобрать в себя все особенности ницшевской прозы, не рискуя (как это случилось с той рифмованной формой афоризма, которая в большей степени была связана с традицией) распасться или разложиться — не рискуя потому, что с самого начала она была рождена из единого с прозой ритма. Но словно потому, что и эта форма афоризма, обладавшая в себе бóльшим единством, чем прежняя, все равно кажется Ницше болезненно двойственной; словно потому, что сам афоризм он воспринимает и как темный упрек той форме, в которую тот вынужден облачаться, и как тихое сетование по этому поводу, Ницше знаменательным образом стремится превратить эту, уже более греческую, лишенную рифмы и потому разнемеченную, форму в *песнопение*, равно как в конечном счете все в себе устремляет навстречу всерасторгающему и освобождающему пению («О душа моя, теперь я дал тебе все и даже последнее свое, и руки мои опустели для тебя: то, что я велел тебе петь, был последний мой дар!»); в итоге рождаются самые захватывающие, самые совершенные речения этого последнего типа, речения дифирамбического фрагмента, которые у врат песнопенья «всегда парят, бия крылами тихо». Это еще не песнь, но уже нечто, находящееся по ту сторону речи, еще не мистика, но уже нечто по

* Перевод А. Шурбелёва.

ту сторону «знания» — отражение сумрачной души Ницше, трогательное и опасное «может быть». Таково стихотворное речение под названием «Старание и гений», сливающееся с греческой лирикой:

Но кто о многом возвестит,
Тот обречен молчать*.

Или «Железное безмолвие», с характерной для него двусмысленной переключкой третьей и последней строк — совершенный символон в его первоначальном значении:

Все пять ушей — но хоть один бы звук!
Мир онемел вконец...

Я чутко слушал ухом *любопытства*:
Пять раз с размаху сеть свою бросал,
Пять раз бросал — но хоть одна бы рыба!
Я спрашивал — ответ бежал сквозь сеть...

Я чутко слушал ухом *любви* моей...

Завидую усердию усердного:
День золотой зарей восходит вместе с ним,
И, отгорев, такую же зарею
Смиренно тонет в темной бездне моря, —
А вокруг ложка лень изнеможенья,
Роскошная, дарует забытьё...**

Или, наконец, очень грустное, описывающее вечер стихотворное речение «Самый одинокий», полное безропотного вопроса:

Но вот теперь, когда усталый день
Собою изнемог, когда ручьи,
Набухшие томлением, лепечут

* Перевод А. Шурбелёва.

** Перевод А. Шурбелёва.

О новом утешеньи, а простор
Небес, уловленный заката пряжей,
Всему уставшему шепнул: «Покойся!»,
Ты, сердце темное, скажи, зачем
Бежишь покоя, что тебя влечет
К побегу чудному?
Кого, ответь мне,
Кого, скажи, нетерпеливо ждешь?*

Здесь самая поздняя форма стихотворного предложения, уже покорно, без сопротивления влекомая навстречу песнопению, сближается с ним, сближается с ощущением дифирамбического вечернего блаженства позднего Ницше, которое, наверное, прекраснее всего изливается в трехчастном дионисийском дифирамбе «Солнце на закате»: это еще предложение, но уже и чистое песнопение, некое новое, непривычное единство того и другого, для которого у нас только одно название — «греческое»; единство предложения и песни, мудрости и музыки:

О, золотая ясность,
таинственный и мягкий вестник смерти,
— приди!
Быть может, путь мой пройден слишком скоро?
И лишь теперь, когда мой шаг слабеет
— меня настиг твой взор,
твоя улыбка счастья...

...

Седьмое одиночество настало!
Ко мне не подходило никогда
блаженное спокойствие так близко
и жарче солнца луч...
Но снег вершин моих по-прежнему сверкает!
И, — легкой рыбкой серебрясь, —
Мой челн скользит и выплывает**.

* Перевод А. Шурбелёва.

** Перевод А. Герцык.

АНЕКДОТ

История — это большой анекдот. Анекдот — это исторический элемент, историческая молекула... Мастер анекдота должен уметь все превращать в анекдот.

Новалис

«Только личное есть вечно неопровержимое. Из трех анекдотов можно сложить образ человека; я стараюсь из каждой системы выделить три анекдота, остальное побоку».

Так Ницше говорит в своем позднейшем предисловии к оставшейся незавершенной работе «Философия в трагическую эпоху греков». Рассуждая в ней о греческих философах, он поэтически превозносит свои собственные философские возможности, а в приведенном отрывке из предисловия с афористической лаконичностью излагает свой метод мышления. Из трех анекдотов образ, из трех анекдотов система — и в сторону все остальное: это на самом деле подходящая формула для образного мышления Ницше, для его философского ритма.

Ницше был совершенно «анекдотической натурой» — и в нем это было выражено так, как мало в ком из великих. Когда такая натура, стремясь овладеть событием, не медленно упорядочивает его, выделяя основное и структурно выстраивая совершившееся в некую систему, а сразу самым ясным об-

разом постигает его в горячем фокусе определенного момента и охотнее всего делает его наглядным в форме абсолютно однократного мига, то для нее такая способность одновременно и дар, и некое ограничение. Это дар и ограничение романтика, крайнего романтического индивидуализма. Новалис, Фридрих Шлегель и Жан Поль, каждый по-своему, — великие романтические мастера анекдота. И на полуразрушенной границе романтизма, там, где он, побежденный и непобедимый, всякий раз в борении полемизирует со своей самой враждебной духовной силой, — в Гейне, Геббеле, Ницше еще раз проявляется изначальный «анекдотический» характер всякого романтизма. Да, все отчетливее он проявляется именно там, где романтическое мировосприятие спорит с сомнением, воодушевление с насмешкой; где самый крайний индивидуализм празднует свою победу как бы в двойном обличье — там анекдот (в самом строгом его понимании) становится вполне законной, прямо-таки необходимой и неизбежной формой выражения, которая одна только и может удерживать в себе одновременно два устремления. Такие вещи, как «Атта Троль», «Германия. Зимняя сказка» Генриха Гейне, «Искушение святого Антония» Флобера, и особенно его «Бувар и Пекюше», вполне характеризуют возможности этой «анекдотической» формы. (Образцом такой манеры письма — правда, в более узкой сфере, но зато вполне чистым — является Теодор Фонтане, классический мастер анекдотов, скепсис которого не разъедает позднеромантический мир его же баллад.) Но на этом месте, на самой крайней границе старой страны романтизма возвышается пирамида ницшевского жизненного делания, одинаково причастная обеим ее сторонам.

Вся ницшевская техника, которая вполне очевидна, представляет собой то мастерское владение романтическим анекдотом, которое прославляет Новалис. Для Ницше анекдот тоже является элементом и молекулой его мышления и стиля. Воспринимать его афоризм как некую вынужденную форму самовыражения и крайнее средство, к которому прибегает

больной человек и беспокойный скиталец, значит совершенно не знать духовного строения этого афоризма. Он, скорее, представляет собой некую психическую праформу, подобную сивилловым «Фрагментам» Новалиса, полиметру Жан Поля, анекдотическим притчам из дневников Геббеля. Если, так сказать, по «отцовской» линии этот афоризм восходит к афористике французских скептиков, то, в принципе, это касается лишь его формы, тогда как с точки зрения содержания решающим остается его «материнское» наследие — наследие романтизма. (Сюда тоже можно отнести напоминание Ницше, относящееся ко времени написания «Заратустры»: «Материнское мне в дар: отец же всегда лишь случай».) И если на самом деле (как этого хочется теоретикам упомянутой вынужденной формы) в его афоризме мерцает самоотречение, то причина кроется гораздо глубже внешних, сугубо индивидуальных ограничений и препятствий: оно, скорее, исходит из некоего на Сивиллин лад знающего первочувства, которое находит свое выражение в одном фрагменте, взятом из руин «Воли к власти»: не надо строить там, где больше нет времени; или в словах из «Казус Вагнер»: «Нынче могут создавать хорошо, создавать мастерски только маленькое. Только тут еще возможна честность». Не стоит самые ранние произведения Ницше (вплоть до последнего «Несвоевременного»), которые, на первый взгляд, кажутся более четко выстроенными, воспринимать как некое исключение или даже опровержение сказанному. Ведь как раз эти работы (в которых совершенно очевидно честолюбивое стремление к созиданию, к построению композиции в шопенгауэровском смысле, к смелому построению сводов) со всей очевидностью показывают, что они все-таки являются «сборными» и представляют собой честолюбивое нагромождение сотен разрозненных мыслей, коротких пересекающихся между собой смысловых извивов и чистых маленьких «честных» совершенств. Нет никакого сомнения в том, что перед нами мозаика, и как раз это и придает его произведениям несказанное, сверкающее и тре-

вожное очарование, которым особенно отличаются «Рождение трагедии», «Шопенгауэр как воспитатель» и «Рихард Вагнер в Байрейте». Когда, читая их, стремишься отыскать строгую смысловую архитектуру и логическое развитие мысли, впечатление почти мучительное, а причина тому — постоянно новые смысловые передышки; они невольно читаются так, будто написаны позднее, в ту пору, когда автор уже открыто исповедует свое пристрастие к технике мозаики и фрагментов. Так же обстоят дела и с не столь явно афористичными книгами последних лет («По ту сторону добра и зла», «К генеалогии морали», «Антихрист», вещи, посвященные полемике с Вагнером, «Ессе homo»): их техника — это виртуозное нагромождение различных моментов, которое лишь благодаря искусному повтору лейтмотива, спиралевидному возвращению к некоторым мыслям, как будто занимающим срединное положение, создает обманчивое впечатление некоего построения, какой-то композиции. Прежде всего это касается «Заратустры»: здесь вообще нет никакого строения, но только гигантская «насыпь», нет никакой архитектуры, но лишь некая череда, рождающаяся в каком-то упоении и грезах, нет никакого возносящегося вверх целостного горного массива, но лишь край извергающихся кратеров. И как в целом, так и в частности: очень многие разделы «Заратустры» кристаллизуются исключительно вокруг какого-то анекдотического по своему художественному характеру мига или же строятся над ним, как над криптой. (Нередко об этом говорят уже заголовки.) Предисловие целиком и полностью сосредоточено вокруг анекдота о канатном плясуне (переживание, полученное еще мальчиком на базарной площади Наумбурга) — вплоть до заимствования эпизодической причины. Как много разделов представляют собой прославление какого-нибудь высшего мига, толкование красочного проникновенного момента, анекдота, таящего в себе какой-то символ! Уже письма Ницше полны радости от восприятия какого-нибудь анекдота, быстрого и существенного сравнения, какого-нибудь лейтмо-

тива и пародирующей цитаты. Склонность к острому моменту, к накоплению крохотных «изюминок» не оставляет его даже в атмосфере филологии. «Я, к сожалению, тяготею к парижскому фельетону, образам, которые рисует путешествующий Гейне, и т. д. и с большим удовольствием ем рагу, а не жаркое из говядины», — кокетливо вздыхает юный филолог, обращаясь к жене своего наставника Ричля. Да и сам Ричль говорит, что даже свои филологические статьи Ницше пишет в нелепо напряженном стиле, как какой-нибудь парижский романист.

Но, пожалуй, самым примечательным и характерным остается то, что даже в отношении к музыке, к этому самому текучему и никак не связанному с анекдотом искусству (а оно таково потому, что никак не связано с отвлеченным умствованием), у Ницше сохраняется та же склонность к типичному для анекдота выделению отдельных красот, очерчиванию малых обособленных миров и замкнутых в себе мгновений. Это чувствуется тогда, когда, например, он говорит о Вагнере (который всегда оказывается неосознанным подобием его самого): получается, что Вагнер достоин удивления и симпатии только в изобретении мелочей, в поэтическом измышлении деталей; с точки зрения Ницше, Вагнер — величайший *миниатюрист* музыки, умеющий вместить в самое малое пространство бесконечный смысл и сладость. «Если мне поверят, то высшее понятие о Вагнере извлекается не из того, что нынче в нем нравится... есть еще другой Вагнер, откладывающий маленькие драгоценности: наш величайший меланхолик музыки, полный взоров, нежностей и утешительных слов, которых у него никто не предвосхитил... Лексикон интимнейших слов Вагнера, одни лишь короткие вещицы от пяти до пятнадцати тактов, одна лишь музыка, которой *никто не знает...*». Тяга к малой форме чувствуется у Ницше и тогда, когда он советует собрать коллекцию чистых мелодий Бетховена или Шопена. Сама манера переживать музыку как притчу выдает в нем культ возвышенного мига. Вот как в «Человеческом, слишком человеческом» он описывает впечатление от «Баркаролы» Шопена:

«Почти в любом состоянии и при всяком образе жизни может быть *блаженная* минута. Ее-то и умеют вылавливать настоящие художники. Такая минута встречается даже в жизни на морском берегу — жизни довольно скучной, грязной, нездоровой, протекающей среди ужасно шумного и страшно жадного сброда. Такую блаженную минуту в своей “Баркароле” изобразил Шопен и притом в таком звучании, что сами боги не отказались бы долгими летними вечерами лежать в челноке и наслаждаться ею». И в своей ранней любви к Шуману Ницше, наверное, самым искренним образом любит именно мастера малой музыкальной формы, мимолетнейших мгновений, полных интеллектуального задора, скоротечного счастья или нежной сердечной печали — самого великого мастера музыкального мига, какой только был, по крайней мере в немецкой музыке. Но даже его поздняя музыкальная любовь, а именно любовь к «Кармен» Бизе, целиком протекает под знаком благодарности за самое малое, за самую мимолетную минуту: как раз здесь необычно характерными являются пометки, сделанные Ницше на полях клавира к «Кармен», который в январе 1882 г. он послал Петеру Гасту (сегодня этот экземпляр находится в Архиве Ницше). Почти все примечания и пометки относятся к отдельным гармоническим или мелодическим музыкальным моментам. Достаточно характерно, например, примечание к трагическому ре-минору прелюдии: «*Эпиграмма* на страдание, лучшее, что было написано sur l’amour⁴⁹ со времен Стендаля»; к тому «неумолимо», которым проникнута сцена гадания, сделано такое примечание: «Этот Dur совершенно ужасен»; о мажорном вступлении побочной темы в интерлюдии к четвертому акту, исполняемом фортиссимо, он пишет так: «Меня этот мажор трогает до слез» и т. д.

В «Казус Вагнер» Ницше сам дает характеристику той перемене стиля, по которой можно узнать романтического мастера анекдота, предельного индивидуалиста. Чем характе-

⁴⁹ Sur l’amour (франц.). — О любви. См. одноименное эссе Стендаля.

ризуется всякий литературный декаданс? — спрашивает он. Ответ (который, как наверняка заметили, является перифразой сказанного Полем Бурже в 1883 г. в его статье о Бодлере) звучит так: он характеризуется тем, что жизнь больше не существует в своей целостности. «Слово становится суверенным и выпрыгивает из предложения, предложение выдается вперед и затемняет смысл страницы, страница получает жизнь за счет целого — целое уже не является больше целым» (мимоходом сравним сказанное с французским оригиналом Бурже: «Une même loi gouverne le développement et la décadence de cet autre organisme qui est le langage. Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot»⁵⁰. «Но таков, — продолжает Ницше, доводя холодное наблюдение Бурже до страстной жалобы и обвинения, — всякий стиль *décadence*: каждый раз анархия атомов, распад воли, “свободного индивидуума”, выражаясь языком морали, а если развить это в политическую теорию — “равные права для всех”. Жизнь, *равная* жизненность, вибрация и избыток жизни втиснуты в самые маленькие явления; остальное *бедно* жизнью. Целое вообще уже не живет более: оно является составным, рассчитанным, искусственным, неким артефактом».

То, что Ницше здесь использует и истолковывает для характеристики Вагнера, он в глубине своего сердца говорил о себе самом (и сетовал по этому поводу). Он считает, что Вагнер исходит из галлюцинации, причем не звуков, а жестов, к которым он затем и подыскивает звуко-семиотику. Но как раз это относится и к музыке мысли у самого Ницше: у него началом

⁵⁰ Тот же закон управляет развитием и упадком другого организма, каковым является язык. Стиль декаданса начинается там, где единство книги распадается, чтобы уступить место независимости страницы, где страница распадается, чтобы дать место независимости фразы, а фраза — чтобы уступить место независимости слова (*франц.*).

служит некий миг, мистическая вспышка, обособленный и оторванный от всего остального момент, внезапная мысль, повинование до гротеска — достаточно вспомнить его описание «инспирации», которое он дает в «Ессе homo», вспомнить это замечательное просветление пророческого мига. А вот что он говорит в «Воле к власти»: «Здесь малое совершенство, которое я все пять недель ловлю на дикой и одинокой прогулке, в лазурном миге преступного счастья». Нет никакого сомнения в том, что этот лазурный миг (когда «как молния вспыхивает мысль, с необходимостью, в форме, не допускающей колебаний, — у меня никогда не было выбора... слышишь без поисков, берешь, не спрашивая, кто дает») характеризует классическое первоначало ницшевской «мысли»: он тоже «исходит из галлюцинации», но не мысли, а сравнения, образа («непроизвольность образа, символа есть самое замечательное; не имеешь больше понятия о том, что образ, что сравнение; все приходит как самое близкое, самое правильное, самое простое выражение») — как хаос становящегося мира в состоянии плодотворного «анекдота», некоего мига, поддающегося истолкованию. И если Вагнер, как считает Ницше, подыскивает и изобретает звуко-семиотику для своей галлюцинации жестов, которая у него исконна; если Вагнер властно истолковывает мотив как лейтмотив и повелительно преобразует одно в другое, то нечто похожее происходит и с Ницше: подобно огромным нагромождениям Вагнера, его книги тоже из «анархии атомов, дисгрегации воли, “свободы индивидуума”, выражаясь языком морали», образуют некую художественную картину целого, искусственную по своему характеру, составную, даже рассчитанную на то, что найдется некий идеальный слушатель, который, заново все постигая, сам придаст этому разнообразию композиционные черты; картину целого, состоящего из самостоятельных лейтмотивов, каждый из которых заставляет себя искать и хочет, чтобы разгадали его более глубокий смысл; целого, в котором сам автор, по-видимому, мучительно ищет настоящий, единственный господствующий лейтмотив.

(Так ли уж случайно, что единственная книга Ницше, в которой недвусмысленно должен был господствовать единственный властный лейтмотив, упорядочивающий все остальное, так ли уж случайно, что его «Воля к власти» осталась внушающим благоговение, но тем не менее хаотическим нагромождением фрагментов?) Избыток жизни, втиснутый в самые маленькие явления; остальное *бедно* жизнью; целое вообще уже не живет более: оно является составным, рассчитанным, искусственным, неким артефактом — разве вся эта характеристика декадентского стиля вообще и вагнеровского стиля в особенности не обращена в первую очередь против «Заратустры» — Заратустры как образа, как живого олицетворения, зримого единства всех его речей и притчей? Разве не Заратустра в первую очередь и представляет собой такой грандиозный по своему масштабу артефакт, в котором избыток жизни и жизневоления втиснуты в самые маленькие, частичные явления, но который как целое есть возвышенная абстракция, некий безмолвный абрис вместо живого, поэтически концентрированного образа, мерцающая мозаика вместо живого пророка? Заратустра превратился в сосуд, вместивший в себя множество вдохновенных мгновений, он стал неким абрисом, вобравшим в себя чистые миниатюры в жанре анекдота, — миниатюры, каждая из которых была неповторимо и глубоко пережита и выстрадана; он стал музыкальной драмой, разыгравшейся во имя полноты одиночного философского мотива, стал «одними лишь короткими вещицами от пяти до пятнадцати тактов, одной лишь музыкой, которой *никто не знает*» — но так и не стал устами, человеком, образом, который *действительно был*: он остался лишь тем образом, которому *надо было* быть, повинуюсь властной воле того, кто создал его в своем поэтическом воображении. В этом отношении он действительно напоминает «музыкальную драму» Вагнера, которая, как жанр и тип, своим существованием обязана одной только властной воле этого музыканта, а не своей собственной жизненной полноте, которой нет. «Фигаро», «Дон Жуан», «Фиделио» на са-

мом деле *есть*, тогда как «Нибелунги», рожденные из сильнейшего честолюбия, только *должны* быть — и таковы же лютевовская Библия и «Фауст» по отношению к «Заратустре». «Заратустра», как и «Нибелунги», — артефакт, созданный огромной, умеющей слагать, волей, а не нечто органически родившееся; «Нибелунги» и «Заратустра» демонически преисполнены жизни в частностях, но косны как целое, и как все искусственное, они «взыскуют замкнутого пространства», а именно требуют заранее существующего (и заранее что-либо решающего) индивидуального мира их создателей, тех людей, кто их выдумал, взыскуют стеклянного неба лишь этой и только этой отдельной души. Очень показательно, как Ницше рассуждает о рождении мелодий у Бетховена; ему хочется, чтобы они возникали так, как возникают его собственные сочинения: из духа какого-нибудь музыкального анекдота — как мозаика маленьких драгоценностей, как короткие вещицы от пяти до пятнадцати тактов (то есть так, как позднее появилась симфония под названием «Заратустра»). Примечательно и то, каким образом сейчас, в эту позитивистскую для него эпоху, он силится отместить соображение, которое позднее (с ощущением того, что только оно делает действительным труд достоинства «Заратустры») все-таки кладет в основу этого произведения, пронизанного предельным честолюбием и предельной ненавистью к самому себе. «В действительности, — пишет он в свой первый послевагнеровский период, — фантазия хорошего художника или мыслителя постоянно творит хорошее, посредственное и плохое, но его острое и опытное *суждение* отвергает, выбирает, сочетает, как это видно теперь из записных книжек Бетховена, который постепенно составлял свои великолепнейшие мелодии и как бы отбирал их из многообразных набросков». В другом месте — еще яснее и несомненное подразумевая самого себя — он говорит: «Музыка Бетховена часто предстает как некое глубокое *размышление*, возникающее во время неожиданного повторения какой-нибудь “невинной в звуках” вещи, которая

казалась давно утраченной; это музыка о музыке. В песне нищих и детей на улице, в однообразных напевах бродячих итальянцев, в плясках где-нибудь в деревенском кабачке или в карнавальных ночах — там открывает он свои “мелодии”: он собирает их, как пчела мед, то здесь, то там улавливая то звук, то короткую музыкальную фразу. Они для него как преобразенные *воспоминания* о “лучшем мире”: это похоже на то, как Платон осмыслял идеи. Бетховена можно было бы назвать идеальным слушателем менестреля». Разве в этой характеристике бетховенской музыки не слышится признания будущего композитора «Заратустры», которому казалось, что это произведение действительно «принадлежит к симфониям»? Черты самого Ницше проступают не только в «идеальном слушателе менестреля», в размышляющей «музыке о музыке», во «второй невинности»: прежде всего потаенно ницшевским оказывается образ одинокого музыканта, занятого поисками фрагментов платоновской первомузыки, того музыканта, который слагает свои мелодии, — эти далекие рассеянные огненные всполохи звучащего первоогня — из крохотных музыкальных фраз, услышанных на улицах от бродячих певцов, — мелодии как преобразенные воспоминания о лучшем мире. Характерной для творческой манеры Ницше и разъясняющей его самого является его мысль о том, что большие, стоящие особняком торжественные песнопения, которые Бетховен, в своей *missa solemnis*⁵¹, пропел самому себе, возникли в результате видений, терпеливо и самоотверженно накопленных во время странствий, собранных из крохотных исконных мотивов, мистических музыкальных анекдотов. Но если для поэта, воспевшего Заратустру, Девятая симфония и тем более Месса были такой платоновской мозаикой, то разве не мог и сам «Заратустра» появиться таким же образом — появиться как «воспоминание о более прекрасном, чем я» (как сказано в ницшевском стихотворении «Осень») — воспоми-

⁵¹ *Missa solemnis* (лат.). — Торжественная месса.

вание, сложенное из множества замкнутых в себе взлетов и парений? Однако для Ницше *существовал* и более высокий артистизм, чем артистизм того платоновско-бетховенского, о котором он говорит в приведенном отрывке; более высокий, чем северное размышление о музыке и музицирование о ней; не случайно почти сразу Ницше начинает говорить о музыке, которая противоположна бетховенской, той музыке, которой сам Ницше охотно бы стал: «У Моцарта совсем другое отношение к своим мелодиям: он находит вдохновение не в слушании музыки, а в наблюдении над жизнью, над крайне взволнованной южной жизнью. Когда он и не жил в Италии, он постоянно мечтал о ней».

Ницше сознавал, что по характеру своей мысли он слишком склонен к романтическо-анекдотическому началу, к складыванию мозаики: это, наверное, видно из приведенного рассуждения о Бетховене. Но оно же, именно оно, отсылает туда, где Ницше избегает проклятья индивидуалистического лейтмотива, анархии атомов. Вместе с Новалисом он, конечно же, подлинный мастер анекдота, человек, который умеет превратить в анекдоты все вокруг, но он же знает и то, каким образом анекдоты можно вознести до истории, до идеи. «Из трех анекдотов можно сложить образ человека», — это, конечно, техника романтизма и склонность к декаденству, но ведь «не считая того, что я *décadent*, я еще и его противоположность». Именно противоположность — в первую очередь. Ведь в конечном счете акцент у него делается не на трех анекдотах (как у романтического скептика типа Фонтане), а на «образе», причем на образе в его платоновском заострении: на образе как *эйдосе* (εἶδος), идее. Это видно как раз из приведенного отрывка о Бетховене. «Воспоминание о более прекрасном, чем я», — такое платоновское дополнение восходит в конечном счете и над его, Ницше, «анекдотическим» индивидуализмом. Его афоризм, его психологический анекдот оказывается музыкальной праформой именно благодаря пребывающей в ней платоновской тоске по исконной роди-

не. Всякий звук есть ностальгия, притча, и вся психологическая неумолимость, весь аскетический цинизм, всё «save musicam!» — все это, предстоящее перед нами в афористическом самоизложении Ницше, не может скрыть того факта, что здесь музыкант, платоник создал себе некую музыкальную форму, некий потаенный диалог: возвысившись над романтическим фрагментом Шлегеля, над мистико-реалистическим соединением противоположностей, совершающимся в ясности и предчувствиях Новалиса, он создал более трезвый и одновременно более страстный тип афоризма, достигающего своей вершины в образной, составленной из анекдотов, речи Заратустры: это одни лишь замкнутые в себе малые миры, но тем не менее миры, полные тайного раздора — совершенные в самих себе, но, как все совершенное, выражающие не только себя, но и весь родственный им мир; это одни только крохотные драгоценности от пяти до пятнадцати тактов, но исполненные симфонической мощи («мое честолюбие: уметь в десяти предложениях сказать то, что любой другой говорит в целой книге, — что любой другой не говорит в целой книге»). Здесь анекдот встречается с притчей, цинизм — с символом веры, историческая молекула — с исторической философией. Три анекдота создают человека, образ, музыку. В таком афоризме слышна сократовская музыка, равно как в кажущемся рационализме платоновских диалогов дремлет музыка, которой Сократ приносится в жертву только перед лицом смерти. Сократ, этот подлинный мастер анекдота, изобретением которого (и иронической тайной) был воспитательный анекдот, Сократ, который умел превращать в анекдот всё вокруг, — этот Сократ и здесь предстает как некий тайный прототип, и таким же он остается для всех, в ком «сочетаются скепсис и страстное желание». «Ессе homo» стал, наверное, шедевром этой честолюбивой устремленности к сократической музыке, к мистическому анекдоту. Состоящая из одних фрагментов почти сплошь анекдотического характера, эта вещь — образец самопрославления отдельного предложе-

ния и отдельного слова, выдержанного в стиле всякого декаданса, но в то же время, взятое в целом, это единственное в своем роде самоисповедание обладает цельностью, внутренним единством и даже той строгостью, которая полностью противостоит всякой анархии атомов. Таким образом, «Ессе homo» становится не чем иным, как отображением действия самого Ницше: его жизни как множества с трудом отвоєванных или сознательно акцентированных обособленных мгновений, единичных взлетов, одиночных вдохновений; его творчества, состоящего из порывов, разочарований, парадоксов, аскетических самоотрицаний — и при всем том мы видим, что все его творчество в целом покоится в бесподобном царственном единстве. Это гроза, которая блещет молниями, но это и непрерывный день, лучащийся ясностью и светом; это острая, жадно ищущая своего «я» терпкость сугубо личного анекдота и неповторимого духовного приключения, которая, однако, — трудно понять как, — преисполнена очарования, идущего от судьбы, расставшейся со своей обособленностью; пронизана дыханием притчи и безмолвием неуядаемого образа.

В конечном счете, даже учение о вечности, мысль о вечном возвращении — это рождение и прославление высшего мига: ницшевская «вечность» — это культ мистического мгновенья, такого, которое он пережил в августе 1881 г. у скалы Сурлей на озере Сильваплана. Всю вечность во всей ее полноте мы переживаем лишь в форме дионисийского мига; мы утверждаем и приемлем всю вечность только в том «да», которое говорим оправдывающему «сейчас», вслед за роковым фаустовским «остановись, мгновенье!» — таков тот предельный вывод, который Ницше делает из собственного исконного «анекдотического» дара, совершая самое дерзновенное вознесение своего сократического индивидуализма в платоновскую метафизику: платоник, живущий в нем, выковывает золотой миг к Заратустрову «брачному кольцу колец, кольцу возвращения». Кроме самого «Заратустры» все это, пожалуй, нахо-

дит самое прекрасное выражение в тех фрагментах, которые должны были стать финалом «Воли к власти» — финалом под названием «Дионис»: «Когда мы говорим “да” одному-единственному мигу, мы говорим это не только самим себе, но всей жизни. Ведь нет ничего только для себя — ни в нас самих, ни в вещах, и если хоть один-единственный раз наша душа задрожала и зазвучала от счастья как струна, все вечности понадобились для того, чтобы стало возможным это единственное событие, и вся вечность в этом единственном мгновении нашего да-сказания была одобрена, искуплена, оправдана и принята».

БАБЬЕ ЛЕТО

Собой исполненный, осенний день почитет,
И светел виноград...

Гёльдерлин

И полнота скудна. Восхвалим
Осень...

Конрад Фердинанд Мейер

Ницше, презиравший Мёрике и считавший, что не Гёте или Гёльдерлин, а Гейне, с его «сладкой и страстной музыкой и божественной злобой», был высшим образцом лирика, этот Ницше любил Адальберта Штифтера — и вот тут мы сталкиваемся с одним из символических, порой чуть ли не злобных парадоксов, которые как бы уже заранее наделяют эту жизнь — жизнь Ницше — очарованием крайности, той полнотой противоречий, которая так свойственна романтику. Это была не юношеская любовь вроде той, которую Ницше испытывал к Роберту Шуману и которую позднее отверг и зло высмеял, — тому Шуману, чья музыка так близка поэту ранних «Штудий», «Кондора» и «Полевых цветов» (в данном случае искусство обоих — это ландшафт в огромном царстве Жан Поля): это была любовь зрелого Ницше, и ею стал один только «осенний» певец «Бабьего лета». Хорошо известно часто цитируемое место из «Человеческого, слишком человеческого», где Ницше называет несколько книг немецкой прозы, кото-

рые, по его мнению, достойны того, чтобы их перечитывали вновь и вновь. Это прежде всего сочинения Гёте, и особенно Эккермановы «Разговоры с Гёте», — «самая лучшая из всех немецких книг». Но что еще? Четыре книги, написанные бесконечно далекими друг от друга авторами, которые тем не менее остаются ему глубоко близкими: скептические афоризмы своего морализирующего предшественника Лихтенберга, на пиетистский лад обращенная к Богу «Юность» Юнга-Стилинга, «Люди Сельдвиль» Готфрида Келлера с его эпикурейски золотым смехом Высшего человека и «Бабье лето» Адальберта Штифтера с его ностальгическим преображением на античный лад сверхнемецкой общинной жизни, протекающей в клонящемся к закату веке Гёте.

Одна из случайных, но определяющих встреч, которые столь часто приключались с Ницше, когда дело касалось круга чтения, открыла для него ту далекую книгу, которая даже сегодня, почти потаенно, продолжает влиять на человеческую душу (такова судьба самых задушевных немецких художественных творений) и которую по сию пору (1917) нельзя отыскать в исконном, неискаженном виде, то есть так, как ее читал Ницше (один из его товарищей говорил, что это самая прекрасная история любви, какую он когда-либо читал) отныне и впредь глубокое духовное родство связывает певца Заратустры с поэтом гётевского позднего грустного счастья. Об этом духовном родстве свидетельствуют письма другу-музыканту. «Как только я представляю, что Вы читаете “Бабье лето” — я счастлив, — пишет Ницше Петеру Гасту. — Я, собственно, хотел припасти это для нашего совместного пребывания; с тех пор как я знаю эту книгу, я понимаю, что она была предназначена для Вас». По-другому, собственно, и не может быть: ведь именно «львиная музыка» этого «венецианского маэстро» кажется Ницше (уже через семь лет после этого письма) бодрящей, благотворной, задушевной, веселой, просветленной — наподобие «Новеллы» Гёте (1826) или «Бабьего лета» Штифтера. «В этом направлении, — добавляет Ницше, — располагается

целый мир красоты». «Великолепное адажио» Гаста он предлагает назвать «музыкой бабьего лета»: для него венецианская музыка его товарища и позднее произведение австрийского писателя — две отрады из одного и того же мира новой красоты. Он сам пишет Гасту, что хотел бы узнать, *почему* это так.

Так почему же Ницше так любил именно эту книгу именно этого, столь далекого от него писателя? Почему она стала для него неким символом? Быть может, такая любовь, как всякая любовь, помогает понять природу самого любящего? Дело не в одном только художественном созвучии обоих писателей, которые, если смотреть в общем, находятся на разных полюсах немецкого характера. Речь идет о тайном родстве душ, нередко связывающем как раз тех людей, которые предельно враждебно настроены друг против друга. Такое родство связывало певца «Бабьего лета» с мудрецом из Сильс-Мариин. В чем оно коренилось?

Врожденный «осенний настрой» души, глубокое блаженство, даруемое октябрём (если говорить словами самого Ницше), с самого начала отчетливо просматриваются в его характере: они как бы предопределяют его к переживанию глубокой «осенней» радости, и вот их самым, наверное, чарующим образом и излучает позднее творчество Адальберта Штифтера. (Наверное, в немецкой литературе магия бабьего лета так же сильно — хотя и совершенно по-иному — выражена в некоторых осенних стихотворениях Стефана Георге из его «Года души».) В сентябре 1863 г. ученик школы Пфорта уже так писал своей матери: «Я очень люблю осень, хотя и знаю ее, скорее, по своим воспоминаниям и стихам [в высшей степени характерное уточнение для этой любви к осени, любви уже юного Ницше — не основанной на опыте, но, скорее, предопределенной!]; воздух так кристально чист, такая ясность от земли до небес, мир будто обнажен перед глазами». Через шесть лет, в осеннем письме Эрвину Роде, Ницше еще проникновеннее говорит о смысле и значении свойственного ему блаженного переживания осени. В сентябре 1869 г. он

пишет: «Знает Зевс и по-осеннему чистое небо, как властно влечет меня в это время в позитивное, как много я провожу роскошных часов, весьма глубоких и по-настоящему образных...». «Чистое, голубое, прохладное, осеннее утро; никогда так не чувствуешь хрупкой окрыленности своей души». И через месяц — уже глубже, в более классическом стиле, более по-ницшевски: «За окнами — богатая на раздумья осень [богатая на раздумья!] в ясном, мягко греющем солнечном свете, северная осень, которую я люблю так же, как своих лучших друзей — за ее полновесную зрелость и безжеланность-бессознательность. Плод падает с дерева без единого порыва ветра.

И такова же любовь друзей: без напоминаний, без встряски, совершенно безмолвно она словно падает нам в руки и делает счастливыми. Она ничего не желает для себя и отдает все, что у нее есть.

Мне думается также, что тот, кто по-настоящему любит осень, немногочисленных друзей и одиночество, может предсказать себе великую, плодотворно-счастливую осень жизни.

И вот гляжу, как тихо парка
Прядет мне осень целый день,
Взяв солнца луч холодно-яркий
И лень*.

«Но ты знаешь, какую праздность мы имеем в виду: ведь мы уже жили вместе — как *подлинные схолластикоі*, то есть празднолюбцы».

Здесь уже слышится то Алкионино звучание позднего счастья, которое отныне все сильнее звучит в его сочинениях и письмах, всегда оставаясь как бы отражением тех, самых пронзительных, мгновений его жизни, когда он испытывал высшую благодарность; здесь уже пророчески предчувствуется тот высший миг великой, плодотворно-счастливой осени жизни, когда он преображает высокое «праздное шествие бога вдоль По»; когда он, как он сам говорит в «Ессе homo», «в тот

* Перевод А. Шурбелёва.

совершенный день, когда все достигает зрелости и не одни только виноградные гроздья краснеют», оглядывается на свою жизнь («я оглянулся назад, я посмотрел вперед, и никогда не видел я сразу столько хороших вещей... Почему же мне не быть благодарным всей своей жизни?»). Здесь уже предвосхищается вся полнота той глубокой, по-октябрьски блаженной благодарности, которая торжественным песнопением изливается и в письме другу, написанному в его последнюю осень: «Всюду чистейший октябрьский свет... Теперь я самый благодарный человек во всем мире — по-осеннему настроенный во всяком хорошем смысле слова: это время моего большого урожая. Все мне легко, все удается, хотя едва ли кто-нибудь прежде работал над столь великим...». Наконец, уже здесь описывается идея «праздности», той «греческой» праздности, которая прославляется в «Заратустре» и «Ессе homo» и о подлинном преображении которой как раз и повествует «Бабье лето» Адальберта Штифтера, причем так, как никакая другая поэтическая вещь, написанная на немецком языке. Идиллическое, античное позднее счастье нежнейшего эпикурейства, символическое выражение которого Ницше так сильно любил в картинах Клода Лоррена (но ведь и Штифтер особенно любил «спокойное величие и достоинство», которые он находил в вещах этого художника).

«Совершенный осенний день», покоящийся в своей полноте и продуманный Клодом Лорреном «в бесконечное», всегда остается излюбленной темой поэта и музыканта Ницше. В его нередко на поэтический лад заостренных лекциях, вышедших под заголовком «О будущем наших учебных заведений» (1871—1872), философский разговор вымышленного мудреца (в шопенгауэровской маске) протекает в такой вот идиллический день в Роландсеке: «Это был один из тех совершенных дней, которые, по меньшей мере в нашем климате, случаются лишь в пору бабьего лета: небо и земля плывут в спокойном согласии, чудесным образом сотканные из солнечного тепла, осенней свежести и голубой бесконечности» (здесь тоже, даже

в самом языке, уже предвосхищаются детали описания последней туринской осени). И через двенадцать лет, уже перерастая в описание «блаженных островов» Заратустры: «Осень вокруг нас, и чистое небо, и время после полудня. Посмотрите, какое обилие вокруг нас! И среди этого преизбытка хорошо смотреть на дальние моря». В поэтическом «Рихарде Вагнере в Байрейте» даже радость, доставляемая музыкой Вагнера (которая в пору написания этой вещи еще казалась Ницше искусством будущего), воспринимается в преломлении в нечто осеннее, переживается как некая внутренняя осень: «И кажется нам, словно где-то вдали Зигфрид повествует о своих подвигах: и проникновенное счастье воспоминания окутано глубокой грустью увядающего лета, и вся природа затихла в желтых отблесках вечерних лучей». Даже в своем собственном музыкальном творчестве Ницше чтит бога осени как Мусаметта: в письме Герсдорфу, написанном осенью 1871 г., он сообщает о большой композиции для исполнения в четыре руки, полной прекрасного звучания, как бы согретого осенним солнцем. «Я не сочинял шесть лет, и *эта* осень снова вдохновила меня!». Наконец, чаще всего поэтически чарующе и очарованно, его внутренняя осень начинает звучать в дионисийском дифирамбе под названием «Солнце на закате»:

Недолго уж тебе томиться жаждой,
о сердце опаленное!
Я чую в воздухе благую весть,
Из уст неведомых она несется дуновеньем,
— великая прохлада близится...
Высоко надо мной стояло солнце в полдень
и жгло меня. Привет же вам,
внезапные порывы ветра,
прохладные, вечерние друзья!
...
О жизнь моя!
Уж вечер близок.

О, золотая ясность,
таинственный и мягкий вестник смерти,
— приди!

Мой праздный челн недвижимо стоит,
напрасно ждет он бури и волненья...
Надежда и желанья утонули,
Недвижима, как зеркало, гладь моря и души...
Седьмое одиночество настало!
Ко мне не подходило никогда
Блаженное спокойствие так близко
и жарче солнца луч...*

Именно это золотое веселье, столь характерное для того внутреннего «осеннего» счастья, в котором уже тклет свои нити обетование великой прохлады и дает о себе знать самое таинственное предвкушение смерти, именно оно в первую очередь и влечет его к тому «осеннему» сочинению Штифтера, над которым как бы парит восклицание Жан Поля: «О священное слово — покой! Райское цветение осени!.. Покой души, когда же смиряешь ты наши думы и заставляешь умолкнуть сердце?». В этом произведении собраны все маски, под которыми когда-либо творила свой соблазн предначертанная осень ницшевской души. Здесь — снова говоря словами из «Геспера» — царит «внутреннее затишье, столь огромное и так магически проявляющееся только в тех душах, над которыми носились ураганы». Здесь привлекает волшебная картина жизни, вознесенной до последней эпикуровской зрелости, и той самодостаточности, которая уже заступила за грань действительного, — нечто подобное уже всплывает в ранней переписке с Эрвином Роде («монастырь муз») и если однажды и становится чем-то похожим на реальность, то, быть может, только в образе дней, проведенных в Трибшене, да и то увиденных глазами любящего. Здесь прельщает предельное горделивое благородство, свой-

* Перевод А. Герцык.

ственное особому восприятию жизни, прельщает почти по-детски чарующее нежелание бросить хотя бы один взгляд на ту чудовищную общественную основу, которая и делает возможной жизнь высших людей — жизнь отрешенной красоты, благодарной близости к природе, античной праздности, самой чистой человеческой культуры и некоего надмирного вечернего покоя. Все это — мечта, желанная греза для Ницше, который уже в первые годы своего пребывания в Базеле (за несколько лет до знакомства с «Бабьим летом») пишет, что у него всегда лишь *одно* желание: стать неторопливым, «и такая умиротворенная погода, свойственная поздней осени, своей голубизной и позолотой наглядно проповедует это учение»; который потому так любит Базель, что тот позволяет ему жить спокойно, как в небольшом поместье; который, наконец, осенью и зимой. 1876—1877 гг. на самом деле попытался претворить в жизнь это единое гуманистическое счастье бабьего лета — по ту сторону суетного мира. Здесь глубокая, чистая любовь к творениям древних, проистекающая из самой сокровенной, вполне зрелой ностальгии, рождает чувство благодарности у человека, любящего греков, причем рождает так, как это возможно только при совместном исповедании этой любви, заставляющей ощутить родство с тем, кого любишь. Достаточно вспомнить бесподобные страницы, посвященные описанию греческих образов Асперхофа, девушки из Кум или сеченых камней. Даже в некоторых искусствоведческих пристрастиях к древностям, которые вообще-то были несвойственны Ницше, все-таки чувствуется дыхание Эккермана и даже Букхардта, та атмосфера, которая сразу казалась ему знакомой — атмосфера тонко прочувствованного гуманизма и историцизма, окружавшая его и в Базеле; подлинно творческая филология взора, которая у него превращается в лишённые всякой чувственности миры более возвышенного, строго духовного зренья.

Но «Бабье лето» сказалось на Ницше не только своим Эккермановым настроением позднего, сознающего свое угасание классицизма и гуманизма, меланхолическим просветле-

нием которого и хотело стать это произведение: еще сильнее оно, наверное, повлияло на него как совершенно своеобразная педагогическая утопия — ведь именно такой и предстает эта художественная вещь, та вещь, сравниться с которой (даже в такой «наставнически», педагогически строгой литературе, как немецкая) могут разве что Гётевы «Годы странствий» и, в крайнем случае, некоторые места из Готфрида Келлера; не случайно он был его любимцем: в «Воле к власти» Ницше примечательным образом упоминает оба имени вместе: «Что в XIX веке можно более или менее считать рожденным от полноты, *от всего сердца*... среди писателей, например, Штифтер и Готфрид Келлер являют знаки большей силы, внутреннего благополучия, чем...» (здесь запись обрывается). Картина воспитания в самом высоком смысле, проникнутая серьезностью Платона, трезвостью Гёте и жаром Жан Поля, не могла не подействовать на этого нетерпеливого воспитателя сверхчеловека — подействовать с силою некоей утешительной и желанной грезы. Так оно и было, и это подтверждает та же самая книга, где Ницше столь примечательно выделяет «Бабье лето» из всей немецкой прозы. Очевидно, что афоризм, в котором он говорит о поэте будущего, написан под неослабным влиянием поздней педагогической прозы Штифтера: в нем чуть ли не дается краткая характеристика «Бабьего лета». Вот что он пишет: «Подобно тому как художники не переставали творить изображения богов, поэт будет продолжать работать над поэтическим созданием прекрасного образа человека, выведывая те случаи, когда... прекрасная великая душа и сегодня еще может войти в гармонические, пропорциональные состояния, через которые обретает свою явность, прочность и образцовость, а из стремления к подражанию и зависти помогает созидать будущее. Для произведений таких художников [здесь близость Штифтера ощущается особенно ясно] было бы характерно отъединение от жаркой атмосферы *страстей* и защищенность от нее: непоправимый поступок, рваные струны всей человеческой игры, язвительный смех и скрежет зубов, все трагическое

и комическое в старом привычном смысле рядом с этим новым искусством... воспринималось бы как огрубление человеческого образа. Сила, доброта, мягкость, чистота и естественная, врожденная мера в людях и их поступках; ровная почва, где ноге становится покойно и весело; ясное небо, отражающееся на лицах и событиях... все это было бы тем всеохватным, единым золотым основанием, на котором только теперь тонкие различия в воплощенных идеалах давали бы настоящую картину растущего человеческого величия». Нет никакого сомнения в том, что перед нами — намеренная или непредумышленная — картина «Бабьего лета». Завершение же этого афоризма словно взято из искусствоведческих работ Штифтера: «В какой-то мере путь к такому творчеству будущего начинается с Гёте, но для этого нужен хороший проводник и прежде всего гораздо больше силы, чем у теперешних художников, то есть у тех, кто без особых раздумий изображает некое полуживотное и перепутанные с силой и естеством незрелость и неумеренность». Здесь вспоминается предисловие Штифтера к «Пестрым камешкам» и письмам к Хекенасту, написанным в пятидесятые годы. У Ницше были эти письма (в издании Апрента), и прямо в тех, где речь шла о «Бабьем лете», он отметил целый ряд мест, среди которых были отрывки, явно сказавшиеся на приведенных здесь высказываниях. Например, такое место: «Я надеюсь, что в этом произведении есть зрелость человека и более пространный взгляд на вещи — в содружестве с покоем, веселостью и задушевностью искусства, объемлющего широкие сферы человеческой жизни. Так мне кажется... Многие, особенно современные читатели, будут озадачены, совершенно не найдя здесь сегодняшних риторик; должен признать, что я их презирал, равно как добрую часть сегодняшней напыщенной, но пустой музыки» (1857). Кроме того, Ницше пометил и другое, относящееся к следующему году, место, с благодарностью приветствуя в нем (как нечто родственное ему самому) осознание несвоевременности совершаемого и сохранение преемства с Гёте. Штифтер пишет: «Если мой про-

образ хорош, тогда он терпеливо останется стоять, хулители умолкнут и постепенно перейдут на его сторону... Мой труд... был написан с гётевской любовью к искусству, был замыслен и продуман с сердечной преданностью тихой, чистой красоте. Это вещи, которые почти пропали в сегодняшнем художественном творчестве... Сегодня описывают дикое наслаждение, движущее миром, или страсти и волнения. Силой считается то, что на самом деле являет собой лишь жалкую слабость... В этом произведении я хотел показать более глубокую и богатую жизнь, чем та, которая обычно бывает...» (1858). Нет никакого сомнения, что этот отрывок оказал прямое влияние на афоризм о художнике как человеке, указующем путь в будущее (второй том «Человеческого, слишком человеческого»).

Но педагогико-поэтическое указание пути в гётевское будущее тоже находится под тайным знаком осени. Ведь страсть к воспитанию (и Ницше с болью сознавал это, даже если и не хотел этого признавать) пробуждается лишь с дыханием осени, великой прохлады, конца. Она — совсем напоследок и потаенно — находится под знаком смерти, как все то, что уже с большей страстью служит грядущему, а не себе самому; она — обетование перед грозой и почти образ конца. Она всегда становится властным крестным страданием только там, где жизнь ощущает свой край, где она «одной ногой по ту сторону жизни». Она становится инстинктом, направленным на то, чтобы оформить, увековечить мгновение, в котором жизнь постигает самое себя как нечто последнее, нечто предельное, нечто такое, что больше не служит естественным звеном в какой-нибудь цепи, но утверждает себя как некое иное, исходное звено в другой, духовной, цепи, если не хочет чувствовать себя уничтоженной, — и такое «мгновение» может растянуться на всю человеческую жизнь (в этом глубочайший смысл священнического безбрачия и последняя причина того сострадательного недоверия, той робости, — вновь и вновь вырастающей из своеобразного сочетания презрения и почтения, — с которой живая жизнь, сознающая себя естественной

цепью, издавна взирала на всякие попытки явно выраженного наставничества и воспитания). Целиком такова и педагогическая страсть Штифтера, пронизывающая все его художественные вещи (и сильнее всего «Бабье лето»). Она исходит из поначалу неосознаваемого, но потом горестно ясного чувства врожденной, предначертанной «бездетности», стремления изобразить, выразить конец, быть им. Самым потрясающим образом Штифтер выразил это в рассказе «Старый холостяк» (вспомним последние страницы), который уже его современник не случайно назвал самым глубоким немецким рассказом, и великолепнее всего — в своем варианте легенды о Вечном жиде. По существу, все его творчество — не что иное, как своеобразное оформление этого основного переживания; рок исхода сказывается даже на самой манере повествования, и все это, читая «Бабье лето», Ницше ощутил как нечто глубоко родственное ему в его собственной судьбе: ведь он тоже «бездетен», тоже исход и угасание, маска конца и чуть ли не воля к нему, хотя сам он — и в этом просто образцовая жертва его жизни — стремился переистолковать себя в нечто противоположное (совсем по-штифтеровски звучит мотив «Агасфера» и «Старого холостяка» в двух очень серьезных письмах к Эрвину Роде: от 18 июля 1876 г. и от 22 февраля 1884 г.

Нет, странник, нет,
Не для тебя ни мой привет,
Ни эта песня.
Она о том, что ночь чудесна.
А твой удел — всегда идти
И быть в пути,
Но песнь мою
Тебе с собой не унести.
Едва вдали затихнет звук твоих шагов,
Как затяну я песню вновь
И буду петь до самой рани.
Прощай же, одинокий странник!..*

* Перевод И. Эбаноидзе.

«Ах, друг, какой сумасбродной, какой беззвучной жизнью я живу! Совершенно один! Совсем без “детей”!»). Он тоже — воспитатель, призванный роком и глубокой страдальческой страстью; человек, «вымечтавший» самые благородные формы человеческой культурной общности и того счастья, которое радо ответственности и готово к отречению; над ним, в нем самом тоже есть нечто от того несказанного, по-райски осеннего цветения, нечто от той магии конца, которая и составляет самое глубокое очарование произведений Штифтера и которую однажды, наверное, станет излучать весь облик Ницше. Ницше знал (и еще раз узнал, постиг в «Бабьем лете») счастье благодарного отречения, закатное счастье того врожденного, изначально предначертанного времени года в душе, которое «выпеваётся» и, быть может, не знает своего конца, но чувствует его; он знал, какое настроение преобладало в стареющем Штифтере после страшного разочарования революционного года (до той поры Штифтер, по собственному признанию, был «весел, как античные народы»), настроение, которое решительно и окончательно увело этого ученика Жан Поля в мир осени, мир бабьего лета; настроение, которое выражалось в одном слове — «невозвратность». Ницше ясно осознавал, что Штифтер (изображавший позднегётевскую жизненную утопию, рисовавший светлыми красками немецкий гуманистический образовательный идеал чего-то теперь уже невозвратного) стремился навсегда удержать утраченное как самую живую жизненную форму, и эта спокойная печаль, которой не был чужд и эккермановский Гёте (в 1825 г. он пишет Цельтеру: «Будем же как можно сильнее придерживаться тех убеждений, к которым мы пришли; мы и, быть может, еще немногие, станем последними представителями той эпохи, которая не скоро вернется»), пропитывает «Бабье лето» тем «розовым ароматом *невозвратного*», который как раз Ницше так горестно любил во всем, что его окружало. «По существу, — пишет он в одном из последних писем, — и эта осень была прелестной... немного меланхоличной, но

как раз так, как для нас приправлены все наслаждения жизни, — старым слабым розовым запахом невозвратного». Перед нами меланхолическое античное, позднее счастье Эпикура, которое Ницше находит снова, на сей раз у Штифтера, видя в нем человека, родственного себе по судьбе. Наверное, когда в «Веселой науке» Ницше писал об Эпикуровом счастье, он припомнил и эту кроткую меланхолию «Бабьего лета»: «Такое счастье мог изобрести лишь долго страдавший человек, счастье взора, перед которым притихло море бытия и который не может уже насытиться его поверхностью и этой пестрой, нежной, трепетной морской шкурой: никогда до этого не было такого скромного наслаждения». Мысль о том, что самое благородное счастье подобно осеннему плоду на древе жизни, эта любимая «позднеантичная» идея Ницше вполне может стать пропуском в осенний мир его любимого произведения.

Однако сильнее всего духовное родство Ницше со Штифтером проявляется, пожалуй, в той последней, самой неутолимой ностальгии, которая только может быть: в тоске того и другого по совершенству, по тому блаженному осеннему покою, который наступает на седьмой день, когда воцаряется воскресное безмолвие праздности, освободившейся от необходимости творить и вкушающей лишь-настоящее, свободное от всяких желаний; в тоске по торжествующему «и увидел Бог все, что Он создал, и вот, хорошо весьма»⁵², которым завершается «Бабье лето» и в которое Ницше уводит поэзию своей жизни, в высоком октябрьском счастье своего «Ессе homo». Совершенство (которое, подобно педагогическому идеалу, — лишь грезоподобная форма смерти, даже ее самая близкая, самая непосредственная праформа, обличье Гермеса, в котором тот ведет готовую к смерти душу в мир теней и, обольщая, уводит ее туда), то «совершенство», которое не случайно стало любимым словом позднего Ницше, уже тайно опьяненного

⁵² См.: Быт. 1:31: «И увидел Бог все, что Он создал, и вот, хорошо весьма. И был вечер, и было утро: день шестой».

смертью («В тот совершенный день», — читаем мы в «Ессе homo»; «вчера и позавчера — высшее земное и энгадинское совершенство», — так пишет он в августе 1888 г.; «Как могло бы недоставать им в Вагнере того, чего недостает нам... зарниц юга; гладкого моря — совершенства», — пишет он в «Казус Вагнер»; «Что может нас возродить? — Вид совершенного», — читаем в записях, относящихся ко времени «Переоценки»), — итак, это совершенство, ставшее строгим символом его внутренней неутолимости, его великой неудовлетворенности самими собой, своей ностальгии по грекам, — это совершенство направляло и Адальберта Штифтера и было его болезненной страстью, страстью того человека, который, наверное, как никакой другой немецкий художник, неутомимо работал над словесным оформлением своих не запятнанных действительностью ностальгических мечтаний, над своей наполовину античной, наполовину монашеской грезой (и работал, по словам Ницше, как над скульптурой) и который был захвачен стремлением прожить жизнь, следуя призыву Гёльдерлина, обращенному к молодым поэтам: «Будьте благочестивы, как греки!». На свой собственный, по-буржуазному недуховный, но по мечтательности совершенно немецкий лад он хранил и лелеял в себе свою «Грецию», как это делали Гёте, Гёльдерлин и сам Ницше, которым он, наверное, уступал в возвышенности, но не в чистоте. Он тоже творил себя и свой пронизанный мягким светом мир «бабьего лета» из того материала, который называется «несмотря на» (подобно Гёльдерлину, делавшему это по-пиндаровски торжественно, и Ницше, совершавшему это по-лютеровски нетерпеливо); он тоже сделал свою внутреннюю осень неувыдаемой (именно это Ницше уловил в «Бабьем лете» и за это был ему благодарен). Для Ницше это произведение стало одной из тех встреч с самим собой, которые носили имена Шопенгауэра и Шумана, Стендаля и Бизе, тех встреч, из которых по-человечески самая радостная носила имя Эрвина Роде, а самая трагически роковая — имя Рихарда Вагнера. Эта вещь была частью его самого, и ее устремленность ввысь

помогала ему разобраться в самом себе, ее просветленность настраивала его на благодарный лад, а ее опасности и пределы были его пределами и опасностями.

Если бы заранее предначертанную судьбу какого-нибудь человека нам понадобилось определить и прояснить *more geometrico*⁵³, словосочетание «бабье лето», выдержанное в его штифтеровской тональности, как нельзя лучше вобрало бы в себя ту начальную точку в судьбе, тот миг предопределения, с которого началось и к которому каким-то образом воротилось жизненное странствование Ницше. Если смотреть со стороны, то, конечно, легенда о Ницше как некоем духовном Агасфере совершенно чужда миру Штифтера, но в конечном счете как бы Ницше ни истолковывал сам себя, куда бы ни возносился, во что бы ни превращался, как бы себя ни воспринимал (южная сухая буря, несущая нечто новое, теплое сухое дуновение, предвещающее жаркое лето человечества, дерзкий мистраль или полдень, в котором вынашивается некое решение), в сокровенном ландшафте его природы (как это видно в его «Ессе homo», в его любимом Клоде) всегда царит грустный послеполуденный свет, знающий о том, что он скоро угаснет, но от этого сознания еще упоеннее проливающийся на все, что есть в настоящую минуту, — осеннее счастье высшего мига в предчувствии великой прохлады, но мига, «продуманного в бесконечное», осеннее счастье зрелого и претворяющего в зрелое, благодарного и просветляющего взора («никогда не видел я сразу столько хороших вещей»; «я никогда не переживал такой осени, даже никогда не считал что-нибудь подобное возможным на земле»), осеннее счастье, полное голубой, ясной и глубокой поздней музыки («Чего я в сущности требую от музыки? Чтобы она была ясной и глубокой, как октябрьский день после полудня») и исполненное, может быть, смертельного, но «неукротимого» и чистейшего совершенства.

⁵³ *More geometrico* (лат.). — На геометрический лад.

КЛОД ЛОРРЕН

Каждый рождается со своим Севером или Югом, и не так уж важно, проявляется ли это.

Жан Поль

Мы — ничто, но то, что мы ищем, — всё.

Гёльдерлин

С тех пор как гётевский «Фауст» и лютеровская Библия легли в основу немецкой духовности, наглядным и близким для всех нас символическим выражением непрестанной двоякости наших немецких стремлений и возможностей стал следующий вопрос: кто является более немецким решением чрезвычайно немецкой проблемы, разрешением той немецкой судьбы, которая во всех превратностях и коловращениях никогда не отпускает немца, предстывая как «северянин на юге», — Лютер или Гёте? Чье путешествие в Рим и все, что из этого вышло, чей образ Рима и идея Рима оказываются подлинными? Оба персонажа, в силу всего того, что ввергло их в «южный» кризис их жизни, стали настоящими символами благородного недовольства собой, того недовольства, которым издавна отличалось все возвышенное немецкое начало. Правда, вопрос о том, чья позиция, чья метаморфоза, совершившаяся с тем и другим «в Риме», кажется нам более «немецкой», в силу нашей собственной внутренней предрасположенности, нашего

внутреннего стремления стать на сторону одного или другого (то есть «проходя» сугубо через нас) будет решен односторонне и потому несправедливо, но так или иначе это неизбежно случается со всяким живущим. Тем не менее всегда, во все эпохи и для всякого человека, великая Магнитная гора, влекущая к себе немецкую душу, будет снова и снова грозно возвышаться и сверкать на Юге; тоска по Югу, с характерным для нее переживанием горячечного счастья и лихорадящей опасности, будет жарким, обольстительным дуновением врывать в немецкую душу. Вновь и вновь совсем по-немецки (как лишь немецкая возможность души) будет звучать то, в чем Гёте, уже в возрасте семидесяти девяти лет, признался Эккерману: «Могу сказать, что только в Риме я почувствовал, что такое человек. Потом до такой высоты, до такого счастливого переживания я уже ни разу не поднимался; в сравнении с тем, что я пережил в Риме, потом я, в сущности, никогда не был счастлив». Но так же по-немецки всегда будет звучать и то, что со всем своим протестантским неистовством выразил Лютер, впавший в глубокое разочарование после своего паломничества в Рим: «Чем ближе Рим, тем хуже христиане». Не смолкнет и тот гневный приговор, раскаты которого не утихали и потом, в «Застольных беседах»: в них он говорил, что если немцы отправятся в Италию, они станут злее самих итальянцев, и те станут говорить, что заезжий немец — воплощенный дьявол. «Потому берегись приезжих тевтонов!». Глубокое, пророческое и ничего не утаивающее понимание двух народов в их исконной единой судьбе народов-соседей.

Сегодня образ странника Ницше, ищущего пути и указующего его, завершает длинный ряд немецких проповедников и певцов Юга. Тысячелетняя духовная история нашего народа вновь и вновь концентрируется в тех требующих истолкования и толкуемых персонажах, которые свидетельствуют об этом счастье Юга и ностальгии по нему как об определяющем их жизнь сугубо немецком переживании. Глубокая внутренняя потусторонность Ницше, его сверхнемецкая душа, напоенная

«ультрамонтанством», его высокое противоборство немецкому началу («быть немцем значит разнемециваться», — таково его категорическое утверждение, в которое он светло и неколебимо верит и с которым согласился бы Гёте) — все это, столь лично акцентированное в нем, на самом деле не что иное, как символическая, как бы вывернутая наизнанку исконная позиция благороднейшего немецкого духа, древнейшей немецкой трагики.

Этот северный человек, рожденный и воспитанный далеко на севере от большой южной границы человечества, исполненный стремления сурово судить самого себя, поскольку это свойственно готическому северному духу, но в то же время богато одаренный темными порывами и чувствованиями, которые, будучи настоенными на своеобразной генеалогической смеси, опасно жалят его натуру, — разве этот северный человек не является воплощением немецкой судьбы именно в этом своем смещении, которое всегда вырастает в некую проблему и становится задачей, звучащей так: разберись с самим собой, покончи со своей двойственностью и стань единым? Та необузданная и смертельно острая тоска по югу, которая терзает Ницше, лишь на первый взгляд кажется некоей сугубо личной роковой судьбой; его гибель — гибель гота, ввергнувшегося в пьянящее счастье юга с его дерзкой насмешливостью — строго закономерна: это не что иное, как торжественный символ вечно обновляющейся «готской» гибели, которая, будучи заранее predeterminedенной, остается судьбой германской души. Совершенно немецким по сути остается отрицание своей слишком северной родины, отрицание, сопряженное с горестными обвинениями; немецким остается великолепное, насильственное саморазнемецивание и немецким же не перестает быть совершающееся в глубине собственной души сотворение некоего внутреннего Юга, по отношению к которому юг, выводываемый внешним образом, юг «обычной действительности» остается лишь символом, только стимулом и обетованием.

Ведь в конечном счете для северянина самым первым и решающим всегда остается не какой-то реально пережитый юг, а Юг взыскуемый, Юг страстно желанный, вбираемый в себя как мечта. И не только опыт настоящего юга определяет ницшевскую волю к Югу. В еще большей степени, чем у Гёте, Италия Ницше — это некая предопределенность, то, что хочется пережить и что должно быть пережито: тайный Юг его сокровеннейшей природы требует оплодотворения. И как бы сильно этот внутренний Юг ни подтверждался сиюминутно переживаемым счастьем итальянского неба, нет никакого сомнения в том, что он все равно остается некоей принесенной с Севера ведущей идеей. Юг — это не переживание, а состояние немецкой души, и, наверное, таинственным образом самое плодотворное для нее, самое благородное в своей трагичности состояние: переживая ностальгию, она всегда рождала свое самое непреходящее, нетленное. Ее настоящее возвращение домой, осуществление ее северной мечты каким-то образом «оплачивается» гибелью в «римской лихорадке». Счастье Юга и опасность, которой он грозит, — вещи неразделимые, и, наверное, еще ни разу не было немца, который так сильно, как Ницше, воспринимал бы именно эту опасность как дарованное ему счастье. В его тоске по Югу есть нечто сознающее эту опасность и гордящееся опасностью: здесь таится презирающее смерть «и все-таки». Вместе с Гёльдерлином его влечет к краю пропасти странное томление. Юг как смертельное совершенство, как дополнение и дар, как завоевание и гибель — такая судьба, судьба гота, овладевает Ницше. *Amor fati*, любовь к этой роковой судьбе, воля, говорящая «да» этому року, — такова его самая сокровенная природа, такую он видит ее сам и такую сам ее чеканит. И чем дольше этот фатум несет в себе «лихорадку» Юга, тем явственнее она проступает. Сохранение одного лишь немецкого начала, которое таким себя и очерчивает, страхась «южной» опасности и прячась от нее, кажется Ницше трусостью, бегством и потому как раз чем-то ненемецким (ведь стремление сохранить себя перед лицом до-

бра и зла, вместо того чтобы безоглядно предаться тому и другому, и есть, с точки зрения Ницше, совершенно немемецкая черта), кажется ему трусливым стремлением избежать своей собственной, по большому счету неизбежной судьбы. Юг становится для него прямо-таки формулой и магическим паролем для всего сверхнемецкого, для высвобождения из оков окружающей действительности ради достижения действительности высшей, наконец, для осуществления сокровенного немецкого характера, который, как и идеальный для Ницше ландшафт, а именно ландшафт его любимого Энгадина, вбирает в себя «все, что находится между льдом и югом». В одной из позднейших записей, сделанных в ту пору, когда, в разочаровании и ожесточении, он, в основном, лишь безжалостно отказывал немцам в их самобытности, говорится: «Немцы, наверное, попали *не в тот* климат! В них есть нечто такое, что могло бы быть *эллинским*, — что просыпается при соприкосновении с *югом*: Винкельман, Гёте, Моцарт. В конце концов, мы еще совсем *молоды*. Наше последнее событие — все еще Лютер». В анализе «Фауста», который относится к тому же времени и пронизан критическим настроем к этому произведению, Ницше говорит, что подлинно немецкий Мефистофель переходил через Альпы, веря, что все по ту сторону принадлежит ему (*diabolo incarnato*⁵⁴ Лютера!). «Поэтому ему становится хорошо, как стало хорошо Винкельману, Моцарту. Он видит в *Фаусте* и *Гамлете* карикатуры, выдуманнные для смеха, подобно *Лютеру*. У Гёте были хорошие *немецкие* мгновенья, когда он внутри себя смеялся над всем этим. Но потом он сам снова становился слишком чувствительным». Итак, возвышенное немецкое настоящее или некая возможность чего-то иного, по-настоящему немецкого, та возможность, которую Ницше предчувствует в своем Юге и которую любит в нем, непрерывно дает о себе знать в глубине его души как некое призрачное предзнаменование немецкого будущего. Ему, наверное,

⁵⁴ *Diabolo incarnato* (итал.). — Дьявол во плоти.

тоже знакомо чувство свободного, благодарного вздоха, той благодарности, которая умеет просто радоваться настоящему, знакомо ощущение того, кто убежал от «ненавистных туманов печального Севера», ощущение, так сильно переживаемое Гёте; знакомо то струящееся опьянение, которое переживает человек, выздоравливающий от Севера, человек, который, ощутив первый приступ головокружения от «южного» счастья, внезапно воспринимает всю свою прошлую жизнь как некое призрачное существование. «У меня не хватает сил для Севера, — читаем мы в одной записи, которая словно заточена на противоположность. — Там господствуют неповоротливые и неестественные души, которые так же непрестанно и с таким же чувством необходимости трудятся над мерами предосторожности, как бобер над своей постройкой. И среди них я прожил всю свою юность! Это чувство охватило меня, когда, я впервые увидел, как над Неаполем восходит вечер, с его бархатным серо-красным небом. Ты мог бы умереть, не увидев этого, — трепет, сострадание к себе за то, что вот этим я начал свою жизнь, будучи старым, и слезы, и чувство того, что успел спастись в последний миг. У меня достаточно духа для Юга». Или в другой раз, еще позднее, в письме к Брандесу: «Меня восхищает чуть ли не каждый, кто под пасмурным небом не теряет веры в себя. В Петербурге я был бы нигилистом: здесь я, как растение, верю в солнце». И, наконец, поэтически это настроение выражено в стихотворении «На юге», из «Песен принца Фогельфрая»:

Но где же я? Ах, далеко!

Белеет море, словно спящий,
Пурпурный парус, яркость дня,
Утес и смоквы, гавань, башни
И пастбища: покой спящий, —
Невинный Юг, возьми меня!
Чеканным шагом — по-немецки —
Я жизнь протопать не хотел.

Я вызвал ветер молодецкий
И вместе с птицами по-детски
Над морем к Югу полетел*.

Но именно такой «сиюминутный» благодарный настрой встречается у Ницше не часто. Для его предопределенного отношения к Югу, напротив, характерно то, что реальное настоящее этого Юга, например его ландшафты, почти не имеет значения для его «настоящего» южного счастья. Иногда ландшафт, по-видимому, вообще становится значимым только как некий символ: так, например, Верхний Энгадин он называет *своим* ландшафтом, «таким далеким от жизни, таким метафизичным»; в другой раз он говорит об анемичной красоте Лаго Маджоре поздней осенью, когда все линии «одухотворяются» и местность наполовину похожа на видение: «Она не восхищает меня, но говорит мне уютно-печально — я знаю нечто подобное не только из природы» (из записей к «Утренней заре»). Ницше знает, что некоторые пейзажи могут казаться призраками и двойниками собственных переживаний: «Есть края, где мы с приятной жутью заново открываем самих себя; они как самые прекрасные двойники». (Очень похоже о таком переживании в своем дневнике (1837) говорит Геббель: «Мне часто кажется, что я уже видел то, что явно вижу впервые, особенно ландшафты».) Опосредованность и символичность ландшафтов у Ницше выражается и в том, что часто свои впечатления от природы он символически связывает с преисполненными томления пейзажными фантазиями Клода Лоррена. Надо сказать, что само пристрастие к этому художнику, единственному, которого Ницше вспоминает часто и с любовью, тоже опосредованно: этим он обязан Эккермановым «Разговорам с Гёте», его любимой немецкой книге, в которой о пейзажах этого художника всегда говорится с глубоким восхищением. Гёте называет его «совершенным человеком» (Ницше не мог

* Перевод К. Свасьяна.

не обратить на это внимания) и (с той двойкостью, в которой юному Ницше наверняка слышится его Шопенгауэр) говорит, что его картины обладают высшей правдой, но в них нет и следа действительности. Кроме того, этим пристрастием он явно обязан и своему знакомству с Якобом Буркхардтом, который испытывал особенную любовь к Клоду Лоррену и при случае охотно сравнивал с его пейзажами свои впечатления. «Эта мелодия — звучащий Клод Лоррен», — пишет он об «Армиде» Глюка. Точно так же Ницше говорит о двух частях симфонии Петера Гаста: он говорит, что это «самый прекрасный Клод Лоррен в музыке, которого я знаю...». (Весьма характерно, что среди представителей того духовного типа, на который искусство Клода Лоррена производит некое предопределяющее впечатление, — искусство высшей правды, в котором, однако, нет и следа действительности, — можно назвать и другого современника Ницше, такого же поэта и толкователя душ, швейцарского «поклонника» Юга, который, подобно Якобу Буркхардту, занимался историей и видел в Клоде Лоррене мастера, по-особому родственного себе самому: речь идет о Конраде Фердинанде Мейере. В психологическом воздействии этого искусства на трех «певцов» Юга, в судьбе своей духовно связанных между собой не просто какой-то одной линией родства, было, наверное, нечто от той магии, которую Шопенгауэр усматривает в музыке как метафизическом искусстве: кажется, что ее невыразимая искренность, благодаря которой она открывается как совершенно близкий, совсем знакомый и все-таки вечно недостижимый рай, зиждется на том, что в порывах своей сокровенной сути она остается совершенно далекой «от действительности и ее муки».) Пейзажные грезы этого лотарингского предромантика с его взорами, устремленными в южные дали, теми взорами, которые далеким звучанием нежных задних планов «пробуждают бесконечное томление», на самом деле являют собой совершенное символическое выражение того «южного счастья», которое принесено с Севера, той тоски по Югу

как некоему «дому», тоски, родившейся из собственной внутренней «северности», которую Ницше переживал всю свою жизнь. «Позавчера ближе к вечеру, — пишет он уже в семидесятые годы, — я полностью погрузился в восторг, вызванный Клодом Лорреном, и под конец разразился долгими, сильными рыданиями. Мне довелось это пережить! Не знал, что земля являет такое, но думал, что его изобретают только хорошие художники». И, с облегчением и благодарностью вдыхая незнакомый легкий воздух греческого сиюминутного настоящего, он продолжает: «Теперь открытие моей души — героико-идиллическое: и все буколическое, изображавшееся древними, теперь сразу раскрылось передо мною и стало явным — до сих пор я ничего в этом не понимал». И уже в самом конце, в 1888 г., в «Ессе homo», с тем же вздохом облегчения, который вызван переживанием позднего счастья («до сих пор — еще никогда...»), он совершенно так же и еще раз (что характерно), сравнивая увиденное с картинами Клода Лоррена, пишет: «Я никогда не переживал такой осени, даже никогда не считал что-нибудь подобное возможным на земле — Клод Лоррен, продуманный в бесконечное, день за днем — в непреложном и неукротимом совершенстве». Или в том же году в письме Петеру Гасту: «С точки зрения ландшафта, Турин мне настолько симпатичнее Ниццы, этого известкового, безлесого и дурацкого куска Ривьеры, что я не перестаю злиться: зачем я так поздно оттуда выбрался. Умолчу о том, какая здесь презренная и продажная порода людей — в том числе и пришельцы. Здесь один день приходит на смену другому с неизменным неукротимым совершенством и обилием солнца: пышные кроны в пламенеющем золоте, нежная синева неба и большой реки, совершенно чистый воздух — Клод Лоррен, какого я и не мечтал увидеть».

Уже этот последний отрывок, между прочим, показывает, сколь сомнительно могут звучать высказывания Ницше о непосредственном, настоящем Юге. Совсем не чуждо ему и то внезапное презрение, которое порой охватывает там се-

верянина — нападает на него как приступ глубокого отвращения. «Полное, внезапно прорвавшееся отвращение к Италии снова быстро погнало меня из Бергамо», — пишет он в 1872 г. Мальвиде фон Мейзенбург. «Во всяком случае, я вернулся бы во Флоренцию только ради Вас [а не ради какой-то живописи]», — уверяет он ее на следующий год. Он притворлив в оценке очертаний Залива, славного своей красотой: «Мне нелегко убедить себя в красоте какого-нибудь места, пусть даже у него самое известное имя. У Сорренто я видел неправильные черты». В 1885 г. во время своего пребывания в Ницце он пишет Мальвиде: «Я не люблю этого берега, презираю Ниццу, но зимой здесь самый сухой воздух в Европе». И в том же году — Петеру Гасту: «В Ницце, этом шумно-мерзком французском городе, я в глубине души чувствую себя усталым». В этих словах не слышно никакого особого почтения к латинской действительности, которого следовало бы ожидать именно от позднего Ницше с характерным для него подчеркнутым уважением ко всему французскому; он, правда, не может «к сожалению, отсюда выбраться, потому что, при самом точном расследовании, других таких климатических условий нет во всей Европе».

Из этого и прочих отрывков становится ясно, что отношение Ницше к французской культуре всецело зиждется на упомянутом противопоставлении «Север—Юг», «Север на Юге». Нет сомнения в том, что намеченная на 1869 г. и так и не состоявшаяся поездка в Париж вместе с Эрвином Роде (в эту «высшую школу жизни», как он писал в двадцать четыре года), в средний и поздний период творчества Ницше очень благоприятствовала сильной стилизации всего французского. Наверное, в дальнейшем судьба заставляла его избегать той действительности, которая называлась «Парижем» и которую он предпочитал чтить издаека, а другой, называвшейся «Римом», он касался лишь поневоле («этого самого непристойного места, которое только есть на земле для певца Заратустры»). Французский народный дух, который Ницше

придумывает себе из чувства благодарности к образованию и с помощью очень опосредованных познаний (народы как целое — это всегда некие поэтические творения — любви, гордости или ненависти), прекрасная потусторонняя Франция как раз содержит в себе нечто от просветленной желанной грезы о невыявленных немецких возможностях — ведь этот дух как раз и свидетельствует о том идеальном уравнивании северной и южной стихий, которого Ницше не видит в немецком характере (в нем есть «нечто такое, что *могло бы* быть эллинским») и к которому взывает как к исполнению исконного дарования. «Их [французов] натура, — говорится в “По ту сторону добра и зла”, — представляет собой наполовину удавшийся синтез Севера и Юга, что дает им возможность понимать многие вещи и заставляет делать другие, которые никогда не поймет *англичанин*; их периодически поворачивающийся к Югу и отворачивающийся от него темперамент, свидетельствующий о том, что в их жилах порой закипает провансальская и лигурийская кровь, охраняет их от ужасающей северной бесцветности, беспросветной призрачности понятий и малокровия, — от нашей *немецкой* болезни вкуса... Еще и теперь во Франции встречают пониманием и предупредительностью тех редких... людей, которые... умеют любить на Севере Юг, а на Юге Север, — прирожденных средиземников, “добрых европейцев”. Для них написал свою музыку Бизе, этот последний гений, видевший новую музыку и новые чары, — открывший уголок *Юга в музыке*».

Это растворение музыки в Юге, возможность которого восхищенный Ницше услышал в «африканских сухости и жаре», пронизавших «Кармен», это обетование доселе «неслыханных» южных восторгов и радостей как раз в последние годы становится для него неким догматом веры, неколебимой надеждой, а также символом и залогом грядущего растворения в Юге той Европы, которая становится слишком северной (ведь, как он считает, эта опасность нависла и над самой Францией). В одной из позднейших записей эта мысль решительно «французжива-

ется»: «Il faut méditerraniser la musique»⁵⁵. «*Оставайтесь южным*, — призывает он своего друга Гаста, музыканта Юга, — но будьте таким только *по вере!*». Стихотворение «Музыка Юга», написанное осенью 1884 г., завершается стремлением к такому же желанному упоению:

О, не тяни, не гибни в промедленьи, —
К блаженным островам скорей лети,
Где хороводы нимф, игра и пеньё —
Ведь просто нет прекраснее пути!*

Затем в «По ту сторону добра и зла» он фигурирует обе ведущие темы («музыка» и «Юг») в единое «видение» звука, в некое предмечтание будущей «средиземноморской музыки»: «Если кто-нибудь любит Юг так, как люблю его я, как великую школу оздоровления в умственном и чувственном смысле, как страну, изобилующую светом и солнечным сиянием, изливающимся на самодержавное, верящее само в себя бытие, — то такой человек научится несколько остерегаться немецкой музыки, ибо она, портя его вкус, портит вместе с тем и его здоровье. Такой южанин, не по происхождению, а *по вере*, если только он мечтает о будущности музыки, должен также мечтать об освобождении музыки от Севера, и в его ушах должны звучать прелюдии более глубокой, более мощной, быть может, более злой и таинственной музыки, сверхнемецкой музыки, которая не смолкнет, не поблекнет, не побледнеет перед синевой сладострастного моря и сиянием средиземных небес, подобно всякой немецкой музыке; в его ушах должны звучать прелюдии сверхъевропейской музыки, которая не потеряла бы своих прав и перед темно-красными закатами в пустыне...».

Здесь, именно в этой работе, в «По ту сторону добра и зла», пожалуй, впервые четко дает о себе знать «потусторон-

* Перевод А. Шурбелёва.

⁵⁵ Il faut méditerraniser la musique (франц.). — Надо осредиземноморить музыку.

ний» смысл ницшевского Юга. Странная опосредованность его «южных» переживаний обретает свой смысл: они становятся как бы прозрачными, позволяя увидеть, как на втором плане мерцает нечто похожее на некий более глубокий «Юг»; на нем просматривается что-то восточное и одновременно — потаенный внутренний Восток. В Ницше последних лет мы видим примерно то же (только в более концентрированном виде), что наблюдаем в Гёте, чей «Западно-восточный диван» свидетельствует о втором большом (на сей раз лишь внутреннем) путешествии на Юг, которое в своем спиралевидном развитии превосходит «Итальянское путешествие». «На Восток отправься дальний // Воздух пить патриархальный», — эти строки из «Дивана» рефреном сопутствуют Заратустре. Теперь высшей возможностью, которая восхищает Ницше в итальянском гении, становится не что иное, как способность взирать в восточное: «Наверное, из тех художников [Возрождения] только Леонардо да Винчи обладал по-настоящему над-христианским взором. Он знает “Восток”, внутреннее, так же хорошо, как знает внешнее. В нем есть нечто над-европейское и скрытное, что отличает всякого, кто видел слишком много плохого и хорошего». В «Веселой науке» Ницше именно таким Леонардовым взором смотрит на южный католицизм, отмежевываясь от «всегда более благодушного и плоского Севера»: «Вся римская Церковь покоится на южном недоверии к природе человека, которое Севером всегда понимается фальшиво: с таким недоверием европейский Юг получил наследство глубокого Востока, древней Азии, полной тайн и созерцания». Уже в своей базельской речи (1869) по случаю вступления в должность профессора Ницше, давая сравнительную оценку всех эпох и культур, говорит о том, что возвышенная древность представляет собой, наверное, «лишь прекрасный цветок германского любовного томления по Югу». Теперь же, после появления «Заратустры», северная ностальгия по Югу приводит к тому, что и в этой идеальной древности все отчетливее проступает «восточный» фон и подпочва.

«Вновь открывать в себе Юг и расстилать над собой его ярко сверкающее таинственное небо; вновь завоевывать для себя южное здоровье и сокровенную мощь души; шаг за шагом становиться все более широким, наднациональным, более европейским, сверх-европейским, более восточным, наконец, более *греческим*, — ведь именно греческое было первым большим соединением и синтезом всего восточного и именно поэтому — *началом* европейской души, открытием *нашего* “нового мира”: кто живет, следуя таким повелениям, кто знает, что *ему* в один прекрасный день может встретиться? Быть может, именно он — *новый день!*».

В последние годы в его оценке пейзажей наблюдается явная склонность ко все более коричневым, желтым, более пламенеющим тонам, характерным для пустыни, причем это сопровождается более глубокой символикой; весьма показательно, что, планируя свои поездки, Ницше охотно выбирает места, не связанные с обычным итальянским югом; он всерьез собирается отправиться на Корсику, в Испанию, в Тунис, в оазис Бискра; ему хотелось бы подольше пожить среди мусульман, чтобы научиться острее воспринимать и оценивать все европейское; в более поздних частях рождающегося на свет «Заратустры» нельзя не заметить пристрастия к определенному «коричневому» пустынному настрою. Поскольку намеченным планам не суждено было сбыться, свои впечатления от привычного итальянского настоящего Ницше делает более «раскаленными», более восточными и африканскими; так, в 1886 г. он пишет Петеру Гасту: «Отправившись в Ниццу, я совершенно четко увидел и почувствовал, что за Алассио в воздухе, свете и красках начинается что-то новое — *африканское*. Сказанное совершенно точно: я усвоил оценки замечательных знатоков Африки... Все во много раз тоньше, изящнее, выглядит гораздо более бледно-желтым, ненемецким, индифферентным, чем даже Генуя и ее окрестности». Сказанное не является какой-то сиюминутной прихотью, и это подтверждает письмо Зейдлицу, написанное из Ниццы два года

спустя: «Дни здесь сменяют друг друга в какой-то бесстыдной красоте; более совершенной зимы еще не бывало [отметим прием усиления, характерный для языка последних лет]... Все краски проникнуты каким-то сверкающим серебром; тонкие, глубокие, в них нет и следа от грубых основных тонов. Это маленькое побережье между Алассио и Ниццей хорошо тем, что в красках, растениях и сухом воздухе — Африка: нигде в Европе такого больше нет». Немногими неделями раньше в пейзаже, раскинувшемся вокруг предгорий Портофино, он усматривает нечто греческое, даже тропическое, нечто такое, в чем возможна некая робинзонада: «Вообразите остров греческого архипелага, на котором произвольно набросаны лес и гора, остров, который однажды приплыл к матерiku, да так там и остался. В этом, конечно, есть нечто *греческое*, но, с другой стороны, нечто пиратское, внезапное, потаенное, опасное; на одном укромном повороте раскинулся небольшой *тропический* лесок из пиний, где чувствуешь, что ты уже не в Европе: нечто бразильское, как говорит мне мой сотрапезник, не раз объехавший Землю. Я никогда столько не валялся, погруженный в настоящее забвение, как Робинзон на острове; несколько раз я разжигал большой костер». Именно эти ландшафты и ребяческий одинокий костер и припомнились, наверное, Ницше, когда он творил свою великую робинзонаду об одиночестве Заратустры. Здесь снова очень сильно чувствуется символическое значение того блаженства, которое ему даруют пейзажи, ощущается потребность в истолковании и отчуждении, бегство на чистый Восток, в невинность предельного Юга.

Итак, совершенно очевидно: для Ницше всякое переживание Юга — просто лишенный реальности символ некоей высшей действительности, таинственный посредник, благодаря которому он прозревает и чтит некую исконную, изначальную родину своего человечества. Географический Юг для него — как любимый им Клод Лоррен, в котором он любит не столько художника, сколько истолкователя, умеющего в своих пейзажах, с одной стороны, самым убедительным образом за-

печатлеть перспективную природу существования, о которой Ницше говорит в «Веселой науке», а с другой, пробуждая некую ностальгию, — возвысить чувственно переживаемое настоящее до какого-то символа. «Три пейзажа Клода Лоррена давали мне пищу для размышлений», — пишет он в 1883 г. из Рима. «Пищу для размышлений» — такой оборот много говорит в пользу высказанной нами мысли — мысли о том, что для Ницше картины и пейзажи причудливо содержат в себе некий более глубокий план восприятия. Кроме того, эти слова заставляют думать о каком-то нечувственном посреднике, о чем-то отвлеченном от непосредственного момента чувственного переживания, о северном раздумье, которое не перестает жить в его «южном счастье», очень непохожем на южное счастье Гёте. Такой пейзаж, принадлежащий не столько бытию, сколько истолкованию, не столько сиюминутному, непосредственному счастью, сколько возвращенному на Севере символу, и есть тот могущественный Юг (простирающийся до пустыни безмолвия), который прославляет, о котором вещает Ницше и жертвой которого станет через несколько недель после последнего упоения югом, дарованного туринской осенью: «Я никогда не переживал такой осени, даже никогда не считал что-нибудь подобное возможным на земле — Клод Лоррен, продуманный в бесконечное, день за днем — в непреложном и неукротимом совершенстве». И итальянская земля, древнее небо которой так часто одаривало северную благодарность глубокой, благородной голубизной, — тоже лишь символ, лишь переход и уход в «живущий внутри Восток», только мост, ведущий из «трезвого» ландшафта слишком северного человека, проникнутого ностальгией и так и не научившегося упиваться настоящим, в символическую страну чистого востока, лишённую настоящего, но тем не менее самую настоящую, в ту страну, которая является родиной Заратустры, родиной всего того, чем он жаждал быть.

ВЕНЕЦИЯ

Тогда впервые открылся мне смысл этого пения. Когда голос поет вдалеке, песня звучит очень странно, как беспечальная жалоба, и в ней есть нечто невероятное, трогательное до слез... Но, наверное, оказавшийся неподалеку слушатель не слишком обрадуется таким голосам, борющимся с морскими волнами... Это кто-то одинокий поет вширь и вдаль, чтобы другой, настроенный так же, услышал и ответил.

*Гёте, Итальянское путешествие
(Венеция)*

В легенду о страннике-Ницше вписаны четыре города, на имена которых падает отблеск его позднего благодарения. Только эти четыре являются чем-то большим, нежели случайное сценическое обрамление всей разыгрывающейся внутри героической драмы; чем-то большим, нежели просто вехи на пути пилигрима-философа. Их имена обозначают и как бы олицетворяют на самом деле разнящиеся между собой «страны света» его духовного ландшафта, а их очертания намечают пределы его внутреннего мира.

Базель — последний островок аристократического гуманизма, последняя и самая духовная из всех старых, благородных «республик» предреволюционной Европы. Это сознающий

свое предназначение пограничный город между немецким и сверхнемецким началами — совсем в духе Ницше, который теперь считает, что все некогда «немецкие» добродетели чаще и в более чистом виде встречаются в Швейцарии как в некоем «царстве», благороднейшим представителем которого является Якоб Буркхардт. В жизни Ницше Базель, пригласивший его на работу совсем еще юношей и тем самым покрывший себя неувыдаемой славой, предстает как драгоценное наследие, из которого этот ниспровергатель всех ценностей всегда с благодарностью окормлялся в своих необычайно новых и неслыханных начинаниях. «Базель даровал мне твой образ и Якоба Буркхардта», — с благодарностью признается Ницше в письме церковному историку Францу Овербеку, а самому Буркхардту, благороднейшему сыну и представителю Базеля, который один, по словам Козимы Вагнер, был в этом городе значим для Ницше, он пишет так: «Кроме Вас я не знаю никого другого, с кем бы у меня было так много общих предпосылок». Для Ницше Базель — это некая вторая школа Пфорта в более свободном и просвещенном мире, перед которой уже открыты грандиозные горизонты; это изысканное гуманистическое наследие и глубокая в своем скептическом умонастроении философия истории, это памятование о высшем, эллинском человечестве и не только памятование. Для Ницше Базель — это в конечном счете духовная благородная гражданственность и отчизна подлинной гражданственности; ведь до конца он противился всему «незаконному» (о том, что его ностальгическая любовь к этому последнему прибежищу никогда не угасала, свидетельствует приписка в последнем письме к Якобу Буркхардту, написанном в первые дни туринской катастрофы: «Можете использовать это письмо любым образом, который не роняет меня в глазах базельцев»). Базель — это в конечном счете в утвердительном смысле оцененное и истолкованное немецкое начало, акцентированное в духе мейстерзингеров, то начало, в котором еще нет резкой насмешки, присущей более поздней сверхнемецкости, но в котором уже видна ее благороднейшая

нетерпимость (не зря искусство Беклина он воспринимает как символ благоразумного «ошвейцаривания» немецкой культуры); Базель — это и Трибшен, это «Рождение трагедии из духа музыки», это по-реформаторски огромная надежда, «монастырь муз», культ дружбы, «блаженство среди равных» и, наконец, прощание, горчайшее расставание со своей юношеской доверчивостью, почитанием и самыми блаженными грезами, на которые была так щедра его расточительная благодарность: в первую очередь прощание с грезой самого плодотворного и самого решающего «бытия вдвоем», которое только было в его жизни, — вдвоем с Рихардом Вагнером. Оглядываясь назад, Ницше видел, что Базель был для него неким необходимым порогом, преобразующим его в его возвращении к себе самому («"я жажду себя самого" — это, собственно говоря, было непрестанной темой моих последних десяти лет», — пишет он в 1877 г. в Базель), но тому себе, который отныне будет неизбежно одиноким. Базель — в этой жизни это слово означает рождение трагедии — «incipit tragoedia».

Но ниже, к югу, уже манит *Генуя*, город Колумба, пристань новых морей, где «ширится воля» и «больше нет настроения быть робким». Город, который предстает перед взором Ницше как призрак уже миновавших дерзких и самовластных поколений и как образ таких же, но только грядущих. Прежде всего это отражение его собственных самых смелых и авантюрных мгновений, которые захватывают его в его одиночестве. «Я вижу всегда строителя, пристально вглядывающегося во все дальние и близкие постройки, а также в город, море и линии гор, как бы вырабатывающего себе этим взглядом навык власти и завоевания: все это хочет он подчинить *своему* плану и уже как часть плана сделать своей собственностью... Подобно тому как эти люди не признавали за далями никаких границ и в своей жажде нового воздвигали новый мир рядом со старым, так и у себя на родине каждый из них постоянно восставал на каждого, изолируясь в подчеркивании своего превосходства и пролагая между собой и своим соседом водораздел личной

бесконечности. Каждый наново завоевывал свою родину для себя, преодолевая ее своими архитектурными затеями... В градостроительстве Севера импонирует закон и общая тяга к законности и послушанию... Здесь же на каждом углу ты находишь себедовлеющего человека, знающего толк в море, приключении и Востоке, человека, который ничуть не расположен к закону и соседу, как к чему-то набивающему оскомину, и завистливым взором мерит все уже установленное, старое: с удивительным лукавством фантазии тщится он, по крайней мере мысленно, установить еще раз все наново, наложить на все свою руку — свое чувство — хотя бы на одно лишь солнечное послеполуденное мгновение, когда его ненасытная и меланхоличная душа почувствует однажды насыщение и взгляду его сможет открыться только собственное и ничего чужого» («Веселая наука»). Это Генуя, город, с которого открывается вид на преисполненное гордости предгорье Европы, на греческий и сверхгреческий полуостров Заратустры, — город, из которого впервые в письмах Ницше начинает звучать новый голос, голос Заратустры: «Здесь, в Генуе, я горд и счастлив, совсем *principe Doria!*⁵⁶ — или Колумб? Я брожу... ликуя от счастья по вершинам и обращаю в будущее такой взор, на который до меня еще никто не отваживался...» (из письма сестре, 1881 г.). Генуя — это море, его таинственность, даруемые им счастье и ужас; это утренняя заря и потусторонность, бескрайняя надежда и самое дерзновенное сладострастие открывателя, безбожие, идущее из глубины, одиночество, проистекающее из веры в человека, цинизм, продиктованный волей к высшему почитанию, наконец, Генуя — это Заратустра.

А вот там, вдали от моря и ближе к снегам и льду, сияет *Турин*, являя собой совершенно надежное настоящее, царственную уверенность свершившейся мастерской зрелости, исполненное предопределения, утвердившегося господства

⁵⁶ *Principe Doria* — Андреа Дориа — генуэзский адмирал и государственный деятель.

(«отныне это моя резиденция»; «если здесь ты как у себя дома, ты становишься царем», причем не одной только Италии). Турин — «классическое место» Ницше — и не только «для ног и глаз». Это не какая-нибудь новая столица, не нечто похожее на новые города «империи» («эти возведенные пороки»): Турин совсем несовременен, это «резиденция XVII века», величественно серьезная, торжественно законная, полная благородного покоя и единства вкуса — последнее самое достойное обрамление трагически вершащейся судьбы, последний дар итальянского Юга прославляющему его северянину, упоение иллюзорным совершенством и эллинской дерзостью, «праздное шествие Бога вдоль По», Турин — это «Воля к власти» и «Ессе homo».

Но последний его город, в каких-то фантастических сумерках стоящий поодаль от остальных, — это *Венеция*. Этот город до конца оставался сердцу Ницше ближе всех прочих. Это город его любви. «Венеция, единственное место на земле, которое я люблю», — пишет он в 1887 г. Францу Овербеку. И то же самое в 1885 г. Герсдорфу: «В конце концов, Венеция — единственный город, который я люблю». «Кроме Капри ничто на юге не впечатлило меня так, как Ваша Венеция», — это уже Петеру Гасту в 1884 г. (Этот город кажется ему, по любимому им выражению, сказанному Платеном, совершенным, законченным городом, «городом в себе», в сравнении с которым Рим «неуклюж и слишком пестр», а Неаполь — «нагромождение домов».) «Я открыл, что до сих пор лишь Венеция нравилась мне и радовала меня», — пишет он через год и, наконец, в последний год из Турина: «Венеция — это место, посвященное моему чувству».

В отличие от трех других городов Ницше, тот город, который, как сфера его сущности, концентрируется в некий символ, в некий магический шифр под названием «Венеция», нельзя описать сразу и однозначно. Станный полумрак окутывает не только высказывания Ницше об этом городе: кажется, что сама его любовь к Венеции, само это посвящение окутано

полумраком. Если Базель, Генуя, Турин вызывают совершенно определенные, вполне четкие представления внутри той легенды, которая зовется жизнью Ницше, то в слове «Венеция» таинственным образом начинает звучать какое-то двухголосие. Никак нельзя отделаться от мысли, что все, что в характере и судьбе Ницше связано с последней неразрешимой двойственностью, вращается вокруг слова «Венеция» как некоего ядра его кристаллизации. Это единственный город, который он любит, но тем не менее он же причисляет его к своим запретным местам. Это город, в котором в «священный час» умер враждебный ему и любимый им Рихард Вагнер, и в этом же городе живет *его* музыкант, Петер Гаст, его анти-Вагнер и провозвестник сверхнемецкого, средиземноморского юга в музыке, творящий ту «львиную музыку», которая сама стократ кажется Ницше «образцом идеальной Венеции»: как будто двадцать чарующих мелодий сливаются воедино со словом и понятием «Венеция». Это город рождения «Тристана» — произведения, которое как никакое другое из написанных Вагнером, проникнуто двойственностью, окутано полумраком и чье очарование, с точки зрения Ницше, несравнимо ни с каким другим в истории искусства, но в то же время это и город светлой «львиной музыки», музыки юга, самой антивагнеровской, антиромантической, о которой только и мечтал Ницше. Это город, одиночество которого чарующе глубже и неустрашимее, чем одиночество какого-нибудь другого города. «Сто глубоких одиночеств образуют город Венецию — отсюда ее очарование», — пишет Ницше во время работы над «Утренней зарей». В то же время это город той магии, которая прочнее всякой другой единит людей, город того чарующего волшебства, которое, как никакое другое, умеет создать иллюзию пребывания вдвоем, — город музыки. «Когда я ишу другого слова для музыки, я всегда нахожу только слово “Венеция”», — пишет он в «Ессе homo». Но музыка — это и самая сладостная форма *той* иллюзии, которая была ему «нужнее всего», иллюзии того, что он «не так одинок»; «Как приятно, что есть слова и

звуки: не есть ли слова и звуки радуга и призрачные мосты, перекинутые через все, что разъединено навеки?

У каждой души особый мир... Только между самым сходным призраком бывает всего обманчивее: ибо через наименьшую пропасть труднее всего перекинуть мост.

Для меня — как существовало бы что-нибудь вне меня? Нет ничего вне нас! Но это забываем мы при всяком звуке; и как отрадно, что мы забываем!..

Как приятно... всякая ложь звуков!» («Так говорил Заратустра»).

Как никакой другой город Венеция стала для Ницше городом-символом и прежде всего символом того, что затрагивает его сильнее всего (как и «судьба музыки»), — символом его собственной глубинной двусмысленности и душевной раздвоенности. Если Энгадин, скрывая, по его собственному признанию, всякую середину между льдом и югом, остается его ландшафтом, местом, кровно родственным ему (более того, «таким далеким от жизни, таким метафизичным»), то такова и Венеция: середина и посредник между Востоком и Западом, наполовину Византия, наполовину Брюгге, обретшая загадочную двойственность благодаря смешению суши и лагуны, город, исконно родной его душе, единственный город, который он любит и может любить. Это его несомненная *civitas metafisica*⁵⁷, равно как родившийся в Венеции, рожденный ею «Тристан» предстает перед ним как «настоящий *opus metaphysicum*⁵⁸ всякого искусства». Он говорит, что в Венеции *забываешь* о мире. В сказанном начинает звучать настроение «Тристана», которому Ницше в своем четвертом «Несвоевременном» стремится найти словесное выражение; о его Венеции можно сказать то же самое, что он говорит здесь о самом глубоком, предельно соседствующем со смертью произведении Вагнера: это город, «на котором покоится гаснущий взгляд умирающего, с его не-

⁵⁷ *Civitas metafisica* (лат.). — Метафизический град.

⁵⁸ *Opus metaphysicum* (лат.). — Метафизическое творение.

насытным, полным истомы стремлением к тайнам ночи и смерти, к бегству от жизни, которая, как нечто злое, обманчивое и разлучающее, резко выделяется в лучах таинственного, зловещего утра; к тому же это — драма, облеченная в самую суровую, строгую форму, покоряющая своей величавой простотой и этим отвечающая тайне, о которой говорит, — тайне смерти при живом теле, единства в раздвоенности». Глубоко знаменателен в своей случайности (если здесь вообще можно говорить о случае) тот факт, что любимое поэтическое произведение Ницше, а именно исполненный жажды забвения и тяги к смерти байроновский «Манфред», появился как раз в те три «венецианские» года этого не знавшего покоя странника («forgetfulness!»⁵⁹ — такова жалобная просьба Тристана, обращенная к духам), когда появился на свет «Мир как воля и представление». И не случайно об этом самом «венецианском» произведении Ницше говорит так, как он обычно говорит лишь о «Тристане»: «С Манфредом Байрона должны меня связывать глубокие родственные узы: я находил в себе все эти бездны — в тринадцать лет я был уже зрел для этого произведения». Чарующе соблазнительной, Тристановой двойственностью Венеции, этой метафизической двоякости, рождающейся из сочетания максимальной близости смерти и последнего сладостного ощущения жизни, этой бесподобной красоте Венеции, прячущейся под инаковостью маски, издавна были подвластны все те натуры, которые, подобно Байрону и Ницше, смутно сознавали трагически неисцелимую двойственность в исконном строе своего существа и в чудном очаровании лагун обретали ошеломляющего и в этом ошеломлении одаривающего счастьем символического двойника своей собственной жизни: из немцев здесь можно вспомнить Платена с его «Венецианскими сонетами», Конрада Фердинанда Мейера и его «Canal grande», а также Томаса Манна с его «Смертью в Венеции», то есть тех, кого красота не только, вслед за Платоном, соблазняет тягой

⁵⁹ Forgetfulness! (англ.). — Забвения!

к высшей жизни, но тут же (таинственным образом именно в этот же миг) прельщает смертью («И вверен смерти тот, кто видел красоту», — так начинается одно стихотворение Платена, которое он весьма знаменательно и почти провидчески озаглавил «Тристаном»). Для всех них здесь, как в никаком другом месте, «двойственность жизни как будто обрела свою плоть»: так в своем небольшом исследовании о Венеции, по духу близком Ницше, говорит Георг Зиммель, для которого Венеция — «искусственный город», город, где царит предельное напряжение бытия и видимости, город, который целиком и полностью — и как никакой другой в мире — являет собой трагическую и опасную ложь. Здесь двусмысленным кажется все: площади, мосты, фасады; «двусмысленна двойная жизнь этого города: то это цепь переулков, то — каналов, и потому сам город не принадлежит ни земле, ни воде, но то и другое — лишь некое изменчивое одеяние, под которым каждый раз манит иная, не настоящая его плоть; двусмысленны маленькие темные каналы, где вода так тревожно колыхается и струится, не давая знать, куда же она течет, вода, которая постоянно движется, никуда не устремляясь. Наша жизнь — только некий передний план, за которым лишь смерть как нечто единственно непреложное, — и в этом — последнее основание того, что жизнь, согласно Шопенгауэру, “всегда двояка”». В приведенном отрывке автор чисто аналитически усматривает двойственную сущность Венеции и ее музыки, подытоживает сказанное ссылкой на Шопенгауэра, и то же самое Ницше переживает как музыку и говорит об этом, имея в виду Вагнера. В своей последней глубине его любовь к этому городу, любовь, которая — так обособленно, почти непротиворечиво и как будто не имея корней — парит в совсем по-иному ориентированной философии его последнего «генуэзского» десятилетия, уподобившись какому-то позабытому островку из давнишнего шопенгауэровского ландшафта его юности, эта самая любовь в своей последней глубине едина с его любовью к *тому* искусству, которое он сам называет

двойственным, — с любовью к музыке, а именно к музыке, переживаемой по-вагнеровски (с любовью или неприязнью к Вагнеру, но все равно в обращенности к нему). Вновь и вновь самый поздний Ницше, этот утративший покой странник, бежит от переменчивого ландшафта познания в лишенный всякого ландшафта покой Венеции, устремляется в не ведающую времен года мечту о том городе, где «предан забвению мир», бежит в *то* искусство, которое, как сказал Лютер, «не имеет ничего общего с миром», — в музыку, которая просто зовется еще одним словом — «Венеция». Снова и снова его любовь из южного, солнечного и злого мира, который, как ему казалось, он слышит и в музыке своего венецианского маэстро Pietro Gasti, возвращается к поистине самому венецианскому искусству, самому венецианскому звучанию всех времен, к «тайнам ночи и смерти, вдаль от жизни» — к вагнеровскому «Тристану». В последний раз оглядываясь на свою жизнь, он снова признается, что никакое другое искусство — пусть оно по-моцартовски более светлое, пусть более живое искусство «дня» — не было так близко его сердцу, как музыка этого произведения, «на котором покоится гаснущий взгляд умирающего», музыка, которая говорит о «тайне смерти при живом теле», о «единстве в раздвоенности».

«Но и поныне я ищущу, ищущу тщетно во всех искусствах произведения, равного “Тристану” по его опасной обольстительности, по его грозной и сладкой бесконечности», — пишет он в «Ессе homo». «Опасность», очарование, страшная и сладостная бесконечность, единство в раздвоенности — все эти формулы «Тристана» характеризуют его переживание Венеции: здесь противоположности его существа устремляются к таинственному, потустороннему, метафизическому единству, и все, чего он, идя самыми разными путями, возделел как цели, завершающего счастья и окончательного смысла (счастья и тайны Юга, опасности, страдания, музыки, даже ужаса близкой смерти), — все это каким-то таинственным образом соединяется для него в той «потусторонности дня», в той ночи,

которая зовется «Венецией». Самым захватывающим образом это выражается в странном отрывке из исповедального «Ессе homo»: «И когда я говорю: по ту сторону Альп, я собственно говорю только о Венеции. Когда я ищу другого слова для музыки, я всегда нахожу только слово “Венеция”. Я не умею делать разницы между слезами и музыкой — я знаю счастье думать о Юге не иначе как с дрожью ужаса». Здесь мы оказываемся у самого порога ницшевского музыкального святилища, достигаем причины его рокового предначертания — «страдать от судьбы музыки как от открытой раны». Здесь в Ницше совершается нечто похожее на непрестанно совершающееся рождение музыки из духа Венеции, похожее на ночное переживание, которого он касается в своем письме Гасту: «Последняя ночь на мосту Риальто принесла мне еще музыки, растрогавшей меня до слез: невероятно старомодное адажио, *как будто прежде не было никакого адажио вообще*. Это невероятное адажио было музыкой Венеции, самой Венецией. Ей внимал даже «пластический», немзыкальный дух Гёте, того Гёте, Юг которого звался «Римом», а не «Венецией»; он признался, что в ночной Венеции ему «впервые открылся смысл этого пения», открылся тогда, когда он услышал призывные ночные песни гондольеров. «Когда голос поет вдалеке, песня звучит очень странно, как беспечальная жалоба, и в ней есть нечто *невероятное, трогающее до слез...* Это кто-то одинокий поет вширь и вдаль, чтобы другой, настроенный так же, услышал и ответил». Этому древнему, особому голосу Венеции, доносящемуся в ночной безмолвный город из отдаленных каналов, внимал и создатель «Тристана», и потом тот голос зазвучал в этом его произведении. Однажды осенью, во время работы над «Тристаном», Вагнер так писал Матильде Везендонк: «Мелодии гондольеров древни, как старая сама Венеция... Эти глубоко меланхолические мелодии, пропетые звонким, сильным голосом, издали прилетевшие и вдали замирающие, подействовали на меня *возвышающе*». Самые разные люди, пережив то же самое, не могли удержаться от очень похожих слов. То, что Гёте, чуть ли

сам того не желая, говорит по поводу услышанного им пения («я приписал это своему настроению, но мой старик сказал: *è singolare, come quel canto intenerisce...⁶⁰*»), становится почти символичным в судьбе души Заратустры, предельно близкой к музыке, той души, которой тем не менее так и не было дано полностью взойти в своей «музыке» и слиться с нею: эта душа так и осталась обреченной на безнадежное одиночество слова и только слова — вплоть до безысходной грезы («Ей бы следовало *петь*, этой новой душе, а не говорить!») — так вновь и вновь поздний Ницше горестно жалуется на того юношу, которому преображающая близость к Вагнеру показала «рождение трагедии из духа музыки»). Голос Заратустры тоже доносится издалека, и в его горестно героической воле к вечно несовершеншающемуся и недостижимому, к максимально живой жизни можно, пожалуй, расслышать в высшей степени своеобразную, вечную и беспечальную жалобу. Это и его одинокий голос поет вширь и вдаль, поет «песню влюбленного», чтобы другой, настроенный так же, услышал и ответил. Из глубины той сотни одиночеств, которые образуют город Венецию, из живущего в нем седьмого одиночества его призрачно яркого, совершенно ясно осознаваемого дня внимает он «ухом своей любви», но ни один звук любви не достигает его. Вновь и вновь музыка и только музыка раскидывает для него иллюзорно блаженную радугу и наводит призрачные мосты через все, что разъединено навеки, к страстно желанному «единству в раздвоенности», как будто помогая выбраться из темницы шопенгауэровского одиночки. «Для меня — как существовало бы что-нибудь вне меня?.. У каждой души особый, другой мир... Но это забываем мы при всяком звуке... Как приятно... всякая ложь звуков!». И каждый раз, когда Заратустра заставляет петь свою душу («О душа моя, теперь я дал тебе все и даже последнее свое, и руки мои опустели для тебя: то, что я велел тебе петь, был *последний мой дар!*»), это совершается на краю предельного,

⁶⁰ Удивительно, как трогает эта песня (*итал.*).

невыносимейшего одиночества и есть не что иное, как вдохновенный зов, обращенный в последнюю даль и ширь: не услышит ли, наконец, кто-нибудь, не откликнется ли? Такое же обращенное в даль вопрошающее песнопение глубоко одинокого человека, то песнопение, которое в слезах слушал Гёте, звучит и в стихотворении «Венеция», которое в «Ессе homo» идет сразу за словами о том, что «Венеция» — лишь иное именование музыки.

В юности, в светлую ночь
раз на мосту я стоял.
Издали слышалось пенье;
словно во влаге дрожащей
золота струи текли.
Гондолы, факелы, музыка —
В сумерках все расплывалось...

Звуками теми втайне задеты,
струны души зазвенели,
и гондольеру запела,
дрогнув от яркого счастья, душа.
— Слышал ли кто ее песнь?*

Слышал ли кто ее песнь? Это вопрошание, в котором одновременно звучат жалоба и счастье, упоенные сумраком, льющимся из совершенно одинокой души, втайне задетой звуками, — это вопрошание, которое в дивной торжественности, как беспечальная жалоба, начинает звучать в прелюдии к «Тристану», вопрошание, которому — в едином настрое с ним — внимает и отвечает лишь другое, такое же, но более далекое, — это вопрошание Тристана без потустороннего, метафизического ответа: это и есть Венеция Ницше. «Венеция» — в его легенде этому звуку отвечает не понятие, не имя, ни идея, ни надежда: лишь дыхание музыки, далекое, вопрошающее песнопение, полное двойственной печали, трогательное и невероятное адажио, льющееся над вечерними водами.

* Перевод Ю. Антоновского.

ПОРТОФИНО

Мы близки к пробуждению, когда видим сон, что видим сон.

Новалис

Войдя в творения Гердера, где свойственная грекам свежесть жизни причудливо сочетается с индийской усталостью от нее, вы как будто идете в лунном свете, где уже начинается утренняя заря, — но и то, и другое красит своими лучами потаенное солнце.

Жан Поль

В поэзии заката Заратустры живут два ландшафта. В-первых, это Энгадин, «прозрачный, сверкающий красками, вмещающий в себя все контрасты и нюансы между льдом и Югом», самая удаленная высокогорная равнина, Энгадин, где «Италия и Финляндия как будто смешались», где «всегда солнечный октябрьский воздух»: мой пейзаж, говорит Ницше, такой далекий от жизни, такой метафизичный. Здесь, по его собственному признанию, с силой восхищающего видения на него снизошла «основная идея» «Заратустры», «мысль о вечном возвращении, эта высшая форма утверждения». Другой ландшафт — залив Рапалло, над которым царственно высится мыс Портофино — «маленький забытый мир счастья» (так

Ницше с благодарностью вспоминает о нем в «Ессе homo»). Во время прогулок по этим местам, «на обеих этих дорогах пришел мне в голову весь первый Заратустра, и прежде всего сам Заратустра, как тип: точнее, он *снизошел на меня...*».

Как некий образ и атмосфера оба ландшафта вошли в «Заратустру» как духовная непреложность. К обоим относится то, что Ницше говорит об Энгадине: его он воспринимает как нечто кровно близкое ему и даже большее. В обоих он видит ту высшую действительность и проникновенность, которую только может дать ему чувственное впечатление: они стали для него притчей, символом, истолковываемой двойственностью. Он воспринимал их как некое чувственное подобие себя самого: «Есть ландшафты, которые кажутся нам знакомыми, хотя мы появляемся там впервые». Если Энгадин — это «ландшафт середины», в прохладной и высокой символике которого соединяются все крайние противоположности натуры Ницше, если это некое подобие той примиряющей силы, которая живет в нем самом, то залив Рапалло — это природный символ всех тех его сил, которые заставляют его устремляться к предельному. И очарование этого пейзажа, как его ощущал Ницше и как оно отобразилось в «Заратустре», — это прежде всего очарование всего крайнего, предельного. «Очарование, борющееся за нас, — это *магия крайности*, соблазна, вызываемого всем предельным», — говорится в «Воле к власти». Такова и магия этого ландшафта. Везде, где Ницше говорит о нем, он со странным упоением доводит свое описание до крайности. Когда он здесь, он не считает, что находится в Италии: побережье генуэзского залива он поэтически переосмысляет в берег некоего благороднейшего моря, в побережье греческого архипелага; мыс превращается в греческий остров, который таит в себе нечто пиратское, внезапное, потаенное, опасное. Ему кажется, что он ощущает нечто тропическое, бразильское, переживает «островное» одиночество и забвение, которые были ведомы Робинзону. Но прежде всего соблазном предельного его очаровывает открывающаяся глазу физическая предельность

этого ландшафта: мощный мыс самого Портофино, который со стороны Генуи крайне дерзкими и благородными линиями всего побережья как бы обрушивается в море — на Ницше он произвел неизгладимое впечатление. Когда мы читаем о «пророческом духе, что носится над высокой скалой между двух морей», не возникает никакого сомнения в том, что прообраз этой картины — скала Портофино, расположенная совсем наверху, между Генуэзским заливом и заливом Рапалло, откуда в совершенно ясные, предвещающие непогоду дни видно, как на самом краю моря всплывают очертания Корсики; да, скала Портофино, которая, будучи неестественно большой, не простирается вдаль, но, как стена, закрывает горизонт, и с высоты, совершенно меняющей картину, все кажется фантастическим, нереальным, чуть ли не некоей грезой в своей почти умозрительной застывшей симметрии. Это ландшафт Заратустры. Не тот, где на него нисходит откровение Великого полдня, нисходит мысль о Вечном возвращении всех вещей в себе самих, мысль о том, что во всей вечности волящий человек стоит в высокой середине времен, связуя во всегда новый союз прошлое и будущее, зверя и сверхчеловека (это ландшафт Сильс-Мари), не тот, но другой — ландшафт «последнего утреннего сна»: «Во сне, последнем утреннем сне, стоял я сегодня на высокой скале — по ту сторону мира, держал и *взвешивал* мир» («Так говорил Заратустра»). Прообразом этой «высокой скалы», высящейся «по ту сторону мира», этой возвышенной поэтической грезы снова является мыс Портофино, и причудливым образом с этой грезой, внутри и вовне «Заратустры», связано настроение последнего сна — прямо перед пробуждением в новый день. Это настроение «утренней зари», очарование полумрака (и никак не понять, о чем он говорит: о наступлении утра или вечера), в котором, наверное, и кроется неотразимое очарование ницшевских произведений, это настроение на самом деле представляет собой магию предела, страх первого сомнения в кажущейся действительности, который, мурашками пробегая под истончающейся и пестреющей кожей последнего утрен-

него сна, предвещает скорое пробуждение и даже является его первым вздохом. Все произведения Ницше излучают эту изысканно и опасно завораживающую магию полусна, являющую собой тихо тревожащее сочетание радостного сомнения в действительности всего того, что прежде было несомненно данным, сомнения в том сне, в котором мы все грезим и грезимся, — с преисполненным трепета желанием еще на миг продлить сновидение. «Как чудесно и неискушенно и в то же время как ужасно и иронично чувствую я себя со всем своим познанием по отношению ко всей полноте бытия! Я *открыл* для себя, что прежний человеческий и животный мир, да и вообще глубочайшая древность и прошлое всего ощутимого бытия продолжает во мне творить, любить, ненавидеть, завершать, — я внезапно пробудился среди этого сна, но пробудился лишь к сознанию, что я именно сновидцу и *должен* впредь сновидеть, дабы не сгинуть, подобно тому как должен пребывать во сне лунатик, дабы не сорваться» («Веселая наука»). «Ты даже еще не чувствуешь, что видишь сон: о, тогда ты еще далек от пробуждения!» — гласит одна из позднейших записей наследия, своеобразно переключаясь с фрагментом из Новалиса. Власть того, кто, еще пребывая в сновидении, уже пробуждается, его власть над сновидением и бодрствованием, полумрак или полусвет добровольной иллюзии и ведающего о себе пробуждения — все это роднит самого первого романтика с последним: оба суть маги предельного, чародеи всяческого «через», всяческого «по ту сторону», строители мостов в неведомое, мастера завершения, конца. Мастерское выражение конца, снотолкование всяческих пределов и завершений, которые тут же намекают на новое начало, некое пробуждение, какой-то переход — именно этим Ницше, как и Новалис, превосходил прочих романтиков. Мастерство конца — это искусство истолкования собственной души, которое прежде всего является и хочет быть психологией заката, гибели. «У меня самое тонкое чутье на восход и закат, в этом я — учитель *par excellence*» («Ессе homo»). Вслед за Новалисом Ницше оча-

ровывают все те вещи, которых в своей игре уже коснулась магия смерти; он переживает их самых благодарным образом, в самой глубине своего сердца, истолковывая их *как* исход, как форму конца, как чарующе красочную смерть, и здесь классическим примером является проникнутый грустной благодарностью отрывок из «Человеческого, слишком человеческого», в котором речь идет о последнем искусстве: «Как в старости человек вспоминает свою юность и справляет праздники воспоминания, так и отношение человечества к искусству будет скоро *трогательным* воспоминанием о радостях юности. Быть может, никогда еще прежде искусство не воспринималось так глубоко и интимно, как теперь, когда его, по-видимому, окружает магия смерти. Вспомним тот греческий город в нижней Италии, который ежегодно в *определенный* день справлял свои греческие празднества среди воздыханий и слез о том, что иноземное варварство все более побеждает его принесенные с родины нравы; нигде, вероятно, люди не наслаждались так сильно эллинским началом, никогда не впивали этот золотой нектар с таким сладострастием, как среди этих вымирающих эллинов». Нет никакого сомнения, что и сам Ницше именно так наслаждался всяким искусством; в черновиках к «Человеческому, слишком человеческому» читаем: «Мы переживаем закат *последнего искусства*: в этом меня убедил Байреит». И во всю его жизнь самым близким ему было искусство, в котором, по его собственному определению, *выпева*ется эпоха: «Всякая поистине значимая музыка есть *лебединая песнь*».

Ницше вполне осознает свою страсть (эту «скалу», тоже ставшую прообразом всего его духовного зрения) ко всему, что «выпевает» себя, что является предельным в своем роде; страсть ко всему совершенному, которое, говоря словами Гёте, выходит за пределы своего вида, чтобы стать чем-то иным, несравненным; Ницше осознает ее и сознательно делает ее формой, стилем своего мышления и толкования. Осознавая свое особое мастерство в изображении конца и завершения,

Ницше даже делает его критерием всякого мастерства вообще и прямо заявляет об идеале, который носит имя Портофино: «Мастера первого ранга узнаются по тому, что они в великом, как и в малом, совершенным образом умеют находить конец, будь это конец мелодии или мысли, будь это пятый акт трагедии или государственная акция. Мастера второй ступени всегда становятся к концу беспокойными и впадают в море не в такой гордой, спокойной соразмерности, как, например, гора у Porto fino — там, где генуэзская бухта допевает до конца свою мелодию» («Веселая наука»). (Весьма примечательно, что в эту же пору в своих заметках к «Кармен» как раз последнюю сцену он называет «драматическим шедевром», в котором надо изучить усиления, контрасты, логику развития и т. д.) Понятно, что такие признаки первостепенного мастерства Ницше находит и может находить прежде всего в своих собственных сочинениях. Любая глава, любой раздел, любой относительно пространственный афоризм может служить примером осознаваемого им искусства конца. Это искусство дает о себе знать даже в построении его предложений: он любит предложение, в котором симметрично ограниченная мысль, как будто приближаясь к своему завершению, неожиданно «удлинняется» до некоего «предгорья», «поворачивается» и становится «мысом», который внезапно открывает новую перспективу, своим «выступом» указывает на находящиеся по ту сторону новые берега и тут же рушится на равнину безмолвия. Предложения с такой структурой «предгорья» встречаются почти постоянно.

«Мое честолюбие: в десяти предложениях сказать то, что любой другой говорит в целой книге, — что любой другой *не* говорит и в целой книге».

«У комедианта есть дух, но мало совести духа. Всегда верит он в то, чем заставляет верить сильнее всего, — верить в *себя самого!*».

«И когда я увидел своего демона, я нашел его серьезным, веским, глубоким и торжественным: это был дух тяжести, — благодаря ему все вещи падают на землю».

«Что Бог научился греческому, когда захотел стать писателем, в этом заключается большая утонченность — как и в том, что он не научился ему лучше».

«Кто учитель до мозга костей, тот относится серьезно ко всем вещам, лишь принимая во внимание своих учеников, — даже к самому себе».

Даже словообразование подчинено стремлению к завершающему и обещающему «через», «сверх имеющегося»: это видно в том излюбленном построении, самым знаменитым примером которого стало слово «сверхчеловек» («сверхнемецкий», «сверхэллинский», «сверхисторический», «сверхнациональный», «сверхзверь», «сверхэллин»). И, наконец, неумеренно частое употребление слова «крайний» (в последний период творчества) или слово «наконец» в начале предложения — все это лишь крохотное кристаллообразование магии предела и его искусительной силы — то образование, которое, несмотря на свою незначительность, тоже символично: в стиле тоже нет ничего случайного, по меньшей мере в таком совершенно «фатальном», каков стиль Ницше.

«Всегда устремленная к самому крайнему выражению» — такова, с точки зрения Ницше, отличительная черта музыки Вагнера. Целиком и полностью (и даже убедительнее, чем чуть ли не все остальное, что Ницше говорит о самом себе, говоря о Вагнере) это относится и к ницшевской «музыке». Не только в том смысле, что он сам всегда устремлялся к самому крайнему выражению каждой своей мысли, но и в том, что максимально самоотверженно стремился к пределу, к завершению, к финалу самого этого выражения, как, впрочем, тот же Вагнер, этот чародей всяческих акцентированных заключений, всяческого звучания, вырывающегося за свои пределы и устремляющегося к чему-то иному; даже в том смысле, что все его произведения, вся его жизнь стала предельным выражением его существа и его возможностей. Разве кто-нибудь когда-нибудь дерзнул дать смыслу своего бытия такое предельное выражение, на какое Ницше отважился в своем «Ессе homo»?

Если, как он полагает, суть большого, высокого стиля заключается в чрезмерном акцентировании, выпячивании тех или иных подробностей, тогда и эта чудовищно акцентированная, если угодно, чрезмерно выраженная жизнь наверняка заключает в себе все признаки этого стиля. Во вдохновенной мысли о сверхчеловеке, в самом этом слове уже видна отметина предельного, равно как мысль о вечном возвращении является лишь крайним, предельным, мнимо-метафизическим акцентированием простого «да», сказанного жизни (в противоположность теоретическому «нет» шопенгауэровского пессимизма). Чувствуется, что автор, давая слишком образные заголовки всем своим книгам, прекрасно знает о том искушении, которое производит все крайнее, предельное; все они растянуты, расширены, и то же самое можно сказать о заглавиях отдельных афоризмов. «По ту сторону добра и зла», «Утренняя заря», «Человеческое, слишком человеческое», «Несвоевременные размышления» — во всех них скрывается внутреннее «через», «сверх»; «Антихрист», «Переоценка всех ценностей», «Сумерки идолов», «Ессе homo» — здесь дерзость, взвинченная до сбивающей с толку пародии; «Рождение трагедии из духа музыки» — здесь пышно надстроено генделевское завершение темы, гордость по поводу того, что столь совершенным образом удалось найти конец; «О пользе и вреде истории для жизни», позднейший подзаголовок «Рождения трагедии» («Эллинство и пессимизм»), «Веселая наука» — во всем этом таится напряженное очарование, вызываемое столкновением крайних противоположностей. «Заратустра» же в любом случае являет собой воплощение и соединение всех крайних противоположностей, всей «потусторонности» в характере Ницше; это имя для «По ту сторону всех прежних стран и уголков идеала», если говорить словами «Веселой науки». Его отличает самое чудовищное акцентирование всего того, что мы вообще знаем в немецком произведении высокого стиля; его стиль — это предельное в самом себе, его динамика — это усиление как таковое, его честолюбие — это непрестанное выхождение-за-

пределы-себя-самого. Заратустра «дальше видел, дальше хотел, дальше *мог*, чем какой бы то ни было другой человек», — так говорит «превосходность», отличающая «Ессе homo», и отображением, подобием этого честолюбивого стремления быть предельным, самым смелым «мысом» всего прежнего человечества и является язык «Заратустры», язык, которым Ницше мечтал полететь «на тысячу миль выше того, что прежде звалось поэзией». И, наконец, вся жизнь Ницше, для которой «Заратустра» был лишь предельной формой выражения, — не была ли и она сама сочинена и поэтически сложена в предельной тональности ее трагического, совершенно кошунственного конца? Не стал ли его духовный исход чем-то вроде последнего подтверждения того, что он действительно был подлинным мастером конца, сумевшим совершенным образом отыскать его в пятом акте трагедии своей собственной жизни? Порой некоторые обороты из «Ессе homo» и последних писем звучат так странно, будто здесь мастер первейшего достоинства говорит как мастер собственного конца, подвластного его воле; будто («в тот совершенный день, когда все достигает зрелости... я оглянулся назад, я посмотрел вперед, и никогда не видел я сразу столько хороших вещей... Почему же мне не быть благодарным всей своей жизни?»), да, будто «в тот совершенный день, когда все достигает зрелости... я оглянулся назад» и увидел, что моя сумрачно ясная воля впадает в море в такой гордой, спокойной соразмерности, как, например, гора у Портофино — там, где генуэзская бухта допеваает свою мелодию до конца.

Но даже если это и остается в сумраке, ясно одно: вся жизнь Ницше, насколько она входит в историю духа, обретая в ней те или иные духовно родственные связи, весь его облик фантастическим образом напоминает этот ландшафт Заратустры и кажется «кровно родственным ему, даже больше того». Сам Ницше во всей своей целостности — тоже некий «мыс», максимально устремленный в неведомые моря, последний могущественный отрог большого высокогорного хребта,

одинаково берущий начало как в раннем немецком романтизме, так и в той эпохе образования, которая была проникнута высокими идеалами гуманизма; это мыс, простершийся далеко в море, но в то же время глубоко укорененный в своем побережье, мыс, который, круто обрываясь в своем благородном и роскошном падении и поныне лишь намекает на некие новые духовные берега. Но, оставаясь последним отрогом предгорья и низвергаясь со всей своей высоты, являя собой гордое и прекрасно трагическое «выпевание» великих движущих сил, этот мыс, устремляющийся в неведомое море, воплощает в себе и некое обетование иных, «заморских» земель, символизирует отторжение от старых берегов и уже кажется неким островом, первой опорой моста, стремящегося перекинуться через новые моря к новым берегам. «Я прелюдия», — говорит Заратустра, этот пророк, «полный того пророческого духа, что носится над высокой скалой между двух морей — носится между прошедшим и будущим как тяжелая туча». Вся духовная жизнь Ницше — это парящее, двоякое в своей природе сновидение перед пробуждением, которое так близко, что спящий уже сознает, что спит и видит сон, но потому с еще большей страстью молит о том, чтобы сновидение продлилось. Между старой романтической ночью и новым пламенеющим днем, между той частью света, которая уже давно известна и зовется родиной, и неведомыми морями, которые ждут своего Колумба, исполненного предельной смелости страстного желания и познания (а познание у Ницше всегда лишь форма страстного желания), того познания, которое перемешано с последними ностальгически нежными и никак не увядающими воспоминаниями о берегах собственной юности — Колумба, внимающего парящему «или?» мгновенной разверстости между двумя мирами, теми двумя, которым он одинаково принадлежит и которым в равной же мере не причастен — таким мы видим Ницше.

Таким и сам он видел себя — в те предельные мгновения (которые всегда были самыми подлинными в его жизни),

в те пророческие миги, когда «носился» над высокой скалой между двух морей. Наверное, свое классическое выражение этот миг предельного, парящего внутреннего «или?» находит в последних строках «Утренней зари», которые в то же время являются классическим примером его совершенного владения искусством «конца», примером того виртуозного владения каденциями, которым он так гордился и в котором, сознательно и неосознанно, больше всего давал и выдавал себя самого. «Это единственная книга, которая заканчивается словом “или”?», — знаменательным образом говорит он об «Утренней заре» в «Ессе homo». Но и властные, мощные линии его духовного облика, позволяющего нам приблизиться к нему, тоже снова и снова «заканчиваются», замыкаются последним «или?», равно как им же во всей его двойственности завершаются и все его сочинения, от «Рождения трагедии» до «Ессе homo», причем по спокойной гордости, по царственному отречению, по мастерской уверенности, не покидающей автора даже перед лицом всего «потустороннего», непревзойденной остается именно «Утренняя заря».

«Эти отважные птицы, улетающие в простор, в безмерную ширь, — однажды они не смогут лететь дальше... Но кто, глядя на это, скажет, что перед ними больше нет *никакого* огромного свободного пути, что они залетели так далеко, как только *можно!* Вот, наконец, остановились все наши великие наставники и предтечи... и такая же участь ждет меня и тебя! Но разве дело только во мне и тебе? Другие птицы полетят еще дальше! А вместе с ними, обгоняя друг друга, полетят наша прозорливость и доверчивость — за горизонт и ввысь... туда, куда мы так сильно стремились и где все еще море, море и море!». Таков завершающий контур того устремленного вперед, утверждающего самоотречения, в котором духовный ландшафт Ницше, это высокогорье горделивой соразмерности, низвергается в море будущего. Но, совершив свое всеокончательное низвержение, он все-таки снова вздымается, вздыбливается, как будто устремляясь к последнему напряженно-

му вопрошанию, к истолкованию грядущего «по ту сторону», к взысканию неугасающего «возможно» — уже оторвавшись от «выпевающегося» в нем берега, уже почти став островом, почти превратившись в некую опору того будущего моста, который поведет к новому, неведомому берегу, к родному берегу Великого человека — тому берегу, который находится «по ту сторону», который должен быть там, где в пустоте заходит солнце.

«Но куда же мы? Разве через море? Куда влечет нас эта властная страсть, которая нам дороже любой другой? Почему непременно туда — туда, где доньше закатывались все солнца человечества? Может, когда-то о нас скажут, что и мы, направляясь на Запад, надеялись добраться до Индии — но жребий наш был в том, чтобы разбиться о бесконечность? Или, брат мой? Или...?».

Но если нравится мне даль морская
И все, что широтою ей сродни...

Но если в сердце сладкая тревога,
Что гонит к новым землям парус мой...

Но если я всегда кричу, ликуя,
«Нет берега, последней цепи нет —
Безмерное вокруг меня бушует,
Распахнуты простор и времена,
Вперед, вперед, измученное сердце!»
— То как же мне от вечности не млеть? *

* Перевод А. Шурбелёва.

ПРОВОЗВЕСТНИЧЕСТВО

...Ведь боги, преисполнившись блаженства,
Себя не ведают, и потому им нужен
Другой, кто дерзко стал бы им причастен.
Но плата велика: по их велению
Он свой родной очаг разрушить должен,
А что ему дороже жизни было,
Навек проклясть, себя, отца и сына
Похоронив под грудю развалин.
Все будет так, коль ты, забыв о плате,
Богам стать ровней пожелал, безумец!*

Гёльдерлин

Жизнь поистине канонического человека всегда должна быть символичной. Но разве тогда не всякая смерть — примирение?

Новалис

Пророческое возрастает только в полумраке. Вопреки подозрениям всего XVIII века нельзя говорить, что какие-то мракобесы облекали в слова некую священную тьму. Подобно тому как кристалл растет только в недрах горы и, будучи однажды затронутым, застывает в росте, сила пророческого слова, претворяющего человека, возрастает только в дреме. Одной из

* Перевод А. Шурбелёва.

особенностей формирования трагической судьбы Ницше является тот факт, что его интеллектуальное призвание и, говоря богословским языком, «духовное избранничество» приходится как раз на такие десятилетия — совершенно лишённые какого бы то ни было благоговения — каких история духа, наверное, еще не знала; они приходится на цветущие десятилетия «историографического» века, который, безмерно похваляясь своим глубоким уважением к истории, на самом деле, как никакой другой до него, был лишен всяческого благоговения, понимаемого в гётевском смысле. Тот резкий свет, в котором перед нами предстают годы становления Ницше, почти мучителен своей яркостью: в нем эти годы лишены всякого полумрака, свойственного человеку-легенде, они словно выхвачены лучом прожектора — благодаря множеству свидетельств, которыми мы обязаны его современникам с их исторической выучкой и за которые — за это в хронологическом отношении небольшое достояние — благодарит, да и то неохотно, один только живущий в нас исследователь истории, этот наследник XIX века. Почти символическое впечатление производит тот факт, что слишком яркий дневной свет внутреннего интеллектуализма, вновь и вновь приводивший к тому, что живший в нем пророк начинал бороться с большим европейским писателем, мешает внешнему становлению образа. Речь не о том, что чистый образ Ницше, почти зловещий, почти — как образ Гёльдерлина — стилизованный, «не выносит» такой ясности. Но когда смотришь, как в нем его самые подлинные и самые чистые, исконные устремления вступают в борьбу со смрадными тенденциями семидесятых—восемидесятых годов, способствовавших его «удушению», это зрелище вселяет в тебя просто безутешное страдание — как вид всякой борьбы, в которой отсутствует настоящий, большой противник. Ведь настоящее и большое произрастает там, где благородное сражается с благородным. Здесь же не было благородного противника, и потому оружие обращалось на себя самого. В результате, когда слишком пристально всматриваешься в эти страдания и возникаю-

ший перед глазами обманчивый триумф, иногда кажется, что видишь нечто такое, чего не следовало бы наблюдать. «Мы не делаем из этого тайны, но именно потому, что мы очень чтим эти страдания, мы набрасываем на них покров», — такой ответ дают «Годы странствий» на вопрос путешественников о том, почему на назидательных фресках за изображениями не видно страдания. Картина, которую дают прижизненные свидетельства, страшна и одновременно знакома в своем напоминании — картина того, как вот здесь, посреди предельно резкой и скептически настроенной современности, в самом средоточии цинических безусловностей и совершенно неверующей разочарованности совершается пророческое призвание; картина того, как сам призванный, подобно другому утрашившемуся избраннику, подобно Иеремии, стоявшему пред вратами великого, надменного города, уже предопределенного к гибели, — как сам призванный противится («почему именно я?»); картина того, как в нем, говоря словами Аннетты фон Дросте, «пророк отчаянно стремился, чтоб его образ не сложился», — образ возлагавшейся на него задачи, его призвания, его мученичества. «Потомки, — записывает он в последние годы, — скажут о нем: “С тех пор он поднимался все выше и выше”. Но они ничего не знают о мученичестве такого восхождения: великий человек выталкивается, выдавливается, вытесняется, вымучивается в *свою* высоту». Никогда прежде мы не видели великой; указующей путь и замещающей жизни, не видели в такой почти ужасающей близости мученичества восхождения (как сильно скрыты образы древних святых и мудрецов под картинами их легенд! как образно переиначил себя Данте, как затуманили себя Леонардо и Шекспир, как перелгал и тем самым оболгал себя Наполеон, как замолчал себя Гёте!) — не видели и, наверное, уже никогда не увидим. Однако тот факт, что мы это *видим*, тоже является свойством особого и неповторимого образа Ницше со всем присущим ему трагизмом; эта близость наблюдателя — неотъемлемая часть именно *ницшевской* судьбы, эта временная бесстыдная

ясность, образовавшаяся вокруг одинокого беглеца, — уже часть его собственного вневременного образа — и потому нам не надо отводить глаза от этой слишком освещенной, слишком раскрытой перед нами жизни.

Если брать детские годы, то, на первый взгляд, в них нет ничего пророческого. Красивый, тихий, веселый, почти обычный и, быть может, несколько излишне сдержанный, слишком оберегаемый, поскольку окружен только женщинами, и не лишенный девичьих черт. Тем не менее и в детстве уже проглядывает будущая ницшевская черта характера: *amor fati*, покорность закону, вобранному в свою собственную волю, признание и утверждение необходимости (здесь можно вспомнить о неторопливом пути домой под проливным дождем, в соответствии со школьным предписанием, а также о самоистязании по примеру Сцеволы). Можно заметить и тихое мерцание неподдающейся описанию необычности и скрытого величия, то мерцание, которое после десятилетней разлуки так потрясло его товарища Эрвина Роде, рассказавшего о своем впечатлении в письме Овербеку в 1886 г.: «Его окружала невыразимая атмосфера *странности*, чего-то такого, что мне тогда показалось *совершенно зловещим*. В нем было что-то такое, чего я раньше не знал... Как будто он пришел из страны, в которой никто не живет». «Словно Аполлон шествует через зал», — так мальчишки, учившиеся с Гёльдерлином, описывали его появление. «Как будто двенадцатилетний Иисус появлялся в храме», — так вспоминает о Ницше, учившемся в ту пору в пятом или четвертом классе Наумбургской гимназии, бывший выпускник, «обычно весьма свободомыслящий» и скептически настроенный. («В двенадцать лет я увидел Бога в его сиянии», — гласит мистическое признание Ницше, сделанное им в зрелые годы.) Вспоминают, что при нем его соученики не решались говорить грубых слов. Однажды какой-то мальчик, хлопнув себя ладошкой по губам, воскликнул: «Нет, при Ницше это говорить нельзя!». «Да что он Вам такого сделает?» — спросили его. «Ах, глянет так, что слова не вымолвишь». Рассказывают,

что уже на первом году учебы в общем городском училище шестилетний Ницше, серьезный, задумчивый, с «достойными, учтивыми манерами», так сильно отличался от остальных дюжих и шумливых ребят, что о сближении не могло быть и речи; его маленьким одноклассникам оставалось лишь внимательно его слушать. «Он с таким видом произносит библейские изречения и поет духовные песни, что хоть плачь», — рассказывали они и вскоре стали звать его «маленьким пастором». В работах, которые Ницше предложил на «синод» основанного им и двумя его товарищами музыкально-литературного союза «Германия» (в нем можно усматривать первое предвестие его позднейшей любимой идеи — основать «монастырь муз»), уже безошибочно угадывается поздний Ницше. Равным образом его ранняя и странная любовь к Гёльдерлину, ставшему его любимцем еще в гимназии (об этом он позднее напишет Эрвину Роде), намекает на рано появившееся предчувствие своей собственной судьбы, в которую, словно призраки, вступают судьбы гёльдерлиновских Гипериона и Эмпедокла. В семнадцать лет он даже посвящает своему любимцу статью (она сохранилась), после появления которой его классный наставник «дружески посоветовал» ему «все-таки придерживаться более здоровых, ясных, *более немецких* поэтов». Наконец, предчувствие, что он предопределен и сохранен для того, чтобы служить новому, еще неизвестному богу, захватывающим образом выражено в том его стихотворении, где будущий студент теологии, расстающийся со школой Пфорта, поет песню своему неведомому водителю:

Неведомому богу

Но прежде чем продолжить муку,
Взор обратив к грядущим битвам,
Совсем один воздену руки
К тебе — и прошепчу молитву,
Тебе, кому над бездной стоя,
Алтарь торжественно воздвиг,

Чтоб каждый миг
Твой голос не давал покоя.
На алтаре том надпись рдеет:
«Тебе — неведомому Богу».
Я твой всегда, хоть средь злодеев
До сей поры моя берлога.
Желаю знать, кто ты, Неведомый,
Всю душу сделавший наживою,
Всю жизнь мою омывший бедами,
Моя родня непостижимая!
Откройся своему слуге!*

Словно жутко нарастающее эхо этого юношеского стихотворения звучит в Дионисийском дифирамбе 1884 г., который в «Заратустре» читает «чародей» и который через год Ницше переоформил в самостоятельное стихотворение, назвав его «Жалобой Ариадны»:

...За мной охотишься ты, мысли дух,
Окутанный, ужасный, безымянный —
Охотник из-за туч! —
Как молнией, поражен я глазом,
Насмешливо из темноты смотрящим!
И так лежу я, извиваясь,
Согбенный, скрюченный, замученный свирепо
Мученьями, что на меня наслал ты,
Безжалостный охотник,
Неведомый мне бог! —
Рази же глубже,
Еще раз попади в меня и сердце
Разбей и проколи!
Но для чего ж теперь
Тупыми стрелами меня терзать?
Зачем опять ты смотришь на меня,
Ненасытимый муками людскими,
Молниеносным и злорадным бога взглядом?

* Перевод А. Шурбелёва.

Да, убивать не хочешь ты,
А только мучить, мучить хочешь!
Зачем тебе, зачем мое мученье,
Злорадный незнакомый бог?
Я вижу, да!
В полночный час подкрался ты ко мне.
Скажи ж, чего ты хочешь?
Меня теснишь и давишь ты,
И, право, чересчур уж близко!

...

Скажи мне, наконец, чего,
Чего, грабитель, от *меня* ты хочешь?

Как? Выкупа?
Какого же и сколько?
Потребуй много — так твердит мне гордость,
— И кратко говори — другой ее совет.

Так вот как? Да? *Меня*?
Меня ты хочешь?
Меня всецело, и всего?
А! — так зачем же
Ты мучаешь меня, глупец, при этом?
Зачем терзаешь душу униженьем?
— Дай мне *любви*, кому меня согреть?
Горячую мне руку протяни
И пламя рдеющих углей для сердца дай мне,
Мне одинокому в своем уединенье,
— Что ко врагам и седмиричный лед,
К врагам стремиться научает.
Ты сам отдайся мне.
Необоримый враг, — *Сам* — мне!

Прочь! Улетел! —
Умчался прочь —
Единственный товарищ мой и враг,
Великий враг
И чуждый мне опять
Божественный палач.

Нет!
Возвратись ко мне
И с пытками твоими,
Мои все слезы льются за тобой,
И для *тебя* вдруг загорелся снова
Огонь последний на сердце моем.
Вернись, вернись ко мне, мой бог, — мое страданье,
И счастье последнее мое!*

Но пока этот неведомый бог спит в колыбели самой безоблачной и чистосердечной юности. Некоторые высказывания молодого студента о жизни, а также его письма, свидетельствуют о еще не утраченном простодушии, о той несколько затянущейся, порой почти трогательной детской непосредственности, которая перед лицом надвигающегося рока захватывает даже больше, чем чье-нибудь героическое или горестное детство. Даже тихие проявления несвоевременного отхода от студенческой жизни (войти в которую он, впрочем, изо всех сил стремится) совершенно безобидны и порой несколько комичны. Так, например, вместо того чтобы принять участие в кельнском карнавале 1865 г., Ницше, «к величайшему удивлению его друзей и знакомых», ищет — на первом семестре — уединения, дабы направить все свои силы на подготовку доклада о положении немцев в Северной Америке, который он собирается представить Обществу Густава Адольфа. Другой пример: в октябре того же года после путешествия по Рейну Ницше решает выйти из боннской студенческой корпорации «Франкония», причем уведомляет ее об этом в весьма примечательном письме, где еще детская неловкость изложения соседствует с отчуждением и высокомерием. Письмо, разумеется, вызвало такое возмущение, что Ницше сразу же был из нее исключен. «Пусть “Франкония” как можно скорее переживет ту стадию развития, на которой она сейчас находится», — пишет студент второго семестра. Здесь уже как будто

* Перевод Ю. Антоновского.

намечаются «Несвоевременные размышления» и базельские лекции «О будущем наших учебных заведений».

«Рейнский» год Ницше был последним годом его детства. Сестра говорит, что этот год был похож на некий сон и сновидение, в котором подлинные личностные силы ее брата стремились к пробуждению. Сам Ницше назвал его потерянным годом. Он чувствовал, что еще не был самим собой, искал себя и нигде не находил. «Я просто бежал из Бонна», — напишет он через два года. Впервые — причем так, что этот властный призыв нельзя не расслышать — судьба зовет его к пробуждению в Лейпциге. Прежде неторопливое северное развитие его природы поразительно быстро дает необычайные плоды. Все вокруг, словно в какой-то странной договоренности, благоприятствует тому, чтобы юный студент пошел по единственно нужному пути. Об этом говорит хотя бы отвратительная перебранка, разгоревшаяся между филологами и заставившая его боннского наставника Ричля переехать в Лейпциг (весьма характерно, как здесь проявляется живущее в Ницше чувство справедливости и внутреннее послушание: чисто по-человечески и по существу дела он был на стороне Яна, противника Ричля, но, еще сильнее преисполнившись решимости учиться у своего наставника, переезжает вслед за ним в Лейпциг). На самом деле, следуя за своим учителем, он идет навстречу своей судьбе. На саксонской земле его ждет первая глубокая любовь его жизни — любовь к Эрвину Роде. Его ждет встреча с «Миром как волей и представлением», ставшая глубоко волнующей и духовно определяющей (вспомним, что Ницше упоминает о некоем демоне, подтолкнувшем его к этой где-то разысканной им книге); наконец, его ждет великая перемена в его жизни: живое соприкосновение с могучей натурой Рихарда Вагнера (которое, кстати, тоже не обходится без примечательных случайностей и «предзнаменований», как позднее любил отмечать он сам). Вспомним о забавном и погофмановски мистическом случае, когда снежной и дождливой ночью 1868 г. какой-то смешной помощник портного не давал

Ницше отправиться туда, где должно было состояться его первое знакомство с Рихардом Вагнером; вспомним и о совершенно невероятном приглашении на профессорскую должность в Базель, еще до присуждения докторской степени, — приглашении, благодаря которому только и стал возможен Трибшен и без которого жизнь и деятельность Ницше пошли бы по каким-то другим, неизвестным путям.

С какой бы точки зрения мы ни рассматривали его жизнь и все, что он совершил, ясно одно: Вагнер — это его крещение и призвание. С этого поистине преобразующего мига встречи с ним начинается духовное становление Ницше. «Я познал на собственном опыте, — записывает в своем дневнике двадцатидвухлетний Геббель, — что всякий дельный человек, коль скоро он хочет познать самого себя и наверняка использовать свои силы, должен погибнуть в каком-нибудь великом человеке: один пророк крестит другого, и если это огненное крещение жжет тебе волосы, значит, ты не призван!». Такой опыт обрел и двадцатичетырехлетний Ницше. Письма, написанные им в это время, переполнены блаженным осознанием того, что он «гибнет» в великом человеке и в этой огненной купели обретает свое подлинное «я»: более глубокое, деятельное и вечное. «Я встретил человека, — пишет он в 1869 г. Герсдорфу, — который, как никто другой, являет мне образ того, что Шопенгауэр называет “гением”... Это не кто иной, как Рихард Вагнер.. *Никто* не знает его и не может его судить, ибо весь мир зиждется на ином основании и его атмосфера чужая. В нем же царит такая безусловная идеальность, такая глубокая и трогательная человечность, такое возвышенное осознание тяготы жизни, что, находясь рядом с ним, я как будто нахожусь рядом с чем-то божественным». А вот что он пишет в следующем году Паулю Дейссену: «Я бесконечно счастлив от того, что моим настоящим другом является истинный духовный брат Шопенгауэра, относящийся к нему, как Шиллер к Канту, гений, принявший такой же страшно возвышенный жребий — прийти веком раньше, чем его смогут

понять... Я замечаю, что мое философское, нравственное и научное устремление обращено к *единой* цели и что я — может быть, первый из всех филологов — обретаю цельность. Какой дивно новой и преображенной предстает передо мной история, прежде всего эллинство!». «У меня тоже есть Италия... это Трибшен... Милейший друг, все, чему я там учусь, все, что вижу, слышу и разумею, просто неопишимо. Шопенгауэр и Гёте, Эсхил и Пиндар еще живы, поверь мне» (из письма Эрвину Роде, 1869 г.). «Мое внимание к музыке Вагнера — это ликующая интуиция, даже изумительное самообретение» (Эрвину Роде, 1868 г.).

Итак, крещение Ницше в купели Вагнера можно, судя по его же словам, воспринимать как изумительное самообретение, как первое ликующее усмотрение своих собственных пророческих задач и возможностей. Нетленным памятником ему стало «Рождение трагедии из духа музыки» — самая замечательная книга из всех когда бы то ни было написанных о любви и, наверное, даже сегодня самая сердечная, самая чистая и захватывающая, если даже не самая значительная и прекрасная из всех его книг. Ее «чужой голос» (так Ницше охарактеризовал ее в 1886 г.) являл собой не только «разговор с великим художником Рихардом Вагнером»: то была и первая беседа этой души с самой собой, некий размен вопросами, в котором разумье смешалось с восторгом: «Кто ты?»; «Кто я?». «Понимают ли, — спрашивает уже “закатный” Ницше, — какой задачи я отважился коснуться этой книгой? Дионис обратил свое слово ко мне...».

Если в «Рождении трагедии» пророк впервые подает свой голос в душе Ницше, то «Несвоевременные размышления» являют собой первое свидетельство «негодования». То и другое, то есть пророческое возвещение и негодование, неразрывно связаны с пророческим призванием: каждое в отдельности — лишь полусфера, в которой отражается другая. Всякое пророческое служение, возвещающее о пришествии кого-то еще грядущего, обязательно находит свое выражение и даже

оправдание в неизбежном противостоянии голому настоящему — как чему-то такому, что становится ничем, должно стать ничем. «Хвала и суд» — два крыла, на которых взлетает пророк. Право совершать одно непременно оборачивается обязанностью совершать и другое. «Всякая высокая жалоба и слеза через какое-то время, подобно источнику на горе, возвещает о еще более высокой горе или вершине», — так «Левана» Жан Поля выражает закон всякого возвещения. Как такой источник на высокой горе и надо воспринимать высокую жалобу и слезу «Несвоевременных размышлений». В этих четырех книгах (особенно в трех последних) дух их автора как будто медленно приходит в себя после самого первого восторженного потрясения и впервые, удивляясь и поражаясь, взирает вокруг со своей высоты, видя, что все изменилось («Но где же я — ах, далеко»). В этих «Размышлениях» — высшее нетерпение, которое видело дальше и было дальше всего того, что окружало этот дух, и теперь вдруг видит, что оно как бы возвращено в то настоящее, которое больше не может быть его настоящим; что его насильно вернули в то время, в котором оно, это нетерпение, с неизбежностью будет несвоевременным. Этому соответствует и своеобразный внутренний дискомфорт, поиск наугад, еще не ведение, которыми характеризуются высказывания именного этого времени. Кажется, что после поистине великолепного начала, каковым стало «Рождение трагедии», после этого бесподобного упоения, пережитого Ницше и обретенного им как некий дар, время, пришедшееся на создание «Несвоевременных размышлений», можно — по крайней мере, со стороны — воспринимать как некий спад. Если во время «Рождения трагедии» юный Ницше, по воспоминаниям Дейссена, «гибок, горяч, решителен, как молодой лев», если письма этой поры полны гордости от дружеского общения с гением, от «блаженства *inter pares*»⁶¹, то потом, в последующие годы (как признак того, что его вера в глубокую

⁶¹ *Inter pares* (лат.). — Среди равных.

человеческую натуру и искусство Вагнера начинает медленно подтачиваться) в его письмах появляется нерешительный, неопределившийся тон, в котором нередко слышится глубокое уныние. Сомнение в том, что он обладает внутренним правомочием на дионисийское счастье, исповедуемое так, как это было принято в Трибшене, сомнение в том, что оно должно находить именно такое художественно-философское выражение, отсутствие ясного осознания того, в чем, собственно, состоит его собственная задача и есть ли она вообще в строгом смысле этого слова, — все это непрестанно наполняет Ницше внутренним беспокойством. «Ни слишком ли ты хорошего мнения обо мне! — пишет он Карлу Герсдорфу в 1874 г. из Базеля. — Я почти уверен, что однажды тебя что-то разочарует во мне... Если бы ты знал, с каким отчаянием и унынием я, *в сущности*, думаю о себе самом как существе творческом! Я ищу лишь немного свободы, немного настоящего воздуха жизни и защищаюсь, восстаю против того несвободного — а его много, несказанно много — которое мне присуще. О настоящем творчестве не может быть и речи, если я до сих пор почти не избавился от несвободы, страдания и тягостного чувства скованности: смогу ли я когда-нибудь этого добиться? Я полон сомнений...». А вот что он пишет тому же Герсдорфу через два года: «Мне надо все больше искать свое счастье в счастье моих друзей. Ведь все мои собственные планы — как дым; они близки, и я стараюсь ухватиться за них. Ведь жить без них печально, да и едва ли возможно». Примерно такое же настроение царит и в письме к Эрвину Роде (1874), в котором он сетует на свое «мучительное уныние»: «Собственно говоря, я живу вами, друзья мои, я иду вперед, опираясь на вас; ведь с чувством собственного достоинства дела у меня обстоят не очень хорошо и даже плачевно, и потому *вам* надо снова и снова возвращать меня мне самому. Здесь вы для меня — наилучший пример... ты и Овербек...». И даже через два года, в письме Зейдлицу: «Не разочаруетесь ли Вы [во мне]? Знает Бог, Вы найдете очень простого человека, который весьма

скромного мнения на своей счет». Болезненной скромностью, неуверенностью в себе самом пропитано и письмо Мальвиде фон Мейзенбург (1873): «Наверное, в будущем мой Парнас — если я как следует постараюсь и к тому же буду иметь хоть немного удачи и много времени — это посредственное писательство». И, наконец, образцом самого мучительного сомнения в себе самом стал отрывок из «Утренний зари», превратившийся в психологический афоризм: «Кто отважится бросить взгляд в ту глушь, где царствуют горчайшие душевные беды, в которых, наверное, томилась как раз самые творческие люди всех времен! Кто дерзнет услышать стоны одиноких и растерянных: “О небесные, наделите же безумием! Безумием — чтобы я, наконец, поверил в себя самого!.. Сомнение снедает меня, я умертвил закон... и если я не *больше* закона, то тогда я самый порочный из всех...”. И слишком часто эта страсть достигала своей цели...». Перед нами ясновидение той душевной нужды, из которой возникают такие произведения, как «Заратустра», и совершаются такие решительные шаги, какие были совершены в «Ессе homo». Из таких сомнений, из такой мольбы о безумии, дающем веру в себя самого, и выросла Ницше-провозвестник — выросла, оставляя позади себя пройденные ступени: ученика, скептика, европейского писателя и моралиста.

Нельзя не заметить, что после дней, проведенных в Трибшене, среди не прекращающихся сомнений начинается медленное, словно подземное вызревание веры в себя самого. Уже весной 1871 г. Ницше, этот молодой преподаватель высшей школы, пишет Эрвину Роде, что испытывает к филологии «такое задорное отчуждение, что хуже и не придумаешь». Кроме того, он признается, что от похвалы и порицания, даже от самого громкого успеха на этом поприще его просто трясет. «Так что я постепенно вживаюсь в мое философствование и уже верю в себя; и если мне суждено стать еще и поэтом, я готов и к этому». Но чем сильнее воды веры в свое предназначение наполняют подземные своды этой души, тем быстрее

улетучивается упомянутый задор и серьезнее кажется все то, что с ним происходит. Чувствуется некий страх («Кто я? Что со мной?»). Уже через год после того задорного отчуждения начинает пробиваться новая серьезность: он пишет Эрвину Роде, что при любом разговоре о «Рождении трагедии» его охватывает необычайная серьезность, «ибо в таких голосах я угадываю будущее моего начинания. Эта жизнь еще станет очень тяжелой». В нем постепенно обостряется предчувствие пути, на который никто, кроме него, не может ступить и которым именно поэтому он и должен пойти. «Есть в мире единственный путь, по которому никто не может пойти, кроме тебя: куда он ведет? Не спрашивай — иди», — пишет он в «Шопенгауэр как воспитатель». Ликование по поводу внутреннего роста, тайного восхождения на некую гору едва сдерживаются страхом выдать его раньше того времени, когда оно, наконец, само сможет исторгнуться (лишь «Заратустра» есть это ликование). Восторг и трепет человека, который чувствует, что он неудержимо преображается и восходит, не зная наверняка и даже никак не предчувствуя, в каком именно направлении он преображается, куда именно восходит, вопрошание, исполненное страха и блаженства («почему все-таки я?»), то вопрошание, которое, как мы знаем, всегда предшествует рождению пророка, — всем этим пропитаны бесчисленные высказывания данного критического периода, выражением которого (но не его причиной) становится окончательное отчуждение от Вагнера в 1876 г. и опасная, «самая низкая точка» жизненной силы Ницше (зима 1879—1880 гг.). Даже оглядываясь на все это как на уже прошедшее, Ницше все равно очень остро ощущает преобразующий характер тех лет, которые предшествовали призыву Заратустры. «Что же тогда случилось со мной? — читаем мы в наследии 1885—1888 гг. — Я не понимал себя, но мною словно что-то повелевало. Наверное, нами владеет наше далекое, когда-то состоявшееся предопределение; довольно долго мы живем лишь о чем-то догадываясь. Подбор событий, быстрое действие и внезап-

ное желание, отвержение самого приятного, нередко самого почитаемого: все это пугает нас, как будто из нас то здесь, то там рвется наружу некий произвол, что-то своенравное, сумасбродное, вулканическое. На самом же деле это лишь высший разум и предвидение нашей будущей задачи. Может быть, длинное предложение нашей жизни — так с тревогой спрашивал я себя — читается в *обратном направлении*? Если же читать его как обычно, то, несомненно, в ту пору я читал лишь “слова без смысла”. Но с чем-то похожим мы сталкиваемся уже в «Веселой науке»: «Когда мы занимаемся критикой, в этом нет ничего произвольного и безличного — это... служит доказательством того, что в нас есть живые движущие силы, сдирающие кору. Мы отрицаем и должны отрицать, поскольку нечто *хочет* в нас жить и утверждаться, — нечто такое, чего мы, возможно, еще не знаем, еще не видим!». Медленно, очень медленно и крайне осторожно во всех внутренних переменах, переживаемых Ницше, начинает прорастать их настоящий смысл. «С каждым месяцем, — пишет он в августе 1875 г. — моя жизненная задача в чем-то становится все яснее, хотя у меня еще не хватает мужества кому-нибудь сказать об этом. Спокойное, но совершенно решительное движение от одной ступени к другой — вот залог того, что я пройду достаточно далеко. Я кажусь себе прирожденным *горвосходителем*. — Смотрите, как гордо я говорю». Слова о главной задаче его жизни начинают звучать все громче, особенно после кризиса 1876 г., окончательно развеявшего иллюзорное желание служить чужому делу, как бы это служение ни воспринималось: как следование за Вагнером или как филологическое служение античности в смысле простого сохранения и истолкования всего самого благородного в этом образовательном наследии. Теперь для Ницше все это — горная дорога, ведущая к его собственной вершине, к себе самому; теперь это спокойное, но преисполненное решимости движение от одной ступени к другой. «Я знаю, чувствую, что мое предназначение выше того столь почтенного положения, которое я занимаю

в Базеле; к тому же я — больше, чем филолог, как бы сильно я не использовал саму филологию в *моей* высшей задаче. Я жажду *себя* — по существу, это было непрестанной темой моих последних десяти лет» (1877). Даже в предисловии ко второму тому «Человеческого, слишком человеческого» Ницше вспоминает об этом времени с некоторой гордостью за выпавшую ему судьбу: «То скрытое и властное, для которого мы долго не можем подыскать названия, пока оно не выяснится нам наконец как наша *задача*, — этот живущий в нас тиран страшно мстит нам за всякую попытку уклониться или тайком ускользнуть от него, за всякую поспешную капитуляцию, за всякое отождествление себя с теми, кому мы на самом деле не принадлежим, за любую, пусть даже достойную уважения, деятельность, коль скоро она отвлекает нас от нашей главной задачи, даже за самую добродетель, если она не дает нам ощутить всю суровость именно нашей, а не чьей-либо, ответственности» (1886). В следующем году в письме к Фуксу он говорит о своей задаче так: «Та *страсть*, для которой долго не можешь найти имени, та *задача*, миссионером которой невольно стал, спасает нас от всех отклонений и рассеяний». Впервые говорить о задаче и роке в такой тональности, которая возвещает Заратустру, Ницше начинает в 1878 г. «Я должен жить для моего *служения* и *моей задачи* — для господина, возлюбленной и богини одновременно: для моих слабых сил и совершенно расстроенного здоровья это слишком. Со стороны это жизнь старца и отшельника... Несмотря на это, я не утрачиваю мужества — вперед, *excelsior!*⁶²» (из письма Зейдлицу). Но и сейчас, когда Заратустра уже стоит на пороге, Ницше снова и снова охватывает нечто похожее на испуганное неприятие этого служения — служения его новому господину, возлюбленной и богине; он с недоверчивым изумлением смотрит на то, *как много* подземных источников кроется в его натуре, которая, как он вновь и вновь признается себе и друзьям, не

⁶² *Excelsior!* (лат.). — Выше!

принадлежит к самым богатым; по-прежнему такое служение и задача требуют слишком многого от его слабых сил, и он все еще просит друга, чтобы тот помог поверить ему в себя и свое призвание. «С удивлением признаюсь тебе в том, — пишет он в марте 1881 г. Эрвину Роде, — как много ключей человек может заставить бить в себе. Даже такой, как я, — не самый богатый. Думаю, если бы я обладал всеми качествами, которыми ты выгодно отличаешься от меня, я стал бы высокомерен и несносен. Даже сейчас бывают мгновения, когда я прогуливаюсь по высотам над Генуей с таким взглядом и такими мыслями, какие, быть может, как раз отсюда когда-то устремлял на море и на все будущее покойный Колумб... Такие друзья, как ты, должны помогать мне поддерживать веру в себя самого». Но в этом же письме есть и такая фраза: «Я никому не пожелал бы жребия, к которому начинаю привыкать — поскольку ко мне приходит понимание того, что я дорос до него». Через несколько месяцев он пишет сестре: «Куда у меня все стремится, одним словом не скажешь, да если бы я и знал его, я бы его все равно не сказал...». И тем не менее он его уже говорит, и, в предчувствии будущих экстазов, оно само уже властно исторгается из него: «Удастся ли мне решить мою великую задачу, зависит от обстоятельств, которые связаны не со мной, а с “сутью вещей”. Поверь: теперь именно у меня — вершина всего нравственного раздумья и делания в Европе и кое-что другое. Однажды, наверное, настанет время, когда даже орлы воззрятся на меня с робостью, как на том изображении святого Иоанна, которое мы так любили в детстве». И снова: «Ах, моя добрая, милая сестра, ты думаешь, что речь идет о *книге*? И ты все еще считаешь меня писателем? Приблизился час мой».

«Приблизился час мой», — не случайно здесь слова и тональность Евангелия от Матфея. «Приблизился час мой», — так говорит только тот пророк, который знает, что годы его пребывания в пустыне, годы безмолвия или неверного понимания своей собственной сути остались позади; который

оставляет свою пещеру, исполняясь пламени и силы, как утреннее солнце, подымающееся из-за темных гор. Это час Заратустры. И настроение этого письма дышит в последних строках главного пророческого произведения: «Разве к *счастью* стремлюсь я? Я ищу своего дела! И вот!.. Заратустра созрел, час мой пришел. Это *мое* утро, брезжит *мой* день: *вставай же, вставай, великий полдень!*». Заратустра описывает миг «призвания», обозначает тот момент, с которого Ницше начинает в обратном направлении читать и понимать длинное предложение его жизни, с которого его «задача» (этот таинственный культовый образ всех предшествующих лет) раскрылась перед ним. «Есть ли у кого-нибудь в конце девятнадцатого столетия ясное понимание того, что поэты сильных эпох называли *инспирацией*? В противном случае я хочу это описать. При самом малом остатке суеверия действительно трудно защититься от представления, что ты только инкарнация, только рупор, только медиум сверхмощных сил. [Нельзя не заметить, сколь ясным становится здесь возвешение о собственном пророческом служении, едва ли сдерживаемое интеллектуальной самопроверкой!] Понятие откровения в том смысле, что нечто внезапно с несказанной уверенностью и точностью становится *видимым*, слышимым и до самой глубины потрясает и опрокидывает человека, есть просто описание фактического состояния. Слышишь без поисков; берешь, не спрашивая, кто здесь дает; как молния, вспыхивает мысль, с необходимостью, в форме, не допускающей колебаний, — у меня никогда не было выбора. Восторг, огромное напряжение которого разрешается порою в потоках слез, при котором шаги невольно становятся то бурными, то медленными; частичная неменяемость с предельно ясным сознанием множества тонких дрожаний до самых пальцев ног; глубина счастья, где самое полезное и самое жестокое действуют не как противоречие, но как нечто вытекающее из поставленных условий, как необходимая окраска внутри такого избытка света; инстинкт ритмических отношений, охватывающий далекие пространства форм — про-

должительность, потребность в *далеко напряженном* ритме, есть почти мера для силы вдохновения, своего рода возмещение за его давление и напряжение... Все происходит в высшей степени произвольно, но как бы в потоке чувства свободы, безусловности, силы, божественности... Произвольность образа, символа есть самое замечательное; не имеешь больше понятия о том, что образ, что сравнение; все приходит как самое близкое, самое правильное, самое простое выражение. Действительно, кажется, вспоминая слова Заратустры, будто вещи сами приходят и предлагают себя в символы. («Сюда приходят все вещи, ластясь к твоей речи и лстя тебе: ибо они хотят скакать верхом на твоей спине. Верхом на всех символах скачешь ты здесь ко всем истинам. Здесь раскрываются тебе слова и ларчики слов всякого бытия: здесь всякое бытие хочет стать словом, всякое становление хочет здесь научиться у тебя говорить»). Это *мой* опыт инспирации; я не сомневаюсь, что надо вернуться на тысячелетия назад, чтобы найти кого-нибудь, кто вправе мне сказать: «это и мой опыт»».

До сих пор никто в немецкой прозе не отваживался говорить в таком тоне: казалось, что такое возможно лишь на высочайших вершинах немецкой *музыки*, будь то общинная восторженная отрешенность, переживаемая в си-минорной мессе («Cum sancto spiritu», «Sanctus») и в «Solemnis» («Cum sancto spiritu», «Et vitam venturi saeculi»⁶³, или страстно святотатствующее самоуединение последних квартетов и сонат. И лишь в крайне редких взлетах поэтического слова проявляется нечто похожее на ту внутреннюю пророческую взрывную силу, которая доносится до нас из этого ницшевского признания: можно вспомнить «Ганимеда» юного Гёте, Pater ecstaticus⁶⁴ в сцене

⁶³ Cum Sancto Spiritu (лат.). — Со Духом Святым.

Sanctus (лат.). — Свят, Свят, Свят.

Missa Solemnis (лат.). — Торжественная месса.

Et vitam venturi saeculi (лат.). — И жизни будущего века.

⁶⁴ Pater ecstaticus (лат.). — Отец восторженный.

преображения Фауста, «Гимны к ночи» Новалиса, «Последние песни» Гёльдерлина, «Отрешение» «Седьмого кольца». После того как Ницше пережил этот мощный напор откровения — и своего высшего мига такое переживание достигло в появлении мысли о вечном возвращении — после этого самого мига самооценка Ницше окончательно меняется, и он понимает, что он — провозвестник. Если раньше он «весьма скрытен» в том, что касается всех его «главных дел» (вспомним, как он почти с робостью в конце «Веселой науки» говорит о первых проблесках мысли о вечном возвращении), то теперь некое новое, могущественное чувство собственного достоинства буквально срывает с его губ признание в его призвании. Письма, относящиеся ко времени написания «Заратустры», переполнены старым счастьем призвания и новым блаженством избранности.

«Все, что я думал, чем страдал, на что надеялся, — все здесь, причем таким образом, что теперь моя жизнь хочет предстать передо мной *оправданной*. Но тогда я бы снова устыдился себя: ведь тем самым я простер руку к высшему венцу, которым меня должно наделить человечество» (Рим, 1883 г.). «Время молчания *миновало*: пусть мой “Заратустра”, которого тебе перешлют в эти недели, расскажет тебе, как высоко взлетела моя воля... В моем решении раскрыть себя это только начало — не более! — Я знаю очень хорошо: нет никого на свете, кто мог бы совершить нечто подобное этому “Заратустре”». (Сильс-Мария, 1883 г.). «Моя задача огромна, но не меньше и моя решимость. То, чего я *хочу*, мой сын Заратустра если не скажет Вам, то, по крайней мере, загадает; наверное, эту загадку можно разгадать. И вот что несомненно: я хочу подвигнуть людей к принятию тех решений, от которых зависит все будущее человечества...» (Венеция, 1884 г.). Если раньше он таился, надевая на себя различные маски и прячась за тем, что сразу бросается в глаза, то теперь он счастлив от возможности быть разгаданным. Его радует, что Генрих фон Штейн тонко прочувствовал скрытый пафос

одинок-влекущегося: «Рядом с ним я сам чувствовал себя, как Филоктет, встречавший на своем острове Неоптолема, — я думаю, он что-то разгадал и в моей *Филоктетовой вере* — “никакой Илион не падет без моего лука”» (из письма Петеру Гасту, 1884 г.). (Сколь много для самого сокровенного чувства Ницше значило именно это сравнение, можно судить по Филоктетову воплю «Веселой науки»: «Вам совсем неведомо, что пророки — страдальцы».)

Во всех приведенных нами высказываниях Ницше исполнен чувства уверенности и собственной значимости, он восходит на царскую ступень высшей философской гордости — той гордости, которую он предвосхитил — как бы предчувствуя, что дело может коснуться его самого — в своем описании Гераклита (1873): «Гераклит был исполнен гордости, и если гордиться начинает философ, то это гордость немалая... Его дарование — редчайшее, в каком-то смысле совершенно неестественное и даже не признающее, исключаящее соседство чего-то подобного. Чтобы не проломиться и не разрушиться, стена его самодостаточности должна иметь крепость алмаза, ибо все направлено против него... Пренебрежение к настоящему и сиюминутному присуще великой философской натуре... О таких людях важно знать, что они однажды жили. Никто никогда не смог бы представить себе этой гордости Гераклита... никто не поверил бы в существование столь царственного самоуважения и такой убежденности в том, что ты являешься единственным блаженным женихом истины, если бы о том не свидетельствовала история». Теперь такой гордости достиг сам Ницше: в ней столько возвышенности и преизбытка, она настолько преизобилует уверенностью в себе и одаряющей радостью, что назвать ее философской уже мало — она может быть лишь гордостью пророка. Отныне он принадлежит к тем людям, которые, как сказано в наследии, «суть преобразующие законодательства». Только теперь идея задачи обретает всю свою полноту и судьбоносность. «Задача, лежащая на мне, — моя натура, так что лишь теперь я по-

нимаю, чем было *мое*, предначертанное мне счастье. Я играю с ношей, которая раздавила бы любого смертного... ведь то, что я должен совершить, ужасно в любом смысле слова...» (из письма сестре, 1888 г.). «Если бы я мог объяснить мое *одиночество*! Ни среди живых, ни среди мертвых нет у меня никого, с кем я ощущал бы родство. Нельзя передать, как это ужасно... Впрочем, *задача*, ради которой я живу, мне ясна — как факт неопишуемой печали, просветленной, однако, сознанием того, что в этом есть и величие, если только когда-либо оно было присуще той задаче, которую выполняет смертный» (из письма Овербеку, 1886 г.). Оценивая совершаемый им труд, Ницше допускает такую интонацию, на которую не отваживается даже вполне знающий себе цену художник и которая не кажется карикатурной только потому, что тут же присутствует осознание собственного пророческого призвания: «Кто имеет обо мне хоть малейшее понятие, склонен думать, что я пережил больше, чем кто-либо другой. Свидетельство тому начертано даже в моих книгах: строка за строкой рождается из новых областей жизни и тем самым, как некая субстанция, показывает действительное приращение, некое “больше” к понятию самой жизни» (из письма сестре, 1888 г.).

Даже выстраданное, «неопишимо ужасное одиночество» поэтически претворяется в закономерную несвоевременность; подобно Шопенгауэру, он вкушает блаженство возвышенной неузнанности и непризнанности себя другими людьми, наслаждается горько сладостным осознанием того, что мир, как сказал Геббель, — это всегда тот хозяин, который лишь тогда зажигает все фонари и свечи, когда император уже уехал. «Моему делу требуется *время*, и я совсем не хочу, чтобы меня смешивали с тем, что эта современность должна решать как *свою* задачу. Может быть, через пятьдесят лет у некоторых (или одного: *для этого* понадобился бы гений!) откроются глаза на то, что я *совершил*. Теперь же говорить обо мне публично и при этом *идти в ногу с истиной* не только трудно, но совершенно невозможно (по законам “перспективы”»)

(Венеция, 1884 г.). «Кто знает, сколько поколений минует, прежде чем появятся люди, способные во всей глубине ощутить, *что я совершил!*» (из письма к сестре, 1884 г.). «Мои мысли невыразимо странны и опасны тем, что слишком поздно — и наверняка *не раньше* 1901 г. — для них, наконец, отворятся чьи-то уши» (из письма Мальвиде фон Мейзенбург, 1887 г.). «Подумай о том, что к такому человеку, как я, современность *никогда не сможет* быть справедливой, а всякий компромисс ради “хорошей репутации” недостойн меня» (из письма сестре, 1883 г.). «Я достаточно хорошо разбираюсь в людях, чтобы знать, насколько через пятьдесят лет суждение обо мне изменится и каким ореолом *благоговения* будет окружено тогда имя твоего сына — благодаря *тем же* вещам, за которые до сих пор меня подвергали осмеянию и поруганию» (из письма матери, 1887 г.). «Был ли когда-нибудь человек, относившийся ко всем вещам дерзновеннее меня? Это надо *выдержать*: это испытание, и мне все равно, что по этому поводу “говорят”, что об этом “думают”. В конце концов, я хочу оказаться правым не сегодня и завтра, а в тысячелетиях» (из письма Дейссену, 1886 г.).

Чувство собственной неповторимости и значимости все отважнее и безудержнее, во всей полноте прорывается наружу: слово «тысячелетия», которым, кстати, завершается и приводившееся нами описание инспирации («Ессе homo»), все чаще появляется в сочетании со словом «рок». «Между нами говоря, вполне вероятно, что я — первый философ эпохи, даже, наверное, чуть больше: нечто решающее и роковое, что стоит между двумя тысячелетиями» (из письма к Зейдлицу, 1886 г.). «Моя философская позиция совершенно независима, как бы я ни чувствовал себя наследником нескольких тысячелетий: современная Европа еще не имеет никакого представления о том, вокруг каких ужасных решений вращается все мое существо и к какому *колесу* проблем я привязан — и что мною приближается *катастрофа*, имя которой я знаю, но не произнесу» (из письма Овербеку, 1887 г.). Наконец, в «Ессе homo»,

в разделе под заглавием «Почему являюсь я роком» с ужасным дерзновением он заявляет: «Я знаю свой жребий. Когда-нибудь с моим именем будет связываться воспоминание о чем-то чудовищном — о кризисе, какого никогда не было на земле, о самой глубокой коллизии совести, о решении, предпринятом против всего, во что до сих пор верили, чего требовали, что считали священным. Я не человек, я динамит... Я противоречу, как никогда никто не противоречил, и, несмотря на это, я — противоположность отрицающего духа. Я *благостный вестник*, какого никогда не было, я знаю задачи такой высоты, для которой до сих пор не доставало понятий; впервые с меня опять существуют надежды. При всем том я по необходимости человек рока».

Эта гордость, эта безусловная уверенность в знании высоты на целые века, уверенность в своем призвании, охватывающем тысячелетия, — эта гордость и уверенность в своем исторжении принимает теперь форму восторженного прославления рока, фатума, заявляет о себе как безусловное и страстное признание и утверждение того события, которое вознесло его на эту внутреннюю высоту. Больше нет никаких сомнений, никакого заблуждения — посмотри сюда: все было очень хорошо, все и сейчас совершенно и хорошо — таково теперь то чувство, которое господствует в нем; *amor fati* — теперь эта фраза становится основной формулой этого, последнего, счастья. «*Amor fati* — это моя глубочайшая природа», — говорится в эпилоге к «Казус Вагнер». «*Fatum* — это возвышающая мысль для того, кто понимает, что он *к нему* принадлежит», — такую гордую фразу мы находим в материалах к «Переоценке ценностей». Эта же мысль эхом отдается в «Ессе homo»: «Моя формула величия человека есть *amor fati*: не хотеть ничего другого ни впереди, ни позади, ни во веки вечные. Не только переносить необходимость, но и не скрывать ее — всякий идеализм есть ложь перед необходимостью — любить ее...». Читая строки, наполненные таким звучанием, невольно вспоминаешь о таком же позднем прослав-

лени необходимости в последнем произведении Бетховена — в фа-мажорном квартете (ор. 135), где мрачный судьбоносный вопрос «Должно ли это быть?» преобразуется в фанатический торжествующий клич («Так и *должно* быть! Пусть так будет!»), претворяется в звуки как раз такого безудержно экстатического пророческого фанатизма, который рвется из приведенных отрывков Ницше. (Кажется, что стиль, который формируется в последних работах Ницше, то есть в «Сумерках идолов» и «Ессе homo», вообще выдает примечательное духовное родство со стилем последних квартетов Бетховена, о которых Ницше периода написания «Заратустры» говорил, что в них, в некоторых местах, небо разверзается как нигде.) Именно в таком настроении Ницше, завершив «Веселую науку», как бы предваряет ее словами Эмерсона: «Для поэта и мудреца все вещи освящены и дружелюбны, все переживания полезны, все дни святы, все люди божественны».

Отныне никакой страх сомнения, никакое дуновение скепсиса, ни одна тень внутренней нерешительности не достигают этой высоты. Гипертрофированное осознание собственной значимости словно хранит его от всякого смертельного сомнения на свой счет, и больше до этого ночного путника не достигает никакой скептический оклик, который он мог бы бросить самому себе. Исчезло даже чувство инстинктивной самозащиты («я *не должен* больше ошибаться»), которое было очень сильным после разочарования в Вагнере, таким сильным, а после разрыва с Паулем Рэ и Лу Саломе обострилось до крайне болезненного недоверия. Оно сменяется могущественным, победоносно веселым «я *не могу* больше ошибаться», и теперь всякое новое событие, всякая встреча и любой случай тотчас — словно влекомые фатализмом человека, знающего о своей избранности — превращаются в нечто необходимое, содействующее его замыслу и радостно им принимаемое. «Все связывается воедино, — пишет он Георгу Брандесу, имея в виду возникновение своего главного труда, — уже много лет все шло правильно, ты строишь свою философию, как бобр, ты

необходим и не ведаешь этого, но чтобы поверить в это, надо все это *увидеть*, как ныне это увидел я» (май 1888 г.). Теперь даже во внешней жизни все становится значимым, все свидетельствует о том, что судьба ведет его, все говорит об этом демоническом водительстве (последние письма полны таких мыслей): Ницше достиг той последней вершины, на которой, как говорил Геббель, случай есть выражение божественной воли и где та «кажушаяся намеренность в судьбе отдельного человека», о которой размышлял Шопенгауэр, стала величественной действительностью, самым глубоким переживанием, как это случается только с *тем*, кто знает, что он ведóm божественным откровением, кто во всяком повороте своей личной судьбы явственно видит «Божий перст». «Над тем, кто должен вложить свою собственную волю в вещи, они утрачивают свою власть; в конечном счете *случайности* сообразуются с нашими самыми подлинными потребностями. Я часто удивляюсь тому, сколь мало самая крайняя неблагоприятность судьбы господствует над волей. Или наоборот: я говорю себе, в сколь сильной степени сама воля должна быть судьбой, чтобы снова и снова превосходить даже судьбу, становиться *ýлер мóров*»⁶⁵ (из письма к Паулю Дейссену, 1888 г.). Да, в своей утвердительной силе этот фатализм заходит так далеко, что, грандиозно суживая горизонты, прямо-таки изглаживает из памяти время сомнений, годы колебаний, часы отчаянного борения. Так, в «Ессе homo», говоря о действительно пройденном пути на вершину себя самого, Ницше прибегает к весьма смелому его упрощению: «Между тем в глубине постепенно растет организующая, призванная к господству “идея” — она начинает повелевать, она медленно выводит обратно с окольных путей и блужданий, она prepares отдельные качества и способности, которые проявятся когда-нибудь как необходимое средство для целого, — она вырабатывает поочередно все служебные способности еще до того, как предположит что-

⁶⁵ *ýлер мóров* (греч.). — Над судьбой, выше судьбы.

либо о доминирующей задаче, о “цели” и “смысле”. — Если рассматривать мою жизнь с этой стороны, она представится положительно чудесной. Для задачи переоценки ценностей потребовалось бы, пожалуй, больше способностей, чем когда-либо соединялось в одном лице, прежде всего потребовалась бы противоположность способностей без того, чтобы они друг другу мешали, друг друга разрушали. Иерархия способностей, дистанция, искусство разделять, не создавая вражды; ничего не смешивать, ничего не “примирять”; огромное множество, которое, несмотря на это, есть противоположность хаоса, — таково было предварительное условие, долгая сокровенная работа и артистизм моего инстинкта. Его высший надзор проявлялся до такой степени сильно, что я ни в коем случае и не подозревал, что созревает во мне, — что все мои способности в один день распустились внезапно, зрелые в их последнем совершенстве. Я не помню, чтобы мне когда-нибудь пришлось стараться, — ни одной черты *борьбы* нельзя указать в моей жизни. Я составляю противоположность героической натуры. Чего-нибудь “хотеть”, к чему-нибудь “стремиться”, иметь в виду “цель”, “желание” — ничего этого я не знаю из опыта. И в данное мгновение я смотрю на свое будущее — широкое будущее! — как на гладкое море: ни одно желание не пенится в нем, я ничуть не хочу, чтобы что-либо стало иным, нежели оно есть; я сам не хочу стать иным... Но так жил я всегда. У меня не было ни одного желания».

Здесь, наверное, маятник как никогда широко качнулся в противоположную сторону: Ницше дает понять, что amor fati жила в нем чуть ли не с самого начала его жизни. В «Ессе homo», говоря о «Заратустре», он даже отрекается от своего собственного пророчествования, не желает говорить о его психологическом происхождении и не хочет называть себя пророком: «Здесь говорит не “пророк”, не какой-нибудь из тех ужасных гермафродитов болезни и воли к власти, которые зовутся основателями религий». Но не было ли этого ужасного и судьбоносного гермафродитизма болезни и воли, в котором

сам Ницше видел суть и корень своей философии, и в предисловиях 1886 г.? Сужение горизонта видения, которое столь характерно для человека пророческого склада и которое чрезвычайно странно наблюдать после появления «Человеческого, слишком человеческого», здесь совершенно очевидно; взор Ницше, подобный лучу прожектора и высвечивающий только его собственный путь, путь опасный и предначертанный судьбой, как бы заставляет скрыться в еще большую тьму все побочное и стороннее: его все меньше касаются вещи и переживания, не имеющие отношения к этому пути. Временное отпадает. Господствует тот настрой, который нашел свое выражение в следующих строках Гёте: «Прочь брэнное, каким оно ни будь: // Облечься в вечность — вот наш путь и суть!». «Comme l'homme s'éternel»⁶⁶ — эти слова из Дантова «Ада» звучат для Ницше как лейтмотив последнего раздела «Воли к власти». Осознание собственной обусловленности временем, даже своего возраста — все это отступает перед богообразующим упоением провозвестнических мгновений. Таким настроением полны последние записи именно этой заключительной части «Воли к власти»: «А сколько новых богов еще возможно! Мне самому, в котором порой некстати оживает религиозный, то есть *богообразующий* инстинкт, — насколько же по-иному, всякий раз по-разному открывалось мне божественное! Так много странного уже прошло мимо меня, в те лишенные времени мгновения, что падают в жизнь как будто с луны, когда ты сам просто не знаешь, насколько ты уже стар и сколь юным еще будешь...».

Comme l'homme s'éternel — великое *упразднение личного* начинается. Начинается процесс пророческого совлечения с себя лишь-себя, начинается растворение в сверхличном, утрата осознания собственной единичности, «постепенное выступление из явления», как это называет старый Гёте, или «победо-

⁶⁶ Comme l'homme s'éternel (*итал.*). — Как человек увековечивается (Данте. Божественная комедия. Ад. XV, 85).

носное вступление индивида в Бога», как то называет юный Ницше. Он говорит об этом даже в «Воле к власти», правда, еще скептически и как будто безучастно: «Поэты и пророки... стремятся к тому, чтобы в них совсем не видели индивидов, к тому, чтобы быть только рупором». Он говорит об этом скептически и якобы безучастно, но на самом деле именно эта тенденция со времени написания «Заратустры» все сильнее проявляется в нем самом. «Все последние годы внутренние колебания были ужасно резкими, — гласит одно из писем 1887 г. — Отныне при переходе к новой и более высокой форме мне прежде всего необходимо новое отчуждение, еще более высокое упразднение личного во мне». В предисловии к «Генеалогии морали» он пишет: «По существу, это были те же мысли [о происхождении моральных предрассудков], которые я снова возобновляю в подлежащих рассмотрении, — будем надеяться, что долгий промежуток пошел им на пользу, что они стали более зрелыми, ясными, сильными, совершенными! *Что*, однако, я придерживаюсь их и сегодня, что и сами они тем временем все крепче прилегали друг к другу, даже вросли друг в друга и срослись, — это усиливает во мне радостную уверенность, что они с самого начала возникли во мне не разрозненно, не по прихоти и не спорадически, а из одного общего корня, из некоей повелевающей в глубинах, все определенной изъясняющей себя, требующей все большей определенности *радикальной воли* познания. Так единственно это и подобает философу. Мы не имеем права быть в чем-либо *разрозненными*: нам негоже ни заблуждаться в розницу, ни в розницу достигать истину». Мысль о некоей внутренней множественности людей смутно осознается уже в позитивистское время: «Странно! Каждый миг меня одолевает мысль, что моя история — не лично моя; что, когда я так живу, формирую и запечатлеваю себя, я что-то делаю для многих: это всегда так, как будто я — некая множественность, к которой я и обращаюсь печально-серьезно-утешительно» (из материалов к «Утренней заре»). Впоследствии Заратустра становится

высшим подобием этой наделяющей и одаряющей собою добродетели, которая говорит: «Разве дело во мне?».

«Разве дело во мне?» — в последние пять лет эта фраза становится ключевой. Уже в 1882 г., касаясь «Веселой науки», он пишет: «Совершенно не важно, что думают обо мне и этой книге мои нынешние читатели — важно то, что я думал о себе так, как в ней сказано» (из письма Петеру Гасту). Год спустя, когда появляется «Заратустра», тональность не меняется: «Теперь я решил так: чем больше меня забывают, тем это лучше для моего сына, которого зовут Заратустрой». «Разве дело во мне?» — такова тончайшая формула максимальной гордости в устах того, кто учил о предельном усилении чувства себя самого и своего воления, в противоположность христианскому совлечению самости с человека. Характерно, что эта формула появляется только в момент полной уверенности в своем пророческом призвании, и этот факт говорит о том, что лишь высшие представители человечества могут притязать на упразднение собственной самости, только человек-пророк имеет право принести себя в жертву, потому что только он ценен настолько, чтобы стать этой жертвой. Гибель пророческого «я» была ранней темой того юноши, который любил Гёльдерлина. Уже в пору «Рождения трагедии» Ницше обнаруживает героическое равнодушие к отдельной судьбе Божьего провозвестника. «Пусть погибнет индивид, из которого, в силу высшего инстинкта, исходит неприязнь к теперешнему варварству: пифийский бог, не задумываясь, отыскивал новый треножник, новую Пифию, доколе вообще из глубины шло мистическое испарение» («О будущем наших образовательных учреждений», Базель, 1871—1872). Теперь он ощущает в себе самом, смутно чувствует, как предначертанное судьбой расставание со своей единичностью и обособленностью, выступление из явления под названием «индивид» неудержимо совершается до конца: до заката, до гибели пророка-провозвестника, до исполнения начертанного пророческого закона. Ведь провозвестническое слово убивает уста, из которых оно изошло, и че-

ловек, изрекший все, что хотел, и повелевший стать словом и формой всему вибрирующему в нем и через него миру, — этот человек умирает. С тех пор как в Ницше пробуждается первое предчувствие живущих в нем пророческих сил, в нем же начинает жить и предчувствие собственной гибели, неизбежной по законам пророчествования, предчувствие, которое нарастает до тех пор, пока, наконец, не обретает своего страшного исполнения. Ученик греков, он знал, как завершается и втайне хочет завершиться всякое дерзновение, а пророчествование, предсказание, выявление, выталкивание будущего и грядущего (пусть даже ты при этом всего лишь его орудие) среди людей всегда — самая сильная и самая смертельная дерзость.

Завершение «Гимна к жизни», положенного им на музыку, он сам воспринимает «как самую сильную *дерзость* в греческом смысле, богохульный вызов судьбе от избытка мужества и задора: каждый раз, когда я вижу (*и слышу*) это место, легкая дрожь пробегает по моему телу. Говорят, что такой “музыке” внимают Эринии» (из письма Петеру Гасту, 1887 г.). Ницше почти никогда не покидает ощущение того, что за ним следуют Эвмениды, что под его ногами — сонм духов, которые, тихо внимая, однажды неудержимо устремятся вверх. Мысль о том, что человечество достигает высшего и лучшего только путем преступления и святотатства, что острие мудрости оборачивается против мудрецов, ибо по своей природе мудрость есть преступление, — эта Прометеева мысль пронизывает собою уже первое произведение Ницше и остается зловеще живучей даже в «Ессе homo»: «Есть нечто, что называю я *гапсине*⁶⁷ великого: все великое, всякое творение, всякое дело, однажды содеянное, немедленно обращается против того, кто его содеял». После «Утренней зари» все последующее десятилетие словно пронизано мыслью о мести творения своему творцу, об убийстве деятеля его же действием, и эта мысль сгущается, словно грозовая туча: «Бывает, наверное, так, что ум, бога-

⁶⁷ *Rancune* (франц.). — Злопамятность.

то наполненный фактами и логически искусный, переживая чудовищное напряжение, делает неслыханно много выводов и приходит к результатам, которые добываются целыми поколениями исследователей: это также называется фантазированием — и за него он должен поплатиться» (из материалов к «Утренней заре»). В письмах такое настроение прорывается живее, в них острее предчувствие своей правоты: «Ах, друг мой, иногда меня посещает предчувствие, что я веду слишком опасную жизнь, ибо принадлежу к машинам, которые могут взорваться! Мои чувства так напряжены, что я ужасаюсь и смеюсь...» (из письма Петеру Гасту, 1881 г.). А вот что он снова пишет Гасту, закончив вторую часть «Заратустры»: «И тут мне пришла мысль, что однажды я, наверное, умру от *такого* взрыва и разлета чувств» (июль 1883 г.). «Весь “Заратустра” — это взрыв сил, копившихся десятилетиями: при таких взрывах может легко взлететь на воздух и сам зачинщик. Часто я так себя и чувствую, и не хочу это скрывать от тебя» (из письма Францу Овербеку, февраль 1884 г.). «Тот, кто мыслит такие вещи, какие мыслю я, всегда бок о бок с опасностью» (из черновика Францу Овербеку, октябрь 1885 г.). И даже в середине декабря 1888 г. он пишет: «Порой я не понимаю, к чему мне так торопить *трагическую* катастрофу моей жизни, которая начнется с “Ессе homo”» (из письма Петеру Гасту).

Ощущение того, что сам он, говоря словами Новалиса, сказанными Фридриху Шлегелю, из «закатной семьи», медленно концентрируясь, претворяется в великую пророческую потребность в закате, который словно налагает удостоверяющую печать на его призвание. «Для меня лучшая цель в жизни — погибнуть от великого и невозможного», — таково горделивое и полное предчувствий признание молодого Ницше (сделанное в пору написания «Несвоевременных размышлений»), и в этом признании как будто слышится отголосок фаустовского «того люблю, кто жаждет невозможного». В черновиках к «Рихарду Вагнеру в Байрейте» почти в упоении празднуется «чудный смерти смысл», воспеваемый Новалисом, празднуется герои-

ческий конец: «Смерть есть *суд*, но суд свободно выбранный, жадно взыскуемый, полный жуткого очарования, как будто он нечто большее, чем просто врата в ничто. Смерть — это печать, налагаемая на всякую великую страсть и героизм... Быть к ней готовым — это высшее, чего можно достигнуть, но и самое тяжелое, обретаемое ценой героического борения и страдания. Всякая такая смерть есть Евангелие любви...». Одна примечательная запись, сделанная в 1882 г., еще до появления «Заратустры», гласит: «*То, что приходит*. Пророчество. — Самопреодоление морали. — Освобождение. — Середина и начало заката. — Характеристика полдня. — Добровольная смерть». «Я не скрываю своего глубокого желания смерти», — пишет он в 1887 г. Францу Овербеку, но речь идет не просто о смерти, не о каком-то избавлении, ради которого и хотят смерти, а о желании величественной смерти. «Ведь и смерть великого величественна», — пишет Гёльдерлин в своей «Смерти Эмпедокла», том самом произведении, которое «всегда совсем по-особому захватывало» Ницше еще в пору его ученичества — захватывало своим прославлением пророческой, провозвестнической смерти. Сохранившаяся запись школьной поры гласит: «Смерть Эмпедокла — это смерть, вызванная гордостью богов, презрением людей, земным пресыщением и пантеизмом». В «Заратустре» эта величественная, Эмпедоклова по своему размаху гибель, прославляется и взыскуется как желанная («Торжественно спускаешься ты, светило, и сияют долины, напоенные твоим светом») — в том самом «Заратустре», который, прежде всего прочего, воспевает закат Заратустры и в котором сразу говорится о желании этого заката и воле к нему: «"Великое светило... я должен, подобно тебе, *закатиться*, как называют это люди, к которым я хочу спуститься. Так благослови же меня, ты, спокойное око, без зависти взирающее даже на чрезмерно большое счастье! Благослови чашу, готовую пролиться, чтобы золотистая влага текла из нее и несла всюду отблеск твоей отрады! Взгляни, эта чаша хочет опять стать пустою...". Так начался закат Заратустры».

Волей к свободному закату, к одаряющей смерти проникнуты и исполненные любви речения из «Предисловия Заратустры»:

«В человеке важно то, что он — мост, а не цель: в человеке можно любить только то, что он — *переход* и *гибель*».

Я люблю тех, кто не умеет жить иначе, как чтобы погибнуть, ибо идут они по мосту...

Я люблю тех, кто оправдывает людей будущего и искупает людей прошлого: ибо он хочет гибели от людей настоящего.

Я люблю того, кто карает своего Бога, так как он любит своего Бога: ибо он должен погибнуть от гнева своего Бога...

Я люблю того, чья душа переполнена, так что он забывает самого себя, и все вещи содержатся в нем: так становятся все вещи его гибелью...

Я люблю всех тех, кто, как тяжелые капли, падают одна за другой из темной тучи, нависшей над человеком: молния приближается, возвещают они и гибнут как провозвестники.

Смотрите, я — провозвестник молнии и тяжелая капля из тучи...».

Итак, при любом рассмотрении, то пророческое состояние, в котором находится Ницше последних лет, — это стояние перед молнией, готовой его поразить: перед молнией, приближение которой он сам должен возвестить и которая сожжет его самого. Говоря слогом «Заратустры», это ожидание тучи («Но кто о многом возвестит // Тот обречен молчать // Тому, кто молнию родит // Призвание — тучей стать») и в то же время — чаяние стать деревом («Я в одиночестве возрос, // Я жду — в плену у смутных грез. // Мне слышен неба грозный зов: // Я встретить молнию готов»). Но это два признака одной и той же молнии: возвещение — это и гибель возвещающего, согласно закону всякого провозвестия и судьбе всех пророков; они возвещают о приближении молнии и гибнут как возвещающие. В упомянутом предисловии, воспевающим высшее счастье, Заратустра сам называет имя смертоносной молнии своего возвещения: «Смотрите, я провозвестник молнии... но эта молния называется *сверхчело-*

век». И в фантастическо-мистическом позднем стихотворении «Жалоба Ариадны» говорится о последнем появлении бога из тучи: «...Молния. Дионис зрится в изумрудной красоте».

Сверхчеловек и Дионис — два именованья одной грезы — грезы о будущем, о грядущем Новом человеке, утверждающемся только на себе самом. Два имени, соседство которых соединяет немецкую мысль о высшем становлении с греческим счастьем высшего бытия. Две ницшевских формулы для его провозвестия, которое в «Заратустре» обрело лишь свое самое сильное поэтическое выражение, но которое он совершал всем своим деланием — от «Рождения трагедии» и до самых последних страниц «Ессе homo» и «Воли к власти»: совершал, проходя через все ступени ясности и уверенности, сомнения и борения. Уже в «Рождении трагедии из духа музыки» Дионис — «всепервейшее имя», равно как в «Ессе homo» Ницше говорит, что имя Вагнера, самая ранняя маска Диониса, было самым первым именем. В самом «Ессе homo» так говорится о работе «Рихард Вагнер в Байрейте»: «Всё в этом сочинении возвещено наперед: близость возвращения греческого духа, необходимость анти-Александров, которые снова завяжут однажды разрубленный гордиев узел греческой культуры... и никогда не найдут более великолепного выражения для события Заратустры, для этого акта чудовищного очищения и освящения человечества, чем то, которое на стр. 43—46». Но этим же именем, именем Диониса, «Ессе homo» и завершается, и дионисийский дифирамб «Слава и вечность» становится поэтическим завершением всей этой вещи, ее предельным взлетом и крушением. Но и на последних страницах последней книги незавершенного главного труда (оставшегося словом, но так и не ставшего песней), в последней главе «Воли к власти», той главе, которой надлежало носить имя «Диониса», на этих последних страницах, где вновь, в ощущении безмерного счастья, рисуется далекий образ нового человека и ощущается «близость возрождения греческого духа» — снова упоминается имя этого бога; и этот образ облекается в мечтательные,

но вполне ясные, пророческие и испытующие, свяшенно трезвые слова, дающие жизнь, быть может, самым прекрасным страницам прозаика Ницше — тем страницам, где говорится о тайне его провозвестия, той тайне, о которой можно только петь: «Высших и светлейших радостей, в которых все сущее празднует свое преображение, снискивают, как и положено, только наиредчайшие и самые счастливо одаренные натуры, но и они — лишь после того, как и сами они, и предки их прожили в устремлении к этой цели долгую подготовительную жизнь, об этой цели даже не ведая. Только тогда в Одном человеке, в телесном существе его уживаются бьющее через край изобилие самых разнообразных сил и вместе с тем сметливая власть “свободной воли” и хозяйского повеления; ум его тогда столь же привычно и по-домашнему обитает в его чувствах, как чувства — в уме; и все, что только ни разыгрывается и в одном, и в другом, неминуемо высвобождает чрезвычайно изысканную игру и счастье. А также и наоборот! — при мысли о таких взаимопереходах стоит при возможности вспомнить Хафиза; даже Гёте, сколь ни в ослабленном отражении, дает этот процесс почувствовать. вполне вероятно, что у таких совершенных и счастливо одаренных людей даже самые чувственные проявления преображаются, высветляются столь же бурным упоением высочайшей духовности; они ощущают в себе нечто вроде *обожествления тела*, и ничто так не чуждо им, как аскетическая философия, исповедующая принцип “бог есть дух”; при этом со всей ясностью обнаруживается, что аскет — это “неудавшийся человек”, который одобряет в себе лишь какую-то часть свою, притом именно часть осудительную, приговаривающую, — и ее-то и именует “Богом”. С этой вершины радости, где человек целиком и полностью ощущает себя обожествленной формой и самооправданием красоты, — и вниз до радости здоровых крестьян и здоровых полулюдей-полуживотных: вот всю эту неимоверно длинную световую и цветовую лесенку *счастья* грек называл, — не без благодарного содрогания человека, посвященного в тайну, не без крайней

осторожности и богобоязненного молчания, — божественным именем: *Дионис*. Что *знают* все нынешние современные люди, эти дети ущербной, множественной, больной и чудаковатой матери, о *всеохватности* греческого счастья, что могут они об этом знать! А уж рабам “современных идей” — им-то и подавно откуда взять право на дионисийскую праздничность!

Во времена “расцвета” греческого тела и греческой души, а отнюдь не в пору болезненных излишеств и безумств возник этот таинственнейший символ высшего из достигнутых доселе на Земле форм утверждения мира и преобразования сущего. Здесь было задано *мерило*, после которого все, что ни выросло, оказывалось слишком коротко, слишком скудно, слишком тесно: стоит только выговорить слово “Дионис” перед лицом наших лучших вещей и имен, допустим, Гёте, или Бетховен, или Шекспир, или Рафаэль — и в один миг мы чувствуем наши лучшие вещи, лучшие мгновения наши — перед *судом*. Дионис — это *судия*! Вы меня поняли? Нет сомнения в том, что греки все последние тайны о “судьбах души” и все, что они знали о воспитании и облагораживании, а прежде всего о неколебимой иерархии рангов и ценностном неравенстве человека человеку, — что все это они пытались истолковать из своих дионисийских опытов: именно здесь для всего греческого великая глубь и великое безмолвие, — *мы не знаем греков*, покуда этот тайный подземный доступ к ним все еще завален. Назойливое око ученого никогда и ничего не разглядит в этих вещах, сколько бы учености на эти раскопки ни было призвано; даже благородное рвение таких друзей древности, как Гёте и Винкельман, как раз тут отдает чем-то недозволенным, почти нескромным. Ждать и готовиться; выжидать, когда пробьются новые родники, в полном одиночестве готовить себя к неведомым обликам и голосам; все чище отмывать душу от ярмарочной пыли и шума нашего времени; все христианское в себе *преодолеть* надхристианским, и не просто отринуть, — ибо христианское учение противопоставило себя дионисийскому, — но снова открыть в себе *юг* и раскинуть над собой

сияющее, яркое, таинственное небо юга; снова обрести в себе, завоевать в себе южное здоровье и тайную мощь души; шаг за шагом становиться просторней, над-национальней, все более европейским, над-европейским, все более восходноземным, все более *греческим*, — ибо именно греческое было первой великой связью и синтезом всего восходноземного и именно потому — началом европейской души, *открытием нашего "нового мира"*: кто живет под такими императивами, — как знать, что *такому человеку* в один прекрасный день может повстречаться? Быть может, как раз он самый — *новый день!*».

Он должен был встретить своего провозвестника, этот греческий новый день. Но этот же день был молнией — это был день, когда под своими последними строками уже в смертном упоении он крупно подписывается именем своего бога — «Дионис». Это был день, когда он — и в этом тоже было некое свершение пророчества — сошел в торопившуюся облечь его собою долгую ночь.

Последняя воля

Так умереть,
Как некогда его я видел перед смертью, —
Как бога, молниеподобным взором
Рассекшего мрак юности моей.
В сраженье злом плясун неудержимый,
Среди воителей никто так весел не был
И грустен так среди победоносцев.
Судьбу поправ, он заключил ее
В объятия строгие единой мысли —
Страшась того, что все же победил,
Но победил — о счастье! — умирая...*

* Перевод А. Шурбелёва.

СОКРАТ

Вседогуший, ты пробуждаешь
Юношей чистые души и старцев
Учишь премудрым искусствам; лишь скверный
Хуже становится, дабы скорее пресекась,
Он, когда ты, Сокрушающий, им овладеешь.

Кто глубочайшее мыслил, тот любит безмерно
живое.*

Гёльдерлин

...Но перед тем, что изрекает этот одержимый демоном, должен благоговеть непосвященный, и не важно, чувством или познанием рождено его реченье, ибо здесь царствуют боги, разбрасывая семена грядущего разумения... Стремление поучать его было бы, пожалуй, святотатством даже не моим, но и того, кто более сведущ, чем я, ибо путь ему освещает его гений и часто внезапно, словно ударом молнии, озаряет его тогда, когда мы, сидя в темноте, едва ли догадываемся, откуда займется день.

Гёте о Бетховене, 1810

Когда Ницше был христианином — потаенно, пародийно и противоречиво, как это мог только он — он был им и в том, что любил своих врагов, правда, той любовью, в которой

* Перевод А. Шурбелёва.

именно по-ницшеовски христианская ненависть к себе сочетается с эллинской ревностной завистью. Никому он не был так благодарен и предан, как тем, кого, подобно второму Савлу, поносил и преследовал. Потому и Сократ, будучи самым сомнительным явлением древности (так он назван в «Рождении трагедии»), близок ему настолько, что он почти всегда ведет с ним борьбу (так сказано в сохранившемся фрагменте 1875 г. с чрезвычайно характерным заголовком — «Наука и мудрость в борьбе»). Как это характерно для Ницше: «настолько близок, что я почти всегда веду с ним борьбу!» В такой враждебной близости к тому, кто глубоко тебе родствен, сокрыт определенный закон, причем один из самых важных законов, определяющих его, Ницше, жизнь.

Если отвлечься от фигуры Рихарда Вагнера, во встрече с которым для Ницше неповторимым образом слились возлюбленный враг и ненавистный возлюбленный, если оставить Христа в тени, сотканной из боязни и благоговения, той тени, которой даже такой страстный антихристианин, каким Ницше стал в последние годы, все-таки окутывал основателя христианства, гонимого им с мстительностью, напоминающей мстительность Савла («Христос на кресте есть возвышенный символ — все еще», — так гласит запись, сделанная им во время создания «Антихриста»), итак, если все это сделать, тогда действительно Сократ, как и сказано в приведенной нами строке, был самым ближайшим из его врагов, всю жизнь бороться с которыми было для него необходимо и законом; да, именно с Сократом Ницше почти всегда вел борьбу, тревожно ощущая его близость себе самому. С призрачной сатировой тенью этого великого учителя Платона он боролся больше, чем с Павлом, Лютером, Паскалем и Шопенгауэром, — боролся, как с самой смертельной опасностью, нависшей над его жизнью, и одновременно как Иаков с ангелом: за благословение и смысл всей своей жизни. Ведь в злобном «я не отпущу тебя!», в этом решении, которое оставалось непререкаемым всю его жизнь, смертельная ненависть и моление о благословении всег-

да идут рука об руку. Лишь в этом ключе можно понять тот совершенно особый тон, с которым в «Рождении трагедии», в почти геббелевской манере, Сократ назван «поворотной точкой и осью так называемой мировой истории». Но учитель Платона был и оставался «поворотной точкой» и «осью бытия» и для истории его собственного, ницшеевского, мира, его индивидуальной жизни. Если угодно, стержнем духовного развития Ницше как раз и было его отношение к Сократу, и тема «Рождения трагедии» — это Сократ, убивший трагедию, равно как в «Сумерках идолов» речь идет о сути той ненависти, которая зовется «проблемой Сократа». В просветительском «Человеческом, слишком человеческом» говорится о том, что «улицы самых разных философских укладов возвращают к Сократу», «самому простому и самому непреходящему мудрецу-посреднику», но дело серьезнее: из его *собственных* самых разных философских краев Ницше снова и снова возвращался к этому загадочно-ясному посреднику-мудрецу.

В ницшеевской ненависти к Сократу, в ненависти, наполненной любовью, своеобразно соединяются его ненависть к самому себе и преображение себя самого. Кого он ненавидит в Сократе? Того человека, тот тип, который он ненавидел больше всего: человека и тип Ницше. Ненавидит теоретического человека, predetermined к тому, чтобы разложить миф и на место богов водрузить знание о добре и зле. Он ненавидит в Сократе отравителя истинного, досократовского эллинства, соединяющего в себе мифическое и орфическое начала, того эллинства, которое было и оставалось для него подлинным. Он ненавидит в нем логика, просветителя, не-мистика, оптимиста — того, кто предал трагедию в угоду диалектике и чья прикладная софистика переманивала от мифа к знанию о человеческом, слишком человеческом. Он ненавидел его всюю ненавистью Аристофана и чуть ли не средствами этой ненависти.

«Чудовищное сомнение» охватывает его всякий раз, когда он думает о Сократе, оно снова побуждает «понять смысл и цель этого загадочнейшего явления древности. Кто этот че-

ловец, держащий в одиночку отрицать греческую сущность, которая в лице Гомера, Пиндара и Эсхила, Фидия, Перикла, Пифии и Диониса неизменно вызывает в нас чувства изумления и преклонения, как глубочайшая бездна и недостижимая вершина? Какая демоническая сила могла осмелиться выплеснуть на землю этот волшебный напиток? Кто этот полубог, к которому хор благороднейших духов человечества принужден взывать: «Горе! Горе! Ты сокрушил его, этот прекрасный мир, могучей дланью, он падает, он рушится!» («Рождение трагедии»). «Когда эллинский гений исчерпал свои высшие типы, тогда греки очень быстро опустились... Хватило единственного сильного сумасброда — и разрыв был неисцелим. В нем совершается саморазрушение греков...». «Более древнее эллинство явило свои силы в лице нескольких философов. Сократом это явление прерывается: он пытается породить себя самого и отринуть всякую традицию... Начиная с Сократа индивид сразу счел себя слишком важным» («Наука и мудрость в борьбе», 1875 г.). (Здесь примечателен «кровосмесительный» характер чистого индивидуализма, который «пытается породить себя самого», равно как в «Рождении трагедии» упоминается о том, что «мудрый маг может родиться только от кровосмешения».) Даже в «Человеческом, слишком человеческом», столь дружественном просветительству, Ницше не считает «праздным вопросом, не нашел бы Платон, избегнув чар Сократа, еще более высокий тип философского человека — тип, который теперь навсегда потерян для нас». И в «Ессе homo» в качестве одного из двух решающих новых моментов, определяющих «Рождение трагедии», он называет новое понимание сократизма: «Сократ, впервые узанный как орудие греческого разложения, как типичный *décadent*».

Для Ницше Сократ — «тип неслыханной до него формы бытия, тип теоретического человека» («Рождение трагедии»). Его диалектика — симптом декаданса, диалектика как оружие слабых; его прославление *знания* как основы всякой этики (если человек знает, что такое добро, он непременно будет

его совершать; никакой человек не совершает зла добровольно, заведомо зная, что это зло) — это отвратительный рационализм гнусного уродца, отнявшего от своей страсти все силы, чтобы только господствовать над нею, но ни в коем случае не дать ей расцвести и процвести. Для Ницше Сократ — это «воистину чудовищность per defectum»⁶⁸: у него совершенно отсутствует всякое мистическое дарование: «так что Сократа можно было бы охарактеризовать как специфического *немистика*, в котором логическая природа путем гипертрофии так же чрезмерно развилась, как в мистике его инстинктивная мудрость» («Рождение трагедии»). Сократ — это чудовище: такая характеристика, свидетельствующая о крайней ненависти, повторяется часто. В базельской лекции о Сократе и трагедии Ницше так разъясняет ее причину: «Наука и искусство исключают друг друга: с этой точки зрения весьма знаменательно, что Сократ, первый великий эллин, был безобразен; хотя в нем, собственно, все символично. Он — отец логики, которая ярче всего показывает, что такое наука; он — уничтожитель музыкальной драмы, вобравшей в себя лучи всего древнего искусства». «Мне самому эта непочтительность, что великие мудрецы суть типы упадка, пришла в голову при рассмотрении того случая, где ей сильнее всего противоборствует ученый и неученый предрассудок: я опознал Сократа и Платона как симптомы гибели, как орудия греческого разложения, как псевдогреков, как антигреков... Сократ по своему происхождению принадлежал к низшим слоям народа: Сократ был чернью. [“Чернь, при помощи диалектики, одержала победу”, — пишет он в “Воле к власти”.] Нам известно, мы даже видим это, как безобразен был он. Но безобразие, являющееся само по себе возражением, служит у греков почти опровержением. Был ли Сократ вообще греком?». Итак, вовсе не грек — самая ядовитая стрела, припасенная в колчане Ницше, и без того полным смертельных стрел. Скиф, самый ранний «со-

⁶⁸ Per defectum (лат.). — От ущербности.

временный человек», *décadent* — так Ницше насаживает на кол своего душеистолкования и Сократа, и Павла. На то, что Сократ — *décadent*, продолжает рассуждать Ницше в этой работе, намекают не только признававшиеся им самим грубость и хаос его инстинктов: как раз на это намекает и гипертрофия логического. Все в нем преувеличено, все напоминает шута, карикатуру, и в то же время все спрятано, все имеет какой-то тайный умысел, все подземно («Все глубокое любит маску», — контрапунктом доносится из «По ту сторону добра и зла»). Да, Сократ «был шутком, *возбудившим серьезное отношение к себе*» («Я не хочу быть святым, скорее шутком... Может быть, я и есмь шут», — резонируют потаенные места в «Ессе homo»). Здесь обнаруживается то, что обнаруживалось уже не раз: Ницше разит самого себя теми мстительными стрелами, цель которых — сатиров лик его Сократа. В черновиках к «Веселой науке» Ницше, имея в виду Сократа и заодно себя самого, записывает: «Если этот человек не станет великим героем добродетели, он будет ужасен себе и другим». Здесь Ницше намекает на известный, им самим на «французский» лад рассказанный, греческий анекдот о том, как какой-то чужеземец, встретившись с Сократом на рынке в Афинах, сказал, что его лицо являет собой пещеру всех дурных желаний, на что Сократ просто ответил: «Ты знаешь меня, чужеземец». (Еще Гёте, признавая в себе наличие этой опасной сократовской двоякости, сказал Эккерману за два года до смерти: «Если бы я решил ничем себя не связывать, я, пожалуй, погубил бы себя и свое окружение».) То, что в черновиках к «Человеческому, слишком человеческому» говорится о Сократе, можно сказать и о самом Ницше, который, словно являя собой кентавра, слишкомотягощен такими свойствами характера, которые — именно так — никогда еще не соединялись в одном человеке: «По существу, платоновский Сократ — это карикатура, ибо в нем полно черт, которые никогда не совмещаются в *одной личности*». О «нездоровой стихии» Сократа говорится в «Воле к власти»: «Заниматься моралью труднее

всего там, где дух богат и независим. Каким образом Сократ стал *мономаном морали*?.. Если главный интерес составляют мораль и религия, то это признак крайней нужды». Но разве это не относится прежде всего к самому Ницше, самому страстному из всех наших моралистов? Разве это не относится к тому самому антихристу, в котором «порой некстати оживает религиозный, то есть *богообразующий* инстинкт»?

Нет никакого сомнения в том, что всем этим Ницше самыми резкими, даже корежащими штрихами, продиктованными ненавистью, рисует образ просветительского рационалиста, того логика распада, в котором он ненавидит самого себя. Но сквозь этот рисунок всюду проглядывает, как в палимпсесте, образ другого Сократа, в котором Ницше опять узнавал себя, проглядывает Сократ, который преодолел в себе логика и стал служить высшей задаче, проглядывает образ музицирующего Сократа, если говорить словами «Рождения трагедии». Этот образ, взятый из платоновского «Федона», появляется у Ницше вновь и вновь и своим частым появлением выдает полное томительного ожидания отождествление Сократовой судьбы со своей собственной. «Дело в том, что этот деспотический логик испытывал временами по отношению к искусству ощущение какого-то пробела, какой-то пустоты, какого-то полуукора, быть может, чувство невыполненного долга. Зачастую являлось ему во сне, как он сам в тюрьме рассказывал о том друзьям, одно и то же видение, постоянно повторявшее: “Сократ, займись музыкой!”. До последних дней своих он успокаивал себя мыслью, что его философствование и есть высшее искусство муз, и не решался поверить, чтобы какое-нибудь божество могло напоминать ему о той простой, народной музыке. Наконец в тюрьме, чтобы окончательно облегчить свою совесть, он соглашается заняться этой мало ценимой им музыкой; и в таком настроении сочиняет вводный гимн Аполлону... Приведенные выше слова о сократовском сновидении — единственный признак некоторого сомнения в нем относительно границ логической природы; быть

может, — так должен был он спросить себя — непонятное мне не есть тем самым непременно и нечто неосмысленное? Быть может, существует область мудрости, из которой логик изгнан?» («Рождение трагедии»). Весь этот труд — первенец в творчестве Ницше — по существу посвящен рассмотрению одного вопроса, который он сам и ставит: «Приведет ли это превращение [когда “ненасытная жадность оптимистического познания превращается в трагическую покорность судьбе и жажду искусства”] ко все новым и новым конфигурациям гения и именно — *отдавшегося музыке Сократа?*». В черновиках к «Рождению трагедии» именно трагический человек описывается как *отдавшийся музыке Сократ*, и если в этом первом произведении Ницше говорится о том, что «*умирающий Сократ* стал новым, никогда дотоле невиданным идеалом для благородного эллинского юношества», то для Ницше это, пожалуй, снова оказывалось той тайной музыкой умирающего прообраза, от которой исходило столь неодолимое очарование.

Какую музыку он заставил сопутствовать кончине своего Сократа? Это была музыка флейтистки, с которой Алкивиад пришел на пир в дом Агафона, музыка, о которой Конрад Фердинанд Мейер в своем стихотворении, посвященном завершению пира, говорит: «...Тише! Смерти дремотные флейты звучат!».

«Он пошел на смерть, — говорится в “Рождении трагедии”, — с тем же спокойствием, с каким он, по описанию Платона, как последний сотрапезник, покидает при брезжущем рассвете дня пир, чтобы начать новый день, между тем как за его спиной на скамьях и на земле остаются заспавшиеся гости, чтобы грезить о Сократе, этом истинном эротике». Это была музыка, имя которой — Платон.

Образ такого Сократа Ницше намеренно выводил перед собою и нами лишь как некое предчувствие и тень, но ясно, что ненависть к логике Сократу, чуждому музам, никогда не была бы такой неугасимой, если бы великий, окруженный музами наставник Сократ потаенно не переставал быть для него

желанной картиной. Равным образом, его ненависть к апостолу Павлу никогда не воздымалась бы в нем столь неистово, столь — почти как у какого-нибудь отца Церкви — фанатично, если бы его собственное подземное христианство ценностей (воспользуемся здесь словами Ницше, сказанными о Канте) не наделило образ его великого противника яркими красками братской ненависти. Неприязнь к великому учителю Сократу, искажавшая его образ, была вызвана стремлением Ницше очистить его от тех черт, которые он ненавидел в самом себе, считая, что они порочат его собственное учительство. В отношении к Сократу философия Ницше на самом деле такова, какой он сам ее называет, а именно перевернутый платонизм: вслед за Платоном он заостряет внимание на Сократе, но только в отрицательном смысле, и делает это для того, чтобы, как тот же Платон, но только не признавая, а отмечая Сократа, сделать так, чтобы обольстительно засияло его собственное учение, его собственное учительство, его собственный платонизм.

«Такого учителя у базельцев больше не будет», — уже в 1875 г. в разговоре с приятелем сказал Якоб Буркхардт, и смысл сказанного был шире и глубже, чем полагал он сам. Ведь, в соответствии со своим дарованием и влиянием, Ницше прежде всего предстает перед нами как наставник и воспитатель сократовского склада; он сам — как Сократ, с которым он почти всегда вел борьбу. Закаленный или закаляющий себя фанатик познания ради познания, бесподобный, одержимый демонической мстительностью анатом души, люциферовский «свободный дух», — все это, хотя поначалу и не слишком явно, присутствует в образе этого Ницше-Сократа. «Что в моих сочинениях говорит не знающий себе равных психолог, это, быть может, первое убеждение, к которому приходит хороший читатель — читатель, которого я заслуживаю». Но в «не знающем себе равных психологе», который живет в Ницше, так же быстро проявляется воспитатель, как в логике Сократе — тот, кто мог стать учителем Платона: мастерство

в истолковании души, как бы самовластно, самосушностно оно порой ни проявлялось, особенно в сочинениях среднего периода, рано или поздно начинает служить педагогическому идеалу — точно так же, как софистическое наслаждение логикой у Сократа начинает служить воспитательному «преобразованию через познание». И снова в «Ессе homo», этом злом и самом пронизательном из всех его сочинений, Ницше высказывает ту же самую мысль: «В сущности, *вовсе не психологией хотел я заниматься в этих сочинениях* [“Шопенгауэр как воспитатель”, “Рихард Вагнер в Байрейте”]: *не сравнивая ни с чем проблема воспитания*, новое понятие самодисциплины, самозащиты до жестокости, путь к величию и всемирно-историческим задачам еще требовали своего первого выражения». Не познание, всегда остающееся последним основанием дерзкого наслаждения самим собой, когда к нему стремятся только ради него самого, не познание (несмотря на буйную страсть к нему, проявившуюся в годы после расставания с Вагнером и до первых зарниц Заратустры) — не познание было господствовавшей страстью этой жизни, которая в конечном счете все-таки принесла себя в жертву опасному познанию и смертельному самопознанию: не познание, но воспитание живущего для жизни, вознесение радости бытия в волю к созиданию, претворение отдельного человеческого существа, испытывающего радость лишь от себя самого, в некий путеводный образ для других. Воспитание, а не познание, мудрость, а не наука, подлинное образование, а не образованность — вот что двигало молодым воспитателем Ницше. «Я против эгоистического желания просто познавать. Прежде всего необходимо: радость от того, что имеешь, и несение ее дальше — вот в чем задача учителя» («Введение в изучение классической филологии», 1871 г.). К этой идее восходят два последних «Несвоевременных размышления» («Шопенгауэр как воспитатель» и «Рихард Вагнер в Байрейте»), а также второе («О пользе и вреде истории для жизни»). Отсюда же начинается и тот юношеский мечтательный энтузиазм, кото-

рым проникнуты страницы его лекций «О будущем наших образовательных учреждений», хотя по форме они направлены против упадка старой гуманистической гимназии с ее преимущественно наглядным образованием, против засилья школы «во имя преодоления жизненной нужды» внутри организма, призванного стать подлинным «образовательным учреждением». Посреди совершенно отвлеченных филологических проблем и самых теоретических исследований двадцатитрехлетнему студенту мерещится сократовская жизненная задача подлинно практического наставничества. Осенью 1867 г. он пишет: «Мне интереснее узнать, как становишься учителем, чем узнать, чему обычно учат в университетах... Цель, стоящая передо мной, — стать настоящим практическим учителем и первым делом пробудить в молодых людях необходимую рассудительность и раздумье, которые делают их способными держать перед глазами “почему?”, “что?” и “как?” их науки. Нельзя забывать, что в таком способе рассмотрения заключен философский элемент. Молодой человек сначала должен пережить то удивление, которое называли φιλόσοφον πάθος κατ’ ἐξοχήν⁶⁹». Став преподавателем высшей школы, он тут же торопится повторить эту мысль, только в более возвышенном тоне, в духе шопенгауэровского платонизма. В последнем письме из Лейпцига, уже перед отъездом в Базель, он пишет Герсдорфу: «Внушить моим слушателям ту серьезность, которая запечатлена на челе возвышенного мужа, — таково мое желание, моя дерзновенная надежда: я хотел бы быть чем-то большим, нежели воспитателем толковых филологов; поколение наставников современности, забота о подрастающем племени — все это стоит перед моими глазами». В интонациях, которыми выражается педагогический идеал Ницше, все больше — вплоть до «Заратустры» — слышится Платон. В «Человеческом, слишком человеческом» такая тональность

⁶⁹ φιλόσοφον πάθος κατ’ ἐξοχήν (греч.). — Философская страсть по преимуществу.

становится почти пророческой: «Более полный и новый расцвет наставнического идеала, в котором воедино сливаются священник, художник и врачеватель, ученый и мудрец, а их отдельные добродетели как единая добродетель проявляются в самом учении, в его подаче и методе — вот та картина, которая вновь и вновь всплывает перед моими глазами и глядя на которую я твердо верю, что в ней хотя бы слегка приподымается завеса будущего». (Перед нами потусторонний образ романтической античности во всей своей полноте, тот образ, который уже Новалис воспевает в своем «Генрихе фон Офтердингене»: там говорится, что древний поэт вмещал в себя прорицателя и жреца, законодателя и врачевателя.) Воспитание становится прямо-таки знаменем *ego* религии. «Моя религия, если я еще могу что-то назвать этим словом, заключается в работе, направленной на то, чтобы создать гения; воспитание — это все, на что надо надеяться... воспитание есть любовь к созданному, переизбыток этой любви, подавляющей любовь к самому себе...» (из черновиков к работе «Мы, филологи», 1874—1875 гг.). И довольно рано, еще в базельских лекциях, почти гётевскими словами Ницше касается тайны своей собственной жизни и трагической судьбы: «Лишь из любви рождаются глубочайшие прозрения».

Здесь мы уже находимся в самом средоточии сократовского мифа о воспитании. Лишь из любви рождаются глубочайшие прозрения — так считали греки. Юному Ницше кажется, что именно этот тезис является своеобразной осью платоновской философии: любовь — вот подлинно волшебное слово, которое может открыть вдохновенному базельскому наставнику, хлопотущему о будущем немецкого образования, доступ в античный мир образования и воспитания, отворить ту дверь, которая для всякого современного человека завалена неизъяснимой неосведомленностью и необычайностью. «Греческая культура классической эпохи есть культура мужчин... вероятно, никогда уже молодые люди не получали столько внимания и любви, такого культивирования их лучших качеств, как в шестом и пятом

веках — в согласии с прекрасным изречением Гёльдерлина: “Ибо, любя, смертный дает лучшее” («Человеческое, слишком человеческое»). Эта мысль начинает пробиваться уже в 1869 г. в письме к Эрвину Роде: «Каждый раз, когда я сажусь писать тебе письмо, я вспоминаю Гёльдерлина (моего любимца еще со времен гимназии): “Ибо, любя, смертный дает лучшее!”». В этих словах выражена сократовская идея воспитания, которая, как часть подлинно античного наследия, снова и снова дает о себе знать с 1770 по 1870 гг., как раз во второй период немецкого гуманизма, великолепным завершителем которого и является Ницше. Ее формулирует в своих письмах швейцарский историограф Иоганн Мюллер — пусть в несколько мечтательной манере позднего рококо, но тем не менее в полной мере пережив знание закона, быть может, самого древнего: «Идеи рождаются в руках мудрого друга», — пишет он в 1773 г., то есть в тот год, когда Гёте вспоминает о своей встрече с Гердером, сильно его изменившей. И шесть лет спустя, в более клопштоковской манере: «Невозможно иметь любимого друга и всюю душою не желать бессмертия». От семидесятипятилетнего Гёте Эккерман услышал фразу, которая словно некий призрак парит между фразой Гёльдерлина («Ибо, любя, смертный дает лучшее») и словами Ницше («Лишь из любви рождаются глубочайшие прозрения»). Вот она: «Понастоящему учишься только у того, кого любишь».

Ницше, на этот гёльдерлиновский лад, решительно вывел свой немецкий платонизм «за» Сократа и даже направил его против последнего; здесь он сделал так же, как до него поступил сам Платон, повиновавшийся своим пробудившимся благодаря Сократу и окрепшим благодаря ему демонам, которые тоже повели его «за» Сократа и даже против него. То, что возносит платоновского Сократа над «настоящим», ксенофоновским Сократом, а именно переход из рационалистического в мистическое, из логического в эротическое — на том же заостряет внимание и Ницше в его противоборстве слишком «реалистичному» Сократу, лишенному всякого мифического

облачения, — и делает он это во имя своего собственного воспитательного платонизма. «Преображение характера через познание — общее заблуждение рационализма, с Сократом во главе», — пишет он Дейссену в 1870 г. Ницше идет дальше: даже преобразование в познании, без изменения существа человека, — тоже расхожее рационалистическое заблуждение. Ведь такое преобразование совершается (Платон это пережил благодаря Сократу, а не научился от него) только в состоянии любви. Познание (там, где оно — мудрость, а не ученость, где оно призвано стать плодотворным и сверхличным) есть знак и плод любви; Ницше на разные лады варьирует гётевское «только любя учишься». Собственное упоение Шопенгауэром, любовь к Вагнеру находят все новые формулы для этой первой ступени Великого Воспитания, в котором вторая, как он полагает, — это единство друзей, одинаково воспитанных и соединенных общей надеждой, а третья — собственное влекущее ввысь, образцовое мастерство.

«К тому, кто не делает нас плодотворными, мы наверняка станем равнодушными... В любых отношениях с людьми все вертится *только* вокруг беременности» (из наследия периода «Заратустры»). «Человек призван к тому, чтобы быть — в том или ином смысле — отцом или матерью» (из черновиков к «Человеческому, слишком человеческому»). «Когда не имеешь хорошего отца, нужно раздобыть себе такового» («Человеческое, слишком человеческое»). Третье «Несвоевременное» («Шопенгауэр как воспитатель»), будучи самым сократовским из всех четырех, есть всецелое выражение этой мудрости, пережитой Ницше. В нем содержится подлинно ключевой тезис, вокруг которого, как вокруг пламенеющей оси, вращаются все ранние сочинения Ницше: «Итак, лишь вверивший свое сердце какому-нибудь великому человеку проходит через свое первое посвящение в культуру». И здесь же: «Нет для человека ничего радостнее и лучше, чем близость к одному из тех победителей, которые, помыслив глубочайшее, любят преисполненное жизни и в конце пути, умудренные, тяготеют

к красоте». Знаменательно, что, говоря эти слова, Ницше как бы приветственно обращается как раз к тем строфам своего любимого Гёльдерлина, которые посвящены Сократу.

Что заставляет тебя, о блаженный Сократ, постоянно
Юношу этого чтить? Или же ты не знавал
Лучшего в жизни своей? А коль знал, так зачем же
С нежностью ты на него, словно на бога, глядишь?

Кто глубочайшее мыслил, тот любит безмерно живое,
Кто заглянул в этот мир, юности душу поймет.
Часто случается так: чувствуя смерти дыханье,
Мудрый спешит напоследок взор красотой напоить*.

Так в начале века увидел этот закон первый великий поэт-воспитатель Байрейта, певец «Титана» и сократик, изложивший учение о воспитании в своем «Леване»: «Всякий юноша и всякий благородный человек, считающий другого великим, именно поэтому считает его слишком великим. Но всякое благородное сердце сдается неутолимой жаждой еще более благородного, каждое прекрасное — жаждой прекраснейшего... потому что возвышенный человек достигает зрелости только благодаря возвышенному... Человек, в величие которого верили, это все-таки единственное предвкушение небес». Так молодой Гёте некогда воспринял миф Сократа, — в своем франкфуртском письме Гердеру, переданном через Гетца: «Теперь я изучаю жизнь и смерть другого героя... Пока лишь темное предчувствие. Сократ, философский героический дух... божественное призвание стать учителем людей... Я не знаю... могу ли я от служения кумиру, на которого Платон наводит краски и позолоту и которому Ксенофон курит фимиам, вознестись к истинной религии, в которой вместо святого появляется великий человек, коего я в порыве любви прижимаю к груди и восклицаю: друг мой и брат мой! И с уверенностью

* Перевод А. Шурбелёва.

посметь это сказать великому человеку! — Стать на один день и одну ночь Алкивиадом и потом умереть!» (конец 1771 г.). Это пишет Гёте, который несколькими месяцами ранее «под первым впечатлением» написал тому же Гердеру: «Все мое “я” потрясено... Гердер, Гердер, оставайтесь для *меня* тем, что Вы есть для *меня*. Если мне предопределено быть Вашей планетой, я хочу быть ею, с удовольствием и по-настоящему... Прощай, любезный муж. Впрочем, я не отпускаю Вас. Я Вас не оставляю! Иаков боролся с ангелом Господним. И я должен охрометь через это!.. Теперь побыть хоть час с Вами — я готов за это платить».

И Ницше пережил все то, что Гёте со священным бесстыдством своих ранних лет выразил в этих письмах. И он свидетельствует о том преисполненном стремления учиться и проникнутом любовью энтузиазме, который непрестанно вселяет в молодого человека его любимое Пиндарово «стань тем, кто ты есть!». «Что до меня, — пишет он в 1872 г. Эрвину Роде, — то такому зрителю, каков Вагнер, я отдаю все почетные венки, которыми только может наделить современность; стремление удовлетворить его будоражит меня сильнее и выше, чем всякая другая сила. Ведь это *тяжело* — и он говорит все, нравится ли ему это или нет, а для меня он как добрая совесть, наказующая и вознаграждающая». Кроме Вагнера таким же гётевским «Гердеровым» переживанием был для юного Ницше и Шопенгауэр, хотя только в Вагнере он увидел воплощение всего того, о чем возвещали ему уста Шопенгауэра, увидел его завещание, которое больше не могло быть для него значимым так, как прежде, потому что уста эти умолкли, а завещание осталось только завещанием. «Я очень многому учусь, находясь рядом с Вагнером, — пишет он в 1869 г. Эрвину Роде. — Это мой практический курс шопенгауэровской философии». С каким неописуемым восторгом, еще в Лейпциге, он слушает слова Вагнера о том, чем композитор обязан Шопенгауэру, единственному, с точки зрения Вагнера, философу, постигшему сущность музыки! Для Ницше

оба, философ и музыкант, — *одно* переживание, *одно* счастье. Но подлинное «исполнение» Шопенгауэра дает только близость к Вагнеру, и как сначала Вагнер является для Ницше живым воплощением того, что Шопенгауэр называет «гением», так потом — например, в «Шопенгауэре как воспитателе» — Шопенгауэр довольно часто становится лишь маской Вагнера, той маской, под которой Ницше, охваченный «любовным восторгом» к Вагнеру, несколько стыдливо прячет свою благодарность и почти фанатическую преданность. Ведь не читателем, пусть самым благодарным, хочет стать этот молодой человек: он хочет стать сыном и питомцем. С тем же «планетарным» счастьем, в котором пробуждающийся Гёте вращался вокруг светила под названием «Гердер», Ницше хочет воскликнуть: «Я не оставляю тебя!». «Я почувствовал, что нашел в нем того воспитателя и философа, которого так долго искал. Правда, я его встретил лишь в книге; и это было большим недостатком. Тем более силился я смотреть сквозь книгу и представить себе живого человека, великое завещание которого я должен был прочитать и который обещал сделать своими наследниками лишь тех, кто захочет и сможет быть не просто его читателями, но сыновьями и питомцами» («Шопенгауэр как воспитатель»).

Итак, Ницше искал великого человека, а не великое учение, искал философа, а не философию, живые уста, а не застывшее завещание. Не досточтимого мертвеца, но того Неподвластного времени, который всегда был бы живым примером. «Для меня философ имеет значение ровно настолько, насколько он может давать пример» («Шопенгауэр как воспитатель»). И снова: «Не важно, что гласят те или иные тезисы, натура человека отвечает за сотню систем. Как поучающий он может сто раз ошибиться, но само его существо остается правым, и мы хотим его держаться. В философе есть нечто такое, чего никогда не может быть в философии, а именно причина многих философий, великий человек» (из материалов к третьему «Несвоевременному»). Однако в отличие от «Рождения трагедии» «Шопенгауэр как воспитатель» рождается не толь-

ко из переживания платонического «любовного восторга»: во втором произведении Ницше уже формулирует закон самого этого переживания, греческий закон воспитывающей любви. «Как может человек знать себя? Он есть существо темное и сокровенное; и если у зайца есть семь кож, то человек может семижды семьдесят раз сдирать самого себя, и все же не сможет сказать: “вот это — подлинно ты, это уже не оболочка”. К тому же такое раскапывание самого себя и насильственное нисхождение в глубины своего существа по ближайшему пути есть мучительное и опасное начинание. Как легко человек может при этом повредить себе, причем так, что уж никакой врач его не исцелит! И кроме того: к чему все это, коль скоро всё свидетельствует о нашем существе: наша дружба и наша вражда, наш взгляд и наше рукопожатие, наша память и все, о чем мы забываем, наши книги и черты нашего пера? Но самое лучшее средство допроса состоит в следующем. Пусть юная душа обратит свой взор на прошлую жизнь и спросит: что ты подлинно любила доселе, что влекло твою душу, что владело ею и одновременно давало ей счастье? Поставь перед собою ряд этих почитаемых предметов, и, быть может, своим существом и последовательностью они покажут тебе закон — основной закон твоего собственного “я”. Сравни эти предметы, посмотри, как каждый из них дополняет другой, расширяет, превосходит, просветляет его, как они образуют лестницу, по которой ты до сих пор карабкался к себе самому; ибо твоя истинная сущность лежит не глубоко скрытой в тебе, а неизмеримо высоко над тобою или по крайней мере над тем, что ты обычно принимаешь за свое “я”. Твои истинные воспитатели и созидатели выдают тебе, что есть подлинный перво-смысл и первооснова твоего существа: нечто, не поддающееся никакому воспитанию и созиданию, и во всяком случае нечто трудно открываемое, связанное, парализованное; твои воспитатели могут быть только твоими освободителями». Десять лет спустя, в материалах к «Заратустре», сказанное претворяется в мастерски лаконичную формулу: «В каких людей ты когда-то

верил? Их совокупность выдает тебе твою веру в себя». Итак, твои воспитатели могут быть только твоими освободителями или, как пишет Ницше в 1870 г. Дейссену, «наверное, мы выбираем и любим *ту* философию, которая больше всего объясняет нам нашу природу». Этим Ницше уже выдвигает сократовский закон, полный имманентной трагики и гласящий, что всякая любовь есть путь к себе самому — закон, жестокое применение которого на себе самом ему суждено испытать лишь позднее, но который мрачной тенью осеняет прощальную песню под названием «Рихард Вагнер в Байрейте».

И подобно тому как великая философия была лишь хитрой приманкой, с помощью которой Эрос влек этот молодой ум к великому человеку-педагогу, а через него в конечном счете — к его собственному совершению, даже великое искусство через несколько лет становится для Ницше лишь коварной маской Эроса, искусительно влекущей молодую душу к чему-то такому, что больше искусства, но к чему? «Эстетические влечения и склонности молодежи, — говорится в записях к “Веселой науке”, — возвещают о чем-то таком, что больше эстетического. Странно!». Но сказанное — пусть только в форме задумчивого примечания на полях — не что иное, как платоновское учение о творящем прекрасном, о красоте как том посланце, который, соблазняя, влечет к божественному (так, в мифологической форме, выражает это учение большая речь Сократа из платоновского «Федра»). Прекрасное говорит не о себе самом, а о чем-то таком, что больше прекрасного — именно так Ницше довольно рано понимает основное учение Платона. «Прекраснейшее тело — лишь покрывало // Под которым стыдливо прячется то, что еще прекраснее», — так сказано в одном почти по-геббелевски грациозном высказывании из «Речей, притч и образов», причудливо сочетающем христианскую и античную метафизику красоты. Уже «Рождение трагедии» целиком и полностью являет собой протест против красоты, никак не поддающейся истолкованию, той красоты, которая блаженна в самой себе, красоты, которая *только*

прекрасна и не более того. И в «Рихарде Вагнере в Байрейте» Ницше, страстно не приемля любое толкование вагнеровской музыки как некоего культа, не предполагающего ничего, кроме идеи наслаждения, резко возражает против той мысли, будто для истинных учеников Вагнера не существует ничего, кроме искусства.

«Было бы высшей несправедливостью предполагать, будто мы заботимся только об искусстве, как если бы оно было чем-то вроде лекарства и наркотиков, помогающих избавиться от всех прочих бедствий». Итак, только искусство — которое у Шопенгауэра еще предстает как некая форма освобождения, высшего воспарения души, даже как наделяющее блаженством непосредственное созерцание самой основы мира — здесь почти с презрением отвергается. Какую же утвердительную силу уже юный Ницше усматривает в искусстве? Силу преображения. Магическую способность подготавливать к жизни и порождать новые жизненные сообщества, новые формы бытия. Эта мысль мерцает уже в его базельском письме Эрвину Роде, написанном в 1871 г., после того как Ницше побывал на большом мангеймском концерте Вагнера. «Когда я представляю, что в следующем поколении несколько сот человек будет получать от музыки то, что получаю от нее я, я ожидаю совершенно новой культуры!». Суть его веры в Вагнера — это восторженная уверенность в том, что его музыке и личности как раз и присуща эта преображающая, обновляющая, даже созидающая культуру сила. Мысль о «сотне преображенных людей», пробужденная в Ницше Буркхардтовым пониманием Ренессанса, а также представлением об идеальном Байрейте, вновь и вновь дает о себе знать в его первых сочинениях и ранних письмах. «Предположим, что кто-нибудь поверил, что для основательного искоренения образованности, как раз теперь вошедшей в Германии в моду, достаточно сотни творческих людей, воспитанных и действующих в новом духе, — как сильно ободрил бы его тот факт, что культура эпохи Возрождения была вынесена на плечах такой же сотни» («О пользе и вреде

истории для жизни»). Здесь еще говорит — пусть осторожно, предположительно, опосредованно — тот, кто воспитан на великом историческом «возможно». Но в том же сочинении эта надежда начинает звучать как призыв, с верой и без оговорок: «Окружите себя частоколом великой и широко захватывающей надежды и полного упований стремления вперед. Творите в себе идеал, которому должно отвечать будущее, и отбросьте предрассудок, что вы эпигоны... Старайтесь насытить ваши души Плутархом и дерзайте верить в самих себя, веря в его героев. Сотня таких воспитанных не в духе времени, то есть достигших зрелости и привычных к героическому, людей может заставить навеки замолчать все крикливое лжеобразование нашей эпохи». Мысли о платоновской академии, построенной по принципу некоего рыцарского храма, в самых разных обликах появляются на всем протяжении раннего периода жизни Ницше. В зависимости от повода или настроения он заостряет внимание то на веселом сократизме, то на христианском раздумье, которые должны отличать эту новую сотню.

Мысли о «храмовнической» истине, о «монашеском» искусстве, о ложе «свободных каменщиков», «крещенных музыкой», мысли об академии верующих в Великого человека — все это в своем переплетении являет некоего кентавра, как это возможно только у Ницше. Порой самой главной задачей становится сохранение старой гуманистической культуры, над которой нависла угроза, порой в первую очередь раздается призыв творить новую дионисийскую культуру — и творить «из духа музыки». Порой «академия» почти целиком обращена в прошлое, порой почти безудержно устремлена в музыкальное будущее, но всегда неизменной остается основная идея — идея некоего сообщества, призванного стать закваской грядущей культуры. Впервые эта мысль — и характерно, что в совершенно пессимистических тонах — дает о себе знать в 1870 г. Как только началась война. Ницше, пребывая в том настроении, которое по своей окраске примечательным образом напоминает письма Флобера, пишет Эрвину Роде: «Наша совсем немощная куль-

тура бросается на грудь самому ужасному демону! Что будет с нами?!.. Что стáнется со всеми нашими замыслами?! Может быть, мы уже в начале конца! Какое запустение! Нам снова понадобятся монастыри. И мы станем первыми *fratres*⁷⁰». Это монашеское самопредание предельной безнадежности не было взрывом того сиюминутного отчаяния, которое охватывает человека, внезапно увидевшего хаос и устранившегося за культуру. Об этом говорят и другие свидетельства, относящиеся к более позднему времени. Союз Вагнера и Шопенгауэра наводит Ницше на мысль о том, что «скоро, наверное, культура будет существовать только в виде сект, отъединенных от мира на монастырский лад и не приемлющих свое окружение» (из материалов к «Рихарду Вагнеру в Байрейте»).

Подробный план создания наполовину греческой, наполовину монастырской академии содержится в базельском письме Эрвину Роде от 15 декабря 1870 г. Вот что он пишет: «В университетской премудрости не может возникнуть ничего поистине ниспровергающего. Настоящими *учителями* мы можем стать только тогда, когда со всей силой вырвем самих себя из этой атмосферы... Итак, однажды мы сбросим с себя это иго, *для меня* это совершенно очевидно. И тогда мы создадим новую *греческую* академию... Пусть даже у нас будет немного единомышленников, я все равно верю, что... мы достигнем того малого островка... Тогда мы будем учителями друг для друга, наши книги станут лишь сетями для уловления кого-нибудь в наше монастырско-художественное товарищество... Скажу, что для меня все это очень серьезно, и я уже начал ограничивать свои потребности, дабы сохранить хоть малый остаток сил... Разве мы не призваны к тому, чтобы основать новую академию и “не должен разве я стремительною мощью // единый вечный образ вызвать к жизни?”... Несомненно, однако, что наша философская школа — не историческая реминисценция и не каприз — разве не необходимость заставляет нас идти

⁷⁰ *Fratres* (лат.). — Братия.

по этому пути?». И характерная подпись: «Преданный тебе Frater Fridericus⁷¹». В другом месте он говорит о чем-то наподобие ордена высших людей, о создании «Ежегодника друзей», причем у него «и в мыслях нет соперничать с такой жалкой ерундой, как “Байрейтские листки”» (1878). «Где воссоздать нам Эпикуров сад?» — спрашивает он в письме к Гасту (1878). Как раз в это же время он с благодарностью отмечает следующее место из писем Адальберта Штифтера: «Поэтому мне нравится общение с отдельными высшими людьми [“высшими людьми”!], и если бы можно было провести с Вами бабье лето жизни... и здесь не помешало бы присутствие друга Е. и подруги Эйхендорф... тогда исполнилась бы мечта моей юности, которую я тогда не понимал... Мы все возвысились бы. Эта мысль слишком прекрасна, чтобы когда-нибудь осуществиться. И все-таки надо рискнуть. Мы, люди, тяжело трудимся, чтобы заработать на жизнь, а саму жизнь оставляем на потом» (1859).

Но и в те минуты, когда, уже расставшись с Байрейтом, Ницше с большей верою устремляется в будущее, он укрепляет себя отзвучавшими надеждами Адальберта Штифтера, родного ему по любви к бабьему лету, — укрепляет, отмечая то письмо, написанное Штифтером в 1855 г., в котором могли прозвучать самые ранние надежды Заратустры и которое в то же время странным образом должно было напомнить об атмосфере «Рождения трагедии» и «Рихарда Вагнера в Байрейте». Надежды, о которых Штифтер говорит в упомянутом письме, — это и надежды самого Ницше, и позднее в какие-то мгновенья им было суждено стать надеждами Заратустры: «Восстанет новый, могущественный человек и простыми, но всемогущими ударами уничтожит ту мишуру, напыщенность и себялюбие, которыми ныне увешан идол искусства. Он придет, у него появится окружение, и жизнь и все, что с ней связано, в том числе и государство, возвысятся». Понятно, почему

⁷¹ Frater Fridericus (лат.). — Брат Фридрих.

именно тогда Ницше отметил это письмо, которое дыханием своего пророческого возвещения, обычно не свойственного атмосфере Штифтера, словно наводит на мысль о Ницше и его как раз теперь миновавших, как раз теперь пробуждающихся надеждах.

Отныне мысль о сообществе избранных, уносясь далеко за пределы «Байрейта» и возносясь куда-то в греческое, начинает медленно прорастать навстречу еще зыбко рисующемуся где-то вдалеке образу Заратустры. Уже в «Рихарде Вагнере в Байрейте» «идея Байрейта» превратилась в нечто такое, что не окажется загадочным понятием для знатоков моего Заратустры: в тот *великий полдень*, когда самые избранные посвящают себя величайшей из всех задач, — кто знает? Призрак праздника, который я еще переживу...» («Ессе homo»). В главе «О дарящей добродетели» мы встречаем этот призрак, последнее воплощение Байрейта, в слове прощания, сказанном ученикам: «Другую любовью я буду тогда любить вас. И некогда вы должны будете еще стать моими друзьями и детьми единой надежды; тогда я захочу в третий раз быть среди вас, чтобы отпраздновать с вами великий полдень. Великий полдень — когда человек стоит посреди своего пути между животным и сверхчеловеком и празднует свой путь к закату как свою высшую надежду: ибо это есть путь к новому утру».

Юному Ницше было дано познать счастье ученичества, но отпраздновать праздник Высокого полдня и отпраздновать с равнородными ему единомышленниками — в этом ему было отказано. В последний раз он взывает к этим друзьям, к этому платоническому «блаженству среди равных», к этому торжеству Высокого полдня в своей заключительной песне, которая называется «С высоких гор» — песне, завершающей «По ту сторону добра и зла».

О полдень жизни! Дивная пора!
Пора расцвета!
Тревожным счастьем душа моя согрета:

Я жду друзей с утра и до утра.
Где ж вы, друзья! Придите! Уж пора!

О, не для вас ли нынче глетчер мой
Оделся в розы?
Вас ждет ручей. Забывши бури, грозы,
Стремятся тучи к выси голубой,
Чтоб вас приветствовать воздушною толпой.

Здесь пир готовлю я друзьям своим:
Кто к далям звездным
Живет так близко, — к этим страшным безднам?
Где царство, равное владениям моим?
А мед мой, — кто же наслаждался им?

— *Вот* вы, друзья! — Но, горе! Вижу я,
Что *не ко мне* вы...

Вы смущены, о, лучше б волю гневу
Вы дали вашему! Так изменился я?
И *чем* я стал, то чуждо вам, друзья?

Я стал иным? И чуждым сам себе?
Я превратился
В бойца, который сам с собою бился?
На самого себя наперекор судьбе
Восстал и изнемог с самим собой в борьбе?

Искал я, где суровый край ветров?
Я шел в пустыни
Полярных стран, безлюдные доньине,
Забыл людей, хулы, мольбы, богов?
Стал призраком, блуждающим средь льдов?

— Друзья бывшие! Ужас вас сковал,
Немые глыбы
Вам страшны! Нет! Здесь жить *вы* не могли бы:
Ловцом, который серну бы догнал,
Здесь надо быть, средь этих льдов и скал.

Стал злым ловцом я! — Лук натянут мой
Крутой дугою!
Кто обладает силою такую?
Но он грозит опасною стрелой,
Бегите же скорей от смерти злой!

Они ушли? О сердце, соверши
Судьбы веленье
И *новым* дверь друзьям открой! Без сожаленья
Воспоминание о старых заглуши!
Здесь новой юностью ты расцвело в тиши!

Одной надеждой с ними жило ты,
Но бледно стало,
Что некогда любовь в нее вписала.
Кто вас прочтет, истлевшие листы
Письмен, хранивших юные мечты?

Уж не друзья — лишь призраки их вы,
Друзья-виденья!
Они мои смущают сновиденья
И говорят: «Все ж *были* мы?». Увы!
Слова увядшие, — как розы, пахли вы!

Влеченье юности, не понятное мной!
Кого желал я,
Кого себе подобными считал я,
Те *старостью* своей разлучены со мной:
Лишь кто меняется, тот родствен мне душой.

О полдень жизни! Новой юности пора!
Пора расцвета!
Тревожным счастьем душа моя согрета!
Я *новых* жду друзей с утра и до утра,
Придите же, друзья! Придите, уж пора!*

* Перевод Н. Полилова.

Но «я кончил песнь, и замер сладкий стон в моей гортани», — ведь пришел друг Заратустра, «гость желанный», и теперь только с ним одним, раздвоившись, празднует он торжество Высокого полдня, «праздник праздников».

Отныне для Ницше существовала только третья ступень Сократова существования: ступень собственного мастерства, воспитующего взора сверху вниз, радости, обретаемой в великой ответственности. Перестав быть учеником и другом, он возлагает на себя третье, самое тяжкое: становится учителем и наставником. Ницше было дано пережить закат, совершающийся в великом человеке. Призрак дружеского и культурного сообщества, призрак той решающей сотни людей, на которой, согласно его истории философии (каковую разделял и Буркхардт), и зиждется всякая великая культура, — все это помогло ему вынести годы, предшествовавшие «Заратустре». Теперь же, взойдя на вершину, он являет собой лишь одно: великого учителя, гения воспитания, сократовского наставника, образ которого Ницше пытался нарисовать уже давно, в своем докладе «О будущем наших образовательных учреждений». Теперь вполне осознанным и ведущим идеалом становится великая ответственность воспитателя, которая с детских лет тайно жила в глубине этой натуры (достаточно вспомнить множество сохранившихся небольших «педагогических» анекдотов о детстве и юношестве Ницше). Классическое, поистине сократовское отношение ученика к наставнику и наставника к ученику — вот та основная проблема, которая занимает его во всех его сочинениях. «Кто учитель до мозга костей, тот относится серьезно ко всем вещам, лишь принимая во внимание своих учеников, — даже к самому себе» («По ту сторону добра и зла»). «Настоящий учитель чаще всего просто не способен заниматься чем-то своим ради собственного же блага, он всегда думает о благе своих учеников, и всякое познание радует его только в том случае, если он может ему научить» («Человеческое, слишком человеческое»). «Человечность наставника в том, чтобы предостеречь учеников

от самих себя» («Утренняя заря»). «По-иному любит подмастерье, по-иному — мастер мастера» («Человеческое, слишком человеческое»). Уже будучи студентом, в пору своего упоения Шопенгауэром, в одном из своих писем он так отзывается об «ограниченных последышах» этого философа: «Такие ученики, как Фрауэнштадт, в основе своей — оскорбительная грубость по отношению к наставнику».

Кроме отношений ученика и наставника его постоянно волнуют взаимоотношения между идеальными учениками. Он смотрит на них совершенно по-сократовски, совсем по-гречески, видя в таких отношениях благородный агон, борец, состязание во имя благороднейшего ученичества. С его точки зрения, признаком подлинного наставничества является умение пробуждать доброе соревнование, благородную зависть среди тех, на кого она воздействует — так афинские юноши, соревнуясь в искусстве ведения спора, толпились вокруг насмешливо умного, возбуждающе вопрошающего Сатирикова, как будто непрестанно выискивавшего из их числа «самого лучшего и правильного». Завистливым — именно таким видел Ницше идеального ученика и идеального грека. Пожалуй, впервые он говорит об этой плодотворной греческой зависти в связи с анализом Гесиодовых слов о двух богинях Эридах (в исследовании под названием «Гомерово состязание» (1871—1872)). Он говорит, что не только Аристотель, но вся древняя Греция мыслит зависть не так, как мы. «Грек *завистлив*, и это свойство он воспринимает не как некое пятно, но как воздействие *благого* божества: какая пропасть между этим нравственным суждением и тем, что говорим мы!.. Чем величественнее и возвышеннее греческий муж, тем ярче исторгается из него честолюбивый пламень, снедающий всякого, кто бежит вместе с ним на одном поприще... Всякий великий эллин передает факел состязания дальше; от всякой великой добродетели воспламеняется новое величие». В полном соответствии со своей основной идеей Ницше прежде всего следит за воспитательным воздействием этих исконных эллинских порывов и

пользой от них. «Всякое дарование должно раскрываться в борьбе — так повелевает эллинская народная педагогика, в то время как новейший воспитатель больше всего страшится высвободить так называемое честолюбие... “Даже художник питает злобу к художнику!”. И современного человека ничего так не пугает в художнике, как его личное стремление к борьбе, тогда как грек знает художника только в его личном борении. Там, где современный человек готов почуять слабость художественного произведения, эллин ищет источник своей высшей силы!.. Лишь состязание делало Платона поэтом, софистом, оратором. Какая проблема раскроется, если мы зададимся вопросом об отношении состязания к идее художественного произведения!». Предостережение, сделанное в «Утренней заре», тоже основывается на мысли о том, что состязание есть важнейший воспитательный закон: «Самый надежный способ погубить юношу — это внушить ему, что мыслящего одинаково надо почитать больше, чем того, кто мыслит иначе». Итак, состязание — пусть даже с самим наставником — остается Сократовым идеалом. Высшая слава Сократа была в том, что в Платоне он смог воспитать такого ученика, который превзошел его самого, равно как Платон сотворил Сократа, который превзошел Сократа настоящего. «Плохо отплачивает учителю тот, кто навсегда остается только учеником, — предупреждает Заратустра. — И почему не хотите вы оципать венок мой? Вы уважаете меня; но что будет, если когда-нибудь падет уважение ваше? Берегитесь, чтобы статуя не убила вас!» (намек на то место из Аристотеля, где говорится, что в смерти от рухнувшей статуи нет ничего трагичного).

Гордость от взятой на себя ответственности и стремление к ней — такие чувства переживает родившийся Великий учитель, и они струятся из приведенных и всех прочих слов Заратустры. В год расставания с Вагнером — и это знаменательно — впервые дает о себе знать осознание значимости своего собственного бытия как некоего нового примера и прообраза: «В основном я понял вот что: единственное, что

признают самые разные люди и перед чем они готовы преклониться — это благородный поступок. Ни единого шага в сторону приспособления — ни за что на свете! *Настоящий успех* приходит только тогда, когда остаешься верен самому себе. Я понимаю, какое влияние имею уже сейчас, и если бы я ослабел или предался скепсису, то повредил бы и уничтожил не только самого себя, но и многих растущих вместе со мною» (из письма к Карлу Герсдорфу, 1876 г.). Но ему знаком и страх ответственности, который внезапно охватывает Великого учителя. Через десять лет он приходит в ужас при мысли о том, сколь неправомерное и совсем негодное когда-то будет ссылаться на его авторитет. «Но ведь это мука всякого великого учителя: он знает, что, посреди обстоятельств и невзгод, он *может* стать для человечества как благословением, так и проклятием» (из письма к сестре, 1884 г.). Ведь, являя собой могущественную преображающую реальность, Великий учитель в то же время неизбежно предстает и как некий призрак, причем из всех любимых призраков человечества — самый далекий от реальности. Ницше достаточно рано понял, что «действующий — это призрак, а не действительность»: «Значительный человек постепенно научается тому, что он, поскольку он действует, есть призрак в головах других людей, и потому им может овладеть тонкая душевная мука вопрошания: надо ли ему ради блага ближних сохранять этот призрак себя самого» («Человеческое, слишком человеческое»). Эта душевная мука, мысль о необходимости лжи ради подлинного воспитания все сильнее сказывается на философской позиции Ницше. Постепенно она становится для него его собственным основным Сократовым законом. То, о чем он мудро умалчивает, говорит ему, вслед за Шиллером, что такое подлинный мастер стилиа, мастер воспитания. «Жить и помалкивать о своих последних замыслах — так проявляется мое человеколюбие; кроме того, в этом благоразумие и самосохранение. С какой прытью пустились бы от меня науток, узнав, что за обязанности произрастают из моего способа мыслить... Этого бы я пере-

молод, того испортил... вполне возможно, что однажды я просто онемею — из любви к людям! (Мальвиде фон Мейзенбург, 1884 г.). Перед нами педагогическая доброта Сократа, ложь как человеколюбие Познающего (как, собственно, и сказано в материалах к «Заратустре»), неразглашение последней губящей тайны (достигаемое в борьбе со всевозможными искушениями облегчить душу исповедью), наконец, то последнее молчание, которое уже юный Ницше, как ему кажется, видит в Сократе. О нем говорится в замаскированном самопризнании, каковым является афоризм «Умиравший Сократ» из «Веселой науки». Вот он: «Я восхищаюсь храбростью и мудростью Сократа во всем, что он делал, говорил — и не говорил. Этот насмешливый и влюбленный афинский урод и крысолов, заставлявший трепетать и заливаться слезами заносчивых юношей, был не только мудрейшим болтуном из когда-либо живших: он был столь же велик в молчании. Я хотел бы, чтобы он и в последнее мгновение жизни был молчаливым, — возможно он принадлежал бы тогда к еще более высокому порядку умов. Было ли то смертью или ядом, благочестием или злобой — что-то такое развязало ему в это мгновение язык, и он сказал: “О Критон, я должен Асклепию петуха”. Это смешное и страшное “последнее слово” значит для имеющего уши: “О Критон, жизнь — это болезнь!”. Возможно ли! Такой человек, как он, проживший неким солдатом весело и на глазах у всех, — был пессимист! Он только сделал жизни хорошую мину и всю жизнь скрывал свое последнее суждение, свое сокровеннейшее чувство! Сократ, Сократ *страдал от жизни!* И он отомстил еще ей за это — тем таинственным, ужасным, благочестивым и кощунственным словом! Должен ли был Сократ мстить за себя? Недоставало ли его бьющей через край добродетели какого-то грана великодушия? — Ах, друзья! Мы должны превзойти и греков!». И в последний раз, в «Воле к власти», таинственно, как бы недоговаривая, по-сократовски он воздает хвалу тому притворству, которое свойственно великому наставничеству: «Допустим, мы представляем себе фило-

софа как великого воспитателя, достаточно могущественного, чтобы, пребывая в одинокой выси, влечь к себе ввысь длинные вереницы поколений: в таком случае за ним надо признать и те жуткие привилегии, которые отличают великого воспитателя. Воспитатель никогда не скажет, о чем думает он сам: он скажет только о том, что будет к пользе его воспитанника. Нельзя чтобы эта скрытность была разгадана; если он подлинный мастер, то он заставит верить в свою честность... Такой воспитатель находится по ту сторону добра и зла, но никто не должен об этом знать».

Этот фрагмент, сокрытый в руинах его последнего произведения, вместе с предыдущим афоризмом из «Веселой науки» являет собой нечто вроде последнего сократовского автопортрета, нечто вроде его зловещего и призрачного зеркального отображения. Этот философ предстает как великий воспитатель, который должен быть наделен чудовищными по своей сути привилегиями, свойственными такому воспитателю; он никогда не говорит, что он думает на самом деле; его мастерское притворство не должно быть разгадано, внутри себя он находится по ту сторону добра и зла, но его ближние не ведают об этом: все это, вне всякого сомнения, портрет умирающего Сократа, каковым он и предстал пять лет назад в «Веселой науке», — но того Сократа, в котором уже превзойдены и греки; который (в отличие от Сократа, в последний миг «мстящего жизни») умеет молча перейти черту и тем самым приобщиться к «еще более высокому порядку умов». Но в то же время — и в этом нет никакого сомнения — перед нами портрет Заратустры-Ницше, который, будучи один, подобно Сократу считает себя достаточно могущественным, чтобы, взирая со своей одинокой выси, влечь к себе длинные вереницы поколений. Что значит эта встреча Заратустры с умирающим Сократом — встреча в одном и том же образе? В образе того, последним деянием которого было — заставить петь собственную душу, заставив умолкнуть свое слово и великодушно взяв с собой — за грань — последнюю тайну?

Не слышится ли здесь собственного признания Ницше, трижды спрятанного под предельной боязнью? Разве это не он — тот еще более великодушный Сократ, уже неверяющий Критону того смешного и страшного «последнего слова», которое тогда говорило, что жизнь — это болезнь? Разве не он, проживший неким солдатом весело и на глазах у всех, не он был пессимистом, разве не он сделал жизни хорошую мину и всю жизнь скрывал свое последнее суждение, свое сокровеннейшее чувство? Разве эта скрытность не была жуткой привилегией того великого воспитателя, который никогда не скажет, о чем думает он сам, но скажет только о том, что будет к пользе его воспитанника? Разве не это и было той скрытностью, которую никто не должен был разгадать, тем мастерством, которое умеет убедить в своей честности? Разве не он находился по ту сторону добра и зла, то есть *по ту сторону* жизни («одной ногой стоять по ту сторону жизни», — говорит он в «Ессе homo», имея в виду себя самого)? Разве предельное дионисийское славословие жизни и только жизни не было формой того молчания, в котором этот великий воспитатель, готовивший к жизни, не верил в нее? И разве, в конце концов, не он прибегнул к мести, взяв ту прикровенную, зловещую благочестивую и богохульную тональность, которой отличается «Ессе homo»? «Но никто не должен об этом знать».

Ясно только одно: если Ницше — в своем горделивом и ужасном одиночестве, а также несмотря на него — действительно был этим сократовским философом «Воли к власти», философом как прирожденным великим воспитателем, то в таком его бытии ему постоянно сопутствовал столь же врожденный трагизм — трагизм, вызванный тем, что в силу своей раздвоенной нордическо-эллинской природы он не мог найти и не смел удерживать тех учеников, которых с такой страстной жаждой выискивал всю свою жизнь. И, наверное, эта невозможность коренилась как раз в том, *о чем* молчало его последнее слово, *что* никто не должен был знать. Стремясь, наверное, поскорее разобраться во всей этой картине страш-

ного разлада, говорили о том, что, будучи крайним индивидуалистом, Ницше вообще с презрением отвергает всякого «ученика», равно как не признает за собой имени «пророка» и «основателя религии», несмотря на «Заратустру». Говорят о том, что он — по-иному, чем даже одинокий Шопенгауэр, — намеренно отметал всякое ученичество. Ссылаются, и как будто вполне убедительно, на те места, в которых сильная воля к полному одиночеству, характерному для духовного отшельничества, как будто одолела все прочие склонности и искушения; в которых о каком бы то ни было ученичестве говорится прямо-таки с презрением. Вот что он пишет, например, в своем ужасном письме из Ниццы, адресованном сестре (март 1885 г.): «Неужели ты на самом деле думаешь, что работы Штейна, которых я не сотворил бы даже в пору моей самой скверной вагнеровщины и шопенгауэровщины, так же важны, как та чудовищная задача, которая лежит на мне? Или ты считаешь, что мне пристало добиваться его дружбы? Я слишком горд, чтобы поверить, что кто-нибудь может любить *меня*. Ведь это предполагало бы, что он знает, кто я такой. Так же мало я верю в то, что я когда-нибудь кого-нибудь полюблю: это предполагало бы, что однажды — чудо из чудес! — я встречу человека, равного мне... В том, что меня занимает, заботит, возвышает, у меня никогда не было ни сообщника, ни товарища: жаль, что нет Бога, а то был бы хоть один понимающий». Или — более сдержанно и не столь байронически — в письмах друзьям, например, Герсдорфу: «Сколь тихо, возвышенно и одиноко должно быть вокруг меня, чтобы я смог слышать свои сокровеннейшие голоса!» (1883). «У меня нет никого, кто знает о моем деле и о ком я знал бы, что он достаточно силен, чтобы помочь мне... этого я перемолол бы, а того испортил: так оставьте же меня в моем одиночестве!!! ... В конце концов, с моей стороны было просто ослиной глупостью отправиться “к людям”: мне заранее следовало знать, что встретит меня там» (из письма к Мальвиде фон Мейзенбург, 1884 г.). «Я чувствую себя *приговоренным* к моему одиночеству и замку. Здесь

у меня больше нет выбора. То, что еще велит мне жить, а именно моя необычная и тяжелая задача, повелевает мне также избегать людей и больше ни к кому не привязываться. Наверное, та предельная честность, к которой меня обязала именно эта задача, и привела к тому, что я, в конце концов, больше не могу выносить “людей”, по крайней мере, тех “молодых людей”, которые куда как часто посещают меня (они назойливо-неуклюжи, как молодые псы!)» (из письма к Мальвиде фон Мейзенбург, 1887 г.). Итак, перед нами то отвержение, которое еще сильнее акцентируется в прощании Заратустры (первая часть), том прощании, которое вновь появляется в конце предисловия к «Ессе homo»: «Ученики мои, теперь ухожу я один! Уходите теперь и вы, и тоже одни! Так хочу я.

Поистине, я советую вам: уходите от меня и защищайтесь от Заратустры! А еще лучше: стыдитесь его! Быть может, он обманул вас... Вы говорите, вы верите в Заратустру? Но что толку в Заратустре! Вы — верующие в меня, но что толку во всех верующих!.. Теперь я велю вам потерять меня и найти себя, и только *когда все вы отречетесь от меня*, я вернусь к вам».

Наверняка здесь мы имеем дело с максимальным противостоянием Сократу, которое только можно помыслить. Но это лишь одно направление его существа, нордически одинокое, выдержанное в духе протестантского индивидуализма. Нет никакого сомнения в том, что все пережитое им в 1882 г. в его отношениях с Лу Саломе вселило в него величайшее недоверие не только ко всякому сближению на поприще ученичества, но, прежде всего, к собственному выбору, продиктованному педагогическим инстинктом. Несомненно также и то, что, бывая в Байрейте, он слишком глубоко постиг всю человеческую и духовную несостоятельность всякого ученичества и тех учеников, которые, злорадно предвкушая радость ниспровержения, имеют привычку толпиться вокруг сильной художественной личности, надеясь, что она, в конце концов, не устоит перед соблазном любой ценой иметь их рядом с собой, как это было в случае с Шопенгауэром. Но несмотря на все это, беспспор-

ным остается и тот факт, что Ницше мог ощущать и ощущал в себе сильнейшее влечение к ученическому и порождающему учеников сообществу (какова, например, сила того превознесения, вплоть до полного переистолкования и перетворения, которую мы встречаем в письмах Лу, существовавшей лишь в его воображении, или даже Гасту!). Несомненно, что Ницше, весьма далекий от всякого горького опыта, который он мог бы получить, взирая на байрейтских учеников, напротив, с глубиной, мучительной, *греческой* завистью глядел на то, как Вагнер умел и мог творить учеников и последователей; в нем он видел единственного человека, могущего отнять у него и на самом деле отнимавшего тех немногих современников, на которых стоило оказывать прямое — от человека к человеку — воздействие. Об этой Сократовой зависти к софистски настроенному Вагнеру свидетельствуют письма к Петеру Гасту. В одном из них он пишет: «Меня тошнит от того, что “Заратустра” вошел в мир как развлекательная книга; кто достаточно серьезен для нее! Если бы у меня был авторитет “последнего Вагнера”, дело было бы лучше. Но теперь никто не спасет меня от клейма “беллетриста”». «Что касается настоящего Вагнера, то я в немалой степени хочу стать его *наследником*... Прощлым летом я почувствовал, что он отнял у меня всех тех, на кого вообще есть смысл воздействовать в Германии...» (1883). Это слова не того человека, который в горделивой самодостаточности утешается грядущим мастерством, тем мастерством, которое уже по ту сторону смерти: нет, так говорит сократовский человек, для которого жизнь, лишенная возможности непосредственного влияния одного человека на другого, есть заблуждение.

Уже в год своего решительного разрыва с некогда обожаемым мастером Ницше почти по-сократовски говорит о своем сократовском же жребии — как раз в тот миг, когда начинает зреть его собственное мастерство: «Если я все-таки, подобно какому-нибудь корсару, готов похищать людей, то не для того, чтобы продавать их в рабство, но ради того, чтобы себя и их выкупить на свободу» (из письма Зейдлицу, 1876 г.).

«Если у человека нет сыновей, у него нет полного права вместе с прочими говорить о нуждах какой-либо государственности», — читаем мы уже в «Человеческом, слишком человеческом». «Наличие потомков — только это делает человека постоянным, собранным и способным совершить отречение: это лучшее воспитание... Только наши произведения и наши ученики дают кораблю нашей жизни компас и великое направление», — говорится в наследии к «Веселой науке». Но только после того мига, когда бывший мастер смежает свои очи, Ницше начинает чувствовать себя его подлинным наследником и последователем («смерть Вагнера — большое облегчение для меня»), и как раз с этого момента, с того года, когда появляется первая часть «Заратустры» — года, не так уж случайно совпавшего с годом смерти Вагнера, — в высказываниях Ницше все чаще начинают появляться призывы к ученикам и наследникам его жизни, свидетельствующие о том, сколь сильно сдает его тяга к прямому воздействию на человека: «К Эпикуру у меня одна зависть: его ученики в его саду; да, там можно позабыть благородную Грецию и тем более там позабылась бы плебейская Германия! И отсюда моя ярость, с тех пор как я в самом широком смысле понял, каких жалких средств достаточно (принижение моей репутации, моего характера, моих замыслов), чтобы лишить меня доверия и тем самым возможности иметь учеников. “Ради славы” я не написал ни одной строчки, уж поверьте, но я думал, что мои сочинения могли бы послужить хорошей приманкой. Ведь в конечном счете стремление к научению *сильно* во мне. И слава мне нужна *для того*, чтобы заполучить учеников...» (Петеру Гасту, 1883 г.). «Короче говоря, ученики мне нужны *еще при жизни*: и если мои прежние книги не действуют как сети, значит они “не выполняют своего предназначения”. Лучшее и существенное можно сообщить только от человека к человеку, оно не может и не должно быть “публичным» (из письма Овербеку, 1884 г.). «Мое желание иметь учеников и наследников то и дело лишает меня терпения и, по-видимому, в послед-

нее время влекло даже к сумасбродствам, которые угрожали жизни» (Овербеку, 1885 г.). «Наверное, втайне я всегда верил, что в той точке жизни, *которой я достиг*, я больше не буду один: что многие принесут мне свои обеты и присягнут, что я смогу что-то основать и организовать, и тому подобные мысли, утешавшие меня в пору страшного одиночества. Но вышло по-другому. Слишком рано еще для всего этого...» (Овербеку, 1884 г.). Даже безусловную преданность, которая так часто — особенно в последователях Вагнера — казалась ему подозрительной, он больше не отвергает с презрением, но даже готов потребовать ее. Если уже в «Человеческом, слишком человеческом», пусть безотносительно к нему лично, но тем не менее весьма показательно проскальзывает фраза о том, что без слепо преданных учеников никогда ничье влияние и деятельность не становились поистине великими; если для молодого Ницше, Ницше эпохи Трибшена, всякое образование начинается с послушания, то теперь это требование становится глубоко личностным. «Под учеником, — пишет он Мальвиде фон Мейзенбург в 1844 г., — я понимаю человека, который дает мне безусловное обетование — и для этого потребовался бы долгий испытательный срок и тяжелые испытания». Летом 1884 г., уже после появления «Заратустры», его посещает Генрих фон Штейн, молодой поклонник Вагнера, — и какой восторг переживает Ницше, какое-то время думая, что нашел в нем того самого безусловно преданного ученика! Какая трогательная благодарность за мимолетную обманчивую возможность того жизненного поприща и выполнения той жизненной задачи, когда воспитание совершается на практике, на деле, когда один непосредственно учит другого и формирует его как личность! «Событием этого лета был визит барона Штейна, — пишет Ницше Овербеку. — Это роскошный образец человека и мужчины, и благодаря своему *героическому* настрою он мне глубоко понятен и симпатичен. Наконец, наконец-то новый человек, который близок мне и испытывает ко мне инстинктивное почтение!.. Рядом с ним я непрестанно острейшим

образом чувствовал, какая практическая задача вытекает из моей жизненной задачи, если только в моем распоряжении окажется достаточное число молодых людей вполне определенного качества! — Пока невозможно об этом говорить, да я и не говорил еще об этом ни с кем. Какая странная судьба: прожить сорок лет и все самое существенное для себя, как теоретическое, так и практическое, все еще таскать в себе как некую тайну!».

Нет никакого сомнения: со всей страстной пылкостью человекотворящего «гения сердца» Ницше жаждал учеников Заратустры — со страстью того дионисийско-сократовского гения сердца, которого он сам описывает в «любопытной странице психологии» из «По ту сторону добра и зла» и чье описание — что весьма примечательно — почти дословно приводит в «Ессе homo», «чтобы дать понятие о себе как психологе». Вот оно: «Гений сердца, свойственный тому великому Таинственному, тому богу-искусителю и прирожденному крысолову совестей, чей голос способен проникать в самую преисподнюю каждой души, кто не скажет слова, не бросит взгляда без скрытого намерения соблазнить, кто обладает мастерским умением казаться — и не тем, что он есть, а тем, что может побудить его последователей все более и более приближаться к нему, проникаться все более и более глубоким и сильным влечением следовать за ним, — гений сердца, который заставляет все громкое и самодовольное молчать и прислушиваться, который полирует шероховатые души, давая им отведать нового желания — быть неподвижными как зеркало, чтобы в них отражалось глубокое небо, — гений сердца, который... угадывает скрытое и забытое сокровище, каплю благодати и сладостной гениальности под темным толстым льдом, и является волшебным жезлом для каждой крупинцы золота, издавна погребенной в своей темнице под илом и песком; гений сердца, после соприкосновения с которым каждый уходит от него богаче, но не осыпанный милостями и пораженный неожиданностью, не осчастливленный и подавленный чужими благами, а богаче

самим собою, новее для самого себя, чем прежде, раскрывшийся, овеянный теплым ветром, который подслушал все его тайны, менее уверенный, быть может, более нежный, хрупкий, надломленный, но полный надежд, которым еще нет названья, полный новых желаний и стремлений с их приливами и отливами...». «Я встречаю, впрочем, какие-либо предположения относительно того, кого я описываю в этом месте», — заявляет Ницше в «Ессе homo», словно постулируя это *cave nomen*⁷² по отношению к собственному описанию, в котором Ницше и Сократ, Заратустра и Дионис претворяются друг в друга, меняются одеяниями, взаимно друг о друге помалкивают. Это была маска его собственного мастерского умения, маска бога, взыскующего учеников, того бога, к мастерству которого, помимо прочего, принадлежит и умение казаться. Но в то же время это была и преисполненная глубокого томления греза о той гениальности сердца, которая жила в нем только как желание и как проникнутая скорбью далекая мечта, а не как реальная способность и божественное настоящее. Ведь в этих учениках, в этих сократовских учениках его мечты — в этом реальному Ницше по-прежнему было отказано, потому что по-другому и не могло быть — в силу того внутреннего барьера в нем, которому не суждено было стать порогом, в силу его крайнего индивидуализма, то есть неспособности разделить себя самого с кем-то другим, в силу той несообщительности индивидуума, наличие которой Ницше грустно сознавал в себе самом. Мастерство непосредственного личного общения одного человека с другим — как раз этого ему и не было дано и, вероятно, по тем же причинам, по которым не смог достичь своей полноты и опыт его собственного ученичества у Вагнера: в силу глубочайшей внутренней неподатливости, того упрямства, которое свойственно протестантскому индивидуализму, нордической гордыне и воле к седьмому одиночеству. Об этом, например, свидетельствует его отношение к Генриху

⁷² *Cave nomen* (лат.). — Берегись имени.

фон Штейну: он не стал удерживать своего ученика, потому что в конечном счете и не хотел, чтобы тот остался (смерть Штейна только опередила неизбежное расставание); точно так же он не стал удерживать своего наставника Вагнера, своего друга Эрвина Роде, потому что подсознательно, в глубине души, уже решил не делать этого. «Рихард Вагнер в Байрейте» и поздравительное письмо другу от 18 июля 1876 г. — два трагических свидетельства этого глубинного настроения, этой воли к одиночеству.

Но и бегство в седьмое одиночество трагически не давалось тому, чья сократовская страсть вновь и вновь заставляла быть «ловцом человеков»: его, «понимавшего и переживавшего» философию как «добровольное пребывание среди льдов и горных высот» («Ессе homo») она влекла к тому, что «величественнее бури, гор и моря» — к «сыну человеческому». Уж если сам Шопенгауэр, внук закаленных нидерландских кальвинистов, не смог до конца претерпеть свое добровольное рембрандтовское одиночество и из отголосков скудного ученичества сотворил себе отвечающие ему и укрепляющие его голоса, то куда как сильнее хотелось человеческой беседы и человеческой благодарности тому, кто из своего старого лютеровского музыкального наследия сумел уловить голоса платоновского песнопения; для кого мудрость начиналась там, где появлялись двое. «Но что мне было всегда нужнее всего для моего влечения и самовосстановления, так это вера, что я *не* одинок в этом смысле, что *мой* взор не одинок, — волшебное чаяние родства и равенства во взоре и вожделении, доверчивый покой дружбы, слепота вдвоем...» (из второго предисловия 1886 г. к первому тому «Человеческого, слишком человеческого»). Перед нами раскрывается зловещая тайна: мы наблюдаем за тем, как совершенно одинокий человек, до которого уже много лет не долетает ни один голос любви, выдумывает себе друзей и учеников, в которых так нуждается; мы наблюдаем, как тот, кто стал подобен Саулу последних рембрандтовских лет, заставляет в своем воображении звучать голос

любви, словно завоевывает для себя некое призрачное бытие вдвоем, которого так жаждет. Символическим выражением всего этого становится музыка Петера Гаста, этого Курвенала⁷³ Ницше, — музыка, которую он безмерно стилизует и в которой усматривает воплощение своей мечты о музыке юга: «Стареешь, тоска переполняет тебя, уже теперь мне, как тому Саулу, нужна музыка — небо, к счастью, одарило меня своим Давидом... По существу, и люди вокруг меня должны быть такие же, как эта музыка, которую я люблю... Но не каждый, желающий найти, может искать...» (Эрвину Роде, 1886 г.). Он придумывает себе музыку, которую больше не услышит, придумывает учеников, которых не увидит; словно Моисей на горе Нево, он придумывает в своем воображении землю, на которую никогда не ступит его нога, и то, чем он сам никогда не сможет быть — Великим Воспитателем, по-сократовски преобразующим человека, Воспитателем, о котором мечтает вся его жизнь — он выдумывает себе к концу этой жизни: так возникает Заратустра.

«Заратустра» — могущественнейшая педагогическая утопия, которая вслед за Платоном утверждала сократовскую волю; Заратустра как «идеальный наставник», как поющий Сократ, которого Ницше, выдумав его, вознес над настоящим Сократом; Заратустра как миф о дионисийском воспитателе, том воспитателе и наставнике, который творит сверхчеловека; Заратустра как добрейший и «злейший ловец человеческих рыб»: «Ибо *таков* я от начала и до глубины, притягивающий, привлекающий, поднимающий и возвышающий, воспитатель и надсмотрщик, который некогда не напрасно говорил себе: “Стань таким, каков ты есть!”» («Так говорил Заратустра»). «Заратустра» — это высшее проявление мифосозидающей силы Ницше, это видение «полуденного друга», выдерживающееся, правда, в том же самом ракурсе, который был намечен с самого начала. «Мифообразующий порыв

⁷³ Курвенал — слуга Тристана в опере Вагнера «Тристан и Изольда».

(в будущем) влечет к другу», — такое знаменательное признание мы находим в материалах к «Веселой науке». Таким мифом был Вагнер, которого Ницше возвысил до Алабанды могущественного Гипериона; такими мифами были его друзья, прежде всего Эрвин Роде, а также те представители старшего поколения, которые жили в воображении Ницше: прежде всего Буркхардт, Келлер, Ипполит Тэн (достаточно вспомнить, с какой непреходящей слепотой в письмах к Буркхардту Ницше старается утвердить призрачную идею некоего блаженства, которое переживается им среди равнородных); наконец, таким мифом был Петер Гаст с его «львиной музыкой», а также «Кармен» Бизе. Заратустра — просто самый могущественный — по своей взыскующей напряженности — миф среди всех прочих мифов и к тому же максимальным напряжением воли вознесенный до уровня мифообразующей силы, находящей свое выражение в явно педагогической грезде, свойственной мысли о вечном возвращении всего уже совершившегося, о кольце бытия, о том великом «да», которое говорится любви и вечности. Могуществом воспитания, а не «истины» — такой совершенно сократовской хитростью полно это ницшеовское откровение («это великая *воспитывающая* мысль»; «мысль о возвращении как *избирающее* начало», — так он говорит в «Воле к власти»), и именно так пользовался Сократ недавно освоенной диалектикой: пользовался как неким искусительным средством, влекущим к познанию «блага», а познанным «благом» — снова как средством, влекущим — куда? К новым богам и, стало быть, к безбожию, в котором его упрекали? В случае с Сократом ответ и оправдание были даны Платоном. А в случае с Ницше? Ведь не было никакого Платона, который бы прислушивался к его словам и повиновался его новой заповеди. «Ухом своей любви» он вслушивался в пустоту и туда же, будучи одиноким даже в своем раздвоении, говорил устами своего Заратустры. «После такого зова, каким был “Заратустра”, следовавшего из самых сокровенных глубин души, — в ответ ни звука, ничего, ничего, одно только без-

молвное, теперь уже многократно усилившееся одиночество — в этом есть что-то сверх всякой меры ужасное, от чего впо-ру погибнуть сильнейшему, но я-то не самый сильный!» (из письма Овербеку, 1887 г.). Однако это ужасное молчание было неотвратимым наказанием за трагическую вину безвинного Ницше, за великое трагическое заблуждение всей его жизни, заблуждение, которого он не совершал, но которым был он сам: за великое заблуждение в том, что посредством образа тоски и томления, каковым стал Заратустра, посредством догмата, рожденного из познания и воли — каковым стал догмат о вечном возвращении — он может влиять на людей так, как мечтал об этом — влиять по-сократовски, то есть преобразуя всего человека. В конечном счете он трагически недооценил вечную непреложность того гётевского изречения, которое сам в молодости воспринял с верой: «Научаешься только от того, кого любишь». Ведь только из любви рождаются самые глубокие, то есть преобразующие душу и обновляющие мир прозрения. Заратустра же мог только дарить: для того чтобы принимать, он был слишком гордым, слишком величественно жаждущим самого себя; он вырос слишком одиноким и слишком высоким и, ожидая любви, получил удар молнии.

Быть может, в последние дни, во дни написания «Ессе homo», в те осенние туринские дни, полные пылающего восторга и ощущения близости смерти, быть может тогда у него и родилось предчувствие такой судьбы? По некоторым отрывкам из «Ессе homo», по определенным, нарочито завуалированным оборотам его последних писем можно догадаться о некоем внутреннем Рубиконе, который он намеревается перейти; как будто пала последняя внутренняя преграда, как будто подступает последнее выздоровление, подобное тому, за которое благодарил умирающий Сократ. Быть может, в те дни высокой отрешенности к нему пришло нечто, сравнимое с музыкой умирающего Сократа, нечто такое, чему он так и не принес жертвы во всю свою жизнь и что теперь, перед концом, требовало этой жертвы? Может быть, в те дни появилась последняя

сверхвозможность, последняя возможность, превосходящая Заратустру? Появилось нечто вроде ответа на долгое вопрошание всей его жизни, некое новое «куда»?

Мы этого не знаем. Знаем только, что этому не суждено было сбыться, знаем, что всё, что ни встретил бы Ницше в ту золотую осень, стало бы выражением его судьбы, предначертанного ему конца, выражением того фатума, который он сам чувствовал во всех последних встречах и о котором свидетельствовал. Этой жизни суждено было уподобиться огромной глыбе — той жизни, которая, будучи роковым образом приговоренной ко времени и тут же призванной к тому, чтобы, вырываясь за всякое время, указывать за пределы себя самой, которая, будучи таковой, подобно огромной глыбе возлежала на самом краю завершившейся мировой эпохи. Слишком поздней была здесь всякая ученическая благодарность, слишком поздно суждено было прийти всему тому, что могло бы, припав к нему в молениях, заковать его от его судьбы.

И нет пути чрез ледяные скалы
И гнезда страшных птиц — так суждено —
Любовь пленяют, замыкаясь в круг...*

И поэтому перед концом Ницше о «музыке Сократа» мы слышим так же мало, как и о музыке полностью совершившегося учителя Платона, равно как умолкает и его поздняя жалоба, обращенная к себе самому: «Ей бы следовало петь, этой “новой душе”, а не говорить!».

И все-таки она пела, даже она. Подобно тому как немзыкальная и тем не менее тайно влекущаяся к музыке душа «безобразнейшего» Сократа все-таки выпевала себя самое (во-первых, перед смертью, во-вторых, в Платоне), причем выпевала так страстно, что ее мелодия и поныне достигает до нас и всех грядущих поколений, так и томящаяся по подлинному эллинству нордическая душа Ницше тайком пела себе о своей

* Перевод А. Шурбелёва.

собственной смерти, будучи в глубине уверенной в собственном Платоновом выздоровлении, Платоновом бессмертии, уверенной в своей грядущей силе, просветляющей и созидающей прочие души («иные рождаются посмертно...»; «может статься, что однажды целые тысячелетия принесут во имя мое свои высшие обеты...»); и даже он, «самый несчастный», счастлив Сократовой уверенностью, которая находит свое выражение в самом последнем слове уже почти вступившего в смерть Гёте (слове, сказанном Эккерману за одиннадцать дней до смерти), — уверенностью в том, что Бог всегда будет проявляться в возвышенных натурах, дабы привлечь к себе низших.

ЭЛЕВСИН

Ведь смертному стыдливость подобает...
В борении меж днем и тьмой ночью
Однажды истина перед тобой предстанет,
Ты трижды Расскажи о ней, но только
Безмолвствуя, чтобы она вовеки
Как и была, осталась несказанной.

Гёльдерлин, «Германия»

Меча губительнее и огня смертельней
Дух человеческий, богоподобный, если
Безмолвствовать не может и хранить
Неявленной доверенную тайну.

*Гёльдерлин, «Эмпедокл»**

Греческий историограф Зосима, живший уже в V в., но еще не ставший христианином, доносит до нас своеобразную греческую веру: элины, говорит он, верят в то, что мистерии, совершавшиеся в Элевсине и являвшие собой всегреческое по своей значимости культовое действие, «сводили воедино род человеческий». Говоря о «роде человеческом», он, вопреки нашему ожиданию, имеет в виду не одних лишь элинов в их гордом, обособленном единстве (хотя, как мы знаем, «безъязыким варварам» вообще возбранялось всяческое посвящение

* Перевод А. Шурбелёва.

в эти мистерии, в отличие от самого последнего греческого раба). Тем не менее в греческом религиозном мышлении родилась возвышенно необузданная идея такого священнодействия, от благоговейного совершения которого, а также от его непрестанности таинственным образом зависит сплоченность и единство всего человеческого на земле: считалось, что если эта мистерия не будет совершаться — мистерия, в которой могли и должны были принимать участие весьма немногие, — священное сообщество всех, обращающих лик человеческий к богам, непременно распадется и низвергнется в хаос. Наверное, еще нигде зрящее предчувствие, религиозная уверенность в глубочайшей значимости свершающегося таинства как той тайны, которая связует мир воедино и хранит его в этом единстве, не выражала себя столь величественно безмолвно, как в этом незамысловатом предании о вере греков в элевсинские мистерии. Здесь как будто начинает слышаться древний голос праматери-Азии, проступает вавилонское и древнеегипетское мистериальное предание, которое, будучи по ту сторону всякой догмы, обременяло верующих в него той запечатленной тайной, согласно которой только совершение какого-либо мистериального действия не дает миру распасться, словно скрепляя его железными скобами и вновь и вновь превращая хаос в связанное творение, подобно тому как только из материнского лона Деметры вновь и вновь высвобождается бытие. На протяжении многих суровых столетий, вплоть до последних стадий своего распада этот причудливо бескорыстный культ отмечен верой в то, что только он несет ответственность за духовно-интеллектуальное единство всех людей, даже тех, которые совершенно не подозревают о его существовании и которых никогда и не думали заполучить в прозелиты! Как все это непривычно, как непохоже на христианство, как горделиво и в то же время благочестиво, как по-гречески! Ведь кажется — и об этом свидетельствует сказанное Зосимой и другими — что подлинно эллинское чувство духовного и предопределенного богами превосходства, чувство парения над

суетными толпами варваров тем не менее, будучи в высшей степени наднациональным и лишенным какого бы то ни было фанатизма, проистекало из настоящей, укорененной в религии ответственности за все человечество, а не за одних только эллинов. Причастность к таким мистериям, как элевсинские, обязывала. Если вся Эллада была причастна таким посвящениям, которые воспевал сам Пиндар (и воспевал такими словами: «Благословен тот, кто, сие узрев, спускается в Аид: он ведает последний жизни смысл и Зевсом данное начало»), то в душе даже самого недалекого миста, принимавшего участие в мистериях, не угасало чувство той ответственности, которую несет в себе избранный. Считалось, что даже под угрозой смерти нельзя нарушать обет молчания, касавшийся всего «узренного» во время мистерии, всего ее содержания, а не только переживания. Элевсинские мистерии не испытали никаких разоблачений, не пережили никакого кошунственного «высказывания», и даже отцы христианской Церкви, враждебно настроенные по отношению к ним, основывали свои обвинения на нечистых и опосредованных источниках. По-видимому, упомянутое чувство ответственности было слишком сильным. Ведь считалось, что своими священнодействиями мистагоги не дают хаосу вырваться наружу. Врожденное чувство страха перед хаосом, жившее в греке, внутренняя мера, с которой он правил великим и опасным азиатским наследием и придавал ему форму, — нигде все это не подвергалось такой самодисциплине, как в элевсинских мистериях и отношении к ним. Это испытал на себе Алкивиад, любимец уже зрелых Афин, успевших подвергнуться разлагающему влиянию скептицизма, — тот Алкивиад, которому, казалось, все было дозволено, все разрешено. Его обвиняли в том, что в своем доме он якобы разыграл издевательское подражание элевсинским мистериям, но для города, олицетворением которого он в некотором роде являлся, это было слишком. Народ, вытерпевший Аристофана, не смог вынести никакого прикосновения к тому, что выражалось словом «Элевсин».

Из всех известных нам мистерий ни одна не была окружена таким ореолом святости: страх осквернить именно элевсинские мистерии был соразмерен тому, чем они наделяли самого последнего из греков. Согласно народному преданию, той связующей и сохраняющей силе, которую излучал Элевсин, всегда могла противостать мощь последних потрясений и разрушений, дремлющая лишь до той поры, пока кто-нибудь не прикоснется к неприкосновенному. Отсюда и та огромная душевная сила переживания элевсинского страха, которая, (правда, как простое умалчивание о том, что происходит в мистериях), была, вероятно, присуща и другим тайным древним культам, но которой — единственной в дошедшем до нас предании — было ведомо чувство ответственности за сохранение мира. Можно ли назвать еще какое-нибудь привязанное к определенному географическому месту и вполне локально совершающееся священнодействие, от осуществления которого зависело бы всякое человеческое будущее? Здесь таинством, заключающим в себе поистине безграничную демоническую силу «вязать и разрешать», не наслаждаются: его созерцают, оно оказывается выстраданным и о нем же ничего не говорят. В полном соответствии с образным, созерцательным мышлением греков эта ответственность за судьбу мира была выражением того познания, которое на понятийном уровне можно было бы описать примерно так: существование самого ценного, что есть у человечества, вечная действенность тех сил, которые только и могут сделать из человека человека, зависят от того, что где-то в мире наличествует, совершается и передается другим поколениям мистерия, то есть духовно творящая и организующая душу сила; что где-то в мире вновь и вновь сила, творящая мистирию, собирает двоих или троих во имя божье⁷⁴ — и только этим держится мир. Но если какое-то некстати сказанное неблагочестивое слово парализует тайно-

⁷⁴ Ср.: Мф. 18:20: «Ибо, где двое или трое собраны во имя Мое, там Я посреди них».

действие мистерии, мир рассыплется и возвратится в свою исконную форму или в полную бесформенность.

Всюду, куда проникало греческое мироощущение, куда досягало греческое предание в самой его сути, туда приходила и элевсинская мысль, элевсинский страх и чувство ответственности. Древнехристианская Церковь, вопреки своему знанию и воле, восприняла лишь часть этого наследия. За ее пределами Элевсин оставался (или становился заново) чем-то большим, чем просто символ Саиса. В предании о нем таилась сила (прорывавшаяся во времена кризисов, потрясавших человечество до самых его истоков, всегда одинаковых), позволявшая ему стать элементом духовной истории. Со времен уже клонящейся к закату античности не перестает вставать вопрос о спасении и сохранении мистерии (имеются в виду не элевсинские мистерии как таковые, а вообще мысль о мистериях): можем ли мы спасти их в эпоху распада, нарастающего индивидуализма? Ведь неоспоримым остается один роковой факт: для индивида, для «я», порвавшего всякие связи, для того «я», которое чтит разум и падко до всяческого познания и присущих ему расторжений, для этого обособленного человека, будь он совершенным интеллектуалом, мистерии не существует. Она существует только внутри сообщества и только как общность, пусть даже состоящая из тех двоих или троих, о которых сказано в Писании. Таков настрой проникновенно веселого отрывка из письма Петеру Гасту: «*Один*, живущий *только* со своими мыслями, воспринимается как глупец, и довольно часто даже самим собой: но, там, где двое, там начинается “мудрость”» (Гасту, 1881 г.). Сказанное напоминает и не просто напоминает мистически настроенного Новалиса, жадно ищущего глубинного единства и в свое время написавшего, что «общее безумие перестает быть безумием и становится магией». Мудрость человека обособившегося именно как обособившегося (то есть печальный опыт весьма многих мыслителей всех поздних христианских, и особенно протестантских столетий) «безбожна», то есть «покинута богом». Лютер

признается, что самым страшным из всех его монастырских соблазнов был искусительно насмешливый голос, говоривший: «Что, только ты один умный?». Паскаль, для которого величие человека состояло в способности мыслить, кончает признанием, что человеческое «я» достойно ненависти. «Обособившийся человек никогда не достигнет цели», — пишет Гёте Марианне Виллемер в год завершения первой редакции «Фауста», тем самым еще раз неосознанно акцентируя то чувство познающего отчаяния, о котором говорится в великом монологе главного героя. А вот что несколькими годами ранее, в «Учениках в Саисе», сказал тот же Новалис: «Порвавшему со всеми и отправившемуся на остров разумение не явится само собой». Общая картина новой европейской истории духа вновь и вновь свидетельствует об актуальности такого вопроса: можем ли мы спасти мистерию? Как преобразуем мы то, что спасти нельзя? Как умирающее древнее претворяем в живое и новое, но тем не менее древнейшее? Потрясающими, великими и карикатурными образами этого благочестивого и преисполненного страха интеллектуального усилия прежде всего полна Германия — Германия двух последних веков, вплоть до появления тайных обществ XVIII в., преображенное и возвышенное описание которых донес до нас Гёте в «обществе башни» («Годы учения»), в той педагогической провинции, которая описывается в «Годах странствий», и особенно в совершенно элевсинском фрагменте «Тайн»; вплоть до появления «Критики чистого разума», стремящейся сохранить или вновь очертить и сделать неприступной *τέμενοϛ*⁷⁵, священную рощу, недоступную область святости; вплоть до формирования великих, трехступенчато возведенных духовных миров романтического мышления; вплоть до появления, наконец, Новалиса и Гёльдерлина, музыкальной метафизики Шопенгауэра, Вагнера с его возвышенным «Тристаном». Более того, духовная история великих людей свидетельствует о том, что в них самих,

⁷⁵ *τέμενοϛ* (греч.). — Священное место, святилище.

в их развитии совершается отчаянная в своем трагизме попытка сочетать мистику и одиночество, то есть соединить несоединимое, достичь мистерии, не оставляя почвы своего обособленного «я», и нигде это не происходит так трагично, как у самого позднего наследника всех образующих мистику немецких возможностей, у последнего престолонаследника всей созидательной эпохи, простиравшейся от Канта и Гёте до Вагнера, — у Ницше.

Нельзя назвать ни одной воочию воспринимаемой личности, в которой стремление разрушить мистику исходя только из собственного «я», в которой совершенно рационалистическая безжалостность ко всякой священной тьме так явно, столь наглядно роковым образом борется с тревожным опасением глубоко религиозного миста — борется так, как это происходит в душе ученика Вольтера, возносящегося до Заратустры. Заратустра — могущественный символ, правда, не только торжествующий, но и трагический — символ уже осужденной в себе воли к мистерии, живущей в предельно обособившемся человеке. «То, что всегда *одно*, со временем *двоится!*» — в этом признании Ницше проглядывает загадка появления Заратустры, рождающегося из саморасщепления ужаснейшего одиночества, в результате которого и появляется он, «полдневный друг»:

Один в двоих был в полдень превращен...
Пришел друг Заратустра, гость желанный...*

Уже в одном из самых ранних фрагментов сохранившегося наследия (1872) можно заметить признаки того саморасщепления одинокого интеллекта, из которого через десять лет и появится Заратустра, — рождение трагедии из духа одиночества. Название этого небольшого отрывка — «Эдип. Речи последнего философа к себе самому». Начинается он так: «Последним философом я называю себя, ибо я — последний

* Перевод Н. Полилова.

человек. Никто не говорит со мной, кроме меня самого, и голос мой доносится до меня как голос умирающего!.. Любимый голос... благодаря которому я как будто убегаю от одиночества и лгу себе, что я не одинок и любим, ибо сердце не хочет верить, что любовь мертва, оно не выносит ужаса глубочайшего одиночества и заставляет меня говорить, *как будто меня двое*. Этот голос, этот призрак любви, являющийся «последнему человеку», который уже не может устоять перед ужасом глубочайшего, неизбежнейшего обособления, этот призрак собственного голоса через десять лет превратится в Заратустру. Из глубочайшей — в греческом смысле — «богооставленности», от которой Ницше страдал, пожалуй, как никто другой, рождается видение «желанного гостя», «гостя гостей». Ведь в греческом религиозном восприятии не существует ничего, что выражалось бы формулой «наедине со своим Богом»: это основная форма *северного* религиозного переживания. Ницше же, словно отменяя свой обостренный, протестантский, крайний индивидуализм, жаждал увидеть в себе «внутреннюю множественность» и в своем воображении представлял себя таковым: членом несуществующего сообщества, мистом. «Но что мне было всегда нужнее всего для моего влечения и самовосстановления, так это вера, что я *не* одинок в этом смысле, что *мой* взор не одинок, — волшебное чаяние родства и равенства во взоре и вожделении, доверчивый покой дружбы, слепота вдвоем»; «Дело всегда обстоит так, как будто внутри себя я среди многих»; «где двое, там начинается мудрость».

Я кончил песнь, и замер сладкий стон
В моей гортани.
То совершил герой моих мечтаний
Полдневный круг, — зачем вам знать, кто он —
Один в двоих был в полдень превращен...

И праздник праздников настал для нас,
Час славы бранной.
Пришел друг Заратустра, гость желанный!

Смеется мир, завеса порвалась,
В объятьях брачных с светом тьма слилась...*

Роковое предвидение просветителя и логика Ницше, этого жаждущего познания индивидуалиста, заключалось в том, что, будучи темно влекомым глубинными религиозными порывами, он в то же время вполне понимал, что, оставаясь в плену своего решительного индивидуализма, он только разрушает мистирию самим своим бытием и действиями; что доколе он принадлежит к какому-нибудь элевсинскому сообществу, он причастен не только голому знанию, но и «созерцанию» и может созидать и поддерживать мистирию.

«Честолюбие интеллекта в том, чтобы больше не являться в одиночестве», — предательски вещает фраза из «Человеческого, слишком человеческого». Кроме того, проклятие интеллекта в том, что он заранее знает: это честолюбие никогда нельзя удовлетворить по-настоящему, не иллюзорно. Ведь интеллект — это нечто такое, что никогда не поддается никакому претворению, это индивид в себе, нечто неделимое и несообщаемое никому другому. На всяком «сообщении» своего «я» кому-нибудь другому, на том «сообщении», которое окормляется только из разума и берет начало в одном только честолюбивом стремлении или страстной иллюзии больше не быть пленником собственного «я», но стать неким «множеством» — на таком «сообщении» тяготеет проклятие быть рожденным в результате кровосмесительного бракосочетания разума с самим собой: такое «сообщение» дальше ничего не рождает, оно ни во что не претворяется и никогда не становится той «мудростью», которая начинается там, где собираются хотя бы двое. Великим трагическим примером тому является высшая мысль «Заратустры», а именно иллюзорное откровение о Вечном возвращении — мысль, которая своей преобразующей мощью должна была расколоть историю че-

* Перевод Н. Полилова.

ловечества надвое, стать мистерией высшего человека и своей воспитывающей и избирательной силой вызвать сверхчеловека из недр человека и которая тем не менее совсем не потрясла человеческого сердца и никогда не преобразит его — потому что она, эта мысль, изошла не из мощи сердца, а из одиночества знания, взывающего к новому «для чего?», к новому «куда?». «Куда? Новое “куда?” — вот что нужно человечеству». Но ведь это новое «куда?» рождается не из знания о таковой нужде, а из самой нужды; не из «только-я», но из любви. Ницше догадывался об этом, знал это, но его сердце трепетало от одиночества, и он лгал себе, что он не одинок, выдумывал любовь. Трагедия Ницше, эта величественная, но внутри себя глубоко безнадежная магия «Заратустры» заключалась в том, что ни одна из двух сил, боровшихся в его натуре, не могла одолеть другую и в результате воцарялось смертельное равновесие — равновесие между разлагающим, индивидуалистическим, жадным стремлением к познанию и пророчески созидающей, взыскующей сообщества волей к мистерии. Все несчастье его века (однажды Ницше назовет его «глубокой бесплодностью XIX столетия») словно вопиет из этого внутреннего разлада. Нигде, наверное, это не проявляется так ярко, как в духовной судьбе Ницше. Вопль, призывающий мистерию, зовущий новое «куда?», без обретения которого человечество увядает, и насмешливая издевка интеллектуализма, уверенного в том, что он всегда будет располагать всеми средствами разоблачения, назойливо похотливого познания, сливаются воедино в ужасном диссонансе, который нигде не звучит так жутко, как в «Ессе homo». Этот диссонанс резко прорывается во всех его переживаниях и действиях: отношение к Шопенгауэру, Вагнеру, друзьям, «Заратустра», вечное возвращение, воля к власти — все это чистые свидетельства неустойчивой воли, пламенеющей страсти к сотворению жизнеутверждающего культа, призванного влить в эту жизнь новые силы, сотворению нового мифа и по-элевсински обновленного тысячелетия и тут же — свидетельства логики, безжалостно совлекающей

всякие чары, свидетельства обезбоживающего скепсиса, стремления к игре со святотатственными речениями, пробуждающими хаос. Перед нами фантастическое и трагическое зрелище, исполненное злого и искусительного очарования: силы потаенного созидания и столь же потаенно разлагающие силы, нисколько не уступая друг другу, смешались в борении — том борении, какого, наверное, не было никогда! Здесь Гёте с его «Годами странствий» борется с Вольтером, Новалис противоборствует Лихтенбергу, Гёльдерлин сражается с Гейне. И в том огненном смерче, который вызвали эти исконные и противоборствующие друг другу душевные силы, суждено было разрушиться самому сосуду, их скрывавшему. Два последних речения из «Ессе homo» — это вольтеровское «Ecrasez l'infâme!» и мистериальное «Дионис против Распятого».

Но как в самой «Ессе homo», в этой автобиографии, не ее последние прозаические речения становятся завершением книги, а дионисийский дифирамб «Слава и вечность», добавленный в самые последние дни, совсем незадолго до крушения, так и, как нам думается, вся духовная трагедия Ницше как раз в миг заката являет торжество греческого закона над законом скепсиса, победу Элевсина над Фернеем. Последним символическим запечатлением до жути обостренного самопредания, которым проникнута эта книга, остается не роковая двойственность обеих окончательных формул, которые мы привели, а строфы дионисийского дифирамба:

Тише!
Я зрю великое! О нем
Молчать пристало
Или говорить высоко:
Реки же, мой восторг и моя мудрость!

...О ночь, безмолвие, о молчаливый грохот!
Я зрю знамение —
Из дальней дали
Звезда спускается, искрясь во мгле...

О высшее светило бытия!
Скрижаль нетленных образов чудесных!
Ужель грядешь ко мне из дальней дали?
И красота безмолвная твоя,
Которую никто так и не видел, —
Ужель она от взора моего
Бежать, сокрыться вовсе не желает? *

Сама идея, само переживание «восторженной мудрости», дионисийской мудрости, ее безмолвная красота и ее же молчаливый грохот, по-элевсински узренное величие великого, о котором молчат, а если и говорят, то так же величественно, то есть в отрешении и дифирамбическом облачении, — эта греческая идея торжествует в Ницше только в преобразующий миг его духовного распада, в миг его внутреннего взрыва и расторжения его одиночества. Но ее подспудное присутствие и нарастание мы ощущаем с самого начала его духовной жизни: элевсинский благоговейный страх, элевсинское безмолвие, которое даже в пору желанного им скептического трезвения полагает благоговейные пределы его совершенно дерзновенному познанию, как нельзя лучше свидетельствуют о ностальгии по Греции, жившей в нем изначально. Он все еще остается близок Гёльдерлину, любимцу своих гимназических лет, близок гёльдерлиновскому благоговейному страху перед богами, близок его элевсинской стыдливости, причем близок так, как, может быть, не хотелось бы более позднему Ницше, — и тем не менее весь «Заратустра», как мы знаем, стоит на Эмпедокле. Как в «Рождении трагедии из духа музыки», так и в «По ту сторону добра и зла» и в «Ессе homo» Ницше, быть может, сам того не желая, повинуетя главному чувству позднего Гёльдерлина — чувству того, что смертному подобает благоговейная стыдливость, что истинное, будучи троекратно выраженным, тем не менее должно оставаться несказанным. Пиндарова мысль о том, что всякое знание о высоком, если оно высказано, —

* Перевод А. Шурбелёва.

не что иное, как богохульство, вновь и вновь налагает шелковые узы греческой богобоязненности на ницшевскую волю к познанию, стремящуюся не оставить места богам:

Довольно! Ибо не во благо будет,
Когда свой чистый истина покажет лик.
Безмолвие нередко все, что может,
Дух человеческий себе измыслить*.

Осознание святотатственного преступления рано и сильно выражается в «Рождении трагедии», причем здесь Ницше словно пророчествует о самом себе и своей судьбе. Вот что он пишет: «Существует древнее, по преимуществу персидское, народное верование, что мудрый маг может родиться только от кровосмешения... Мало того, миф как бы таинственно шепчет нам, что мудрость, и именно дионисическая мудрость, есть противоестественная скверна, что тот, кто своим знанием низвергает природу в бездну уничтожения, на себе испытывает это разложение природы. “Острые мудрости обращаются против мудреца; мудрость есть преступное действие по отношению к природе” — вот те страшные положения, с которыми обращается к нам миф... Лучшее и высшее, чего может достигнуть человечество, оно вымогает путем преступления». Вновь и вновь возвращается этот кровосмесительный страх перед последним познанием, последним разоблачением, последним себя-показанием, себя-выговариванием. Самый поздний Ницше, Ницше периода «Ессе homo», который все больше пробовал себя на крепость в смысле того, сколько истины может вынести человеческий дух и на какую ее меру он способен отважиться, этот же Ницше одновременно (в «Сумерках идолов») заявляет о решительном отказе от познания: «Я, раз и навсегда, не хочу знать много. Мудрость полагает пределы также и познанию». Здесь чувствуется более возвышенный, более благоговейный страх перед разоблачением культа Саиса — в срав-

* Перевод А. Шурбелёва.

нении с тем благоговением, которое отличало еще молодого, «базельского» Ницше, например, в письме к Герсдорфу (1871): «Слово — вещь опасная... Как много нельзя высказывать! Причем именно религиозные и философские глубинные воззрения и принадлежат к *rudendis*⁷⁶. Это корни нашего мышления и воления, и потому их не следует тащить на свет». Эти два свидетельства словно обрамляют собой весь размах напряженного ницшеевского познания — обрамляют той странной и волнующей оговоркой, в которой слились страх и как будто злая совесть. Кто измерит всю глубину опыта в тех борениях совести, из которых родились такие слова: «И самый мужественный из нас лишь редко обладает мужеством на то, что он собственно *знает*? («Сумерки идолов»): «Привлекательность познания была бы ничтожна, если бы на пути к нему не приходилось преодолевать столько стыда» («По ту сторону добра и зла»). Разве во всем этом не проступает образ юноши из Саиса с характерной для него молодой страстью узреть то, на что не подобает взирать? Разве это не предательская совесть того, кто созерцает элевсинские посвящения, кто изрекает несказанное, зная, что плата за это — смерть, чья-то смерть?

Темы и логические обоснования элевсинского страха и высказывания по его поводу чередуются в зависимости от того, какое именно представление о возможности новой мистерии в данный момент господствует в уме Ницше; простираясь от Шопенгауэра к Вагнеру и далее к Заратустре, эти возможности, хотя и видоизменяются, но все равно остаются близкими идее вечного возвращения и воли к власти. Но общим для всего, даже для той эпохи самого страстного стремления к познанию, которая наступила для Ницше после разрыва с Вагнером, остается одно: Ницше вновь и вновь чувствует, как какая-то сокровеннейшая нужда помимо его желания превращает его в некоего роковым образом Любопытствующего,

⁷⁶ *Rudenda* (лат.) — букв.: половые органы. Здесь: то сокровенное, что не следует раскрывать немощным словом.

заставляет святотатствовать над мистерией. В нем нельзя не заметить — пусть не совершенно явной, но тем не менее дающей о себе знать — Алкивиадовой дерзости в пародировании древних форм мистерии, хотя верх берут признания в мучительной тяге к предельной ясности — как будто перед нами без вины виноватый эпопт, вынужденный рассказывать о том, что же созерцалось им в несказанной тайне.

Поначалу в этих тревожных раздумьях совести сильно чувствуется Шопенгауэр. Глядя на мир его глазами, Ницше задается вопросом: откуда вообще в этом мире появляется стремление к истине? «Что знает человек о себе самом?! ... Разве природа не скрывает от него почти все на свете, даже то, что касается его собственного тела, чтобы загнать его в его же горделивое и фантазмагорическое сознание и заключить его в нем?! Она выбрасывает ключи — и горе тому роковому любопытству, которое захотело бы отыскать какую-нибудь щель в этой комнате сознания и, бросив взор наружу, решить, что человек утверждает на чем-то безжалостном, жадном, ненасытном, убийственном, в равнодушии своего неведения, и словно восседая на спине иллюзорного тигра. И откуда же, при таком положении дел, появляется стремление к истине?!» («Об истине и лжи во неморальном смысле», 1873 г.). Перед нами — пока что — преимущественно отрицательный способ восприятия жизни, не столько чтящий ее, сколько боящийся. Но впоследствии вопрос о том, откуда появляется стремление к истине, будучи воспринятым на новом витке, вытесняется его симметричным противопоставлением: «Почему возникает порыв к сокрытию?». «Рождение трагедии», а также — правда, на свой лад — всё несвоевременное размышление «О пользе и вреде истории для жизни» дают на это такой ответ. «Без мифа, — говорится в “Рождении трагедии”, — всякая культура теряет свой здоровый творческий характер природной силы; лишь очерченный мифами горизонт замыкает целое культурное движение в законченное единство». Только заволакивающее облако мифа, а также мистерии, являющиеся его самым со-

кровенным и самым глубоким проявлением, способствует возникновению того культурного круга, который словно сжимает это облако. «Каждый тип культуры, — говорится в одной из черновых записей, относящихся к этому времени, — начинается с того, что много *скрывает*». В «Несвоевременном», посвященном рассмотрению «пользы и вреда истории для жизни», содержится предостерегающий отрывок. Вот он: «Представьте себе, что несколько таких современных биографов перенесено на родину христианства или лютеровской Реформации; их трезвая, прагматизирующая любознательность оказалась бы как раз достаточной для того, чтобы сделать невозможной всякую чудесную духовную *actio in distans*⁷⁷ совершенно так же, как самое презренное животное путем поглощения желудей может помешать зарождению могучего дуба. Все живое нуждается в известной окружающей его атмосфере, в таинственной пелене тумана. Если мы отнимем у него эту оболочку, если заставим какую-нибудь религию, какое-нибудь искусство, какого-нибудь гения кружить в пространстве, подобно созвездию без атмосферы, то нам не следует удивляться их быстрому увяданию, засыханию и бесплодию... Но каждый народ, даже каждый человек, который стремится стать зрелым, нуждается в подобной обволакивающей его грезе, в подобном защищающем и укутывающем облаке». Другая фраза из наследия (1872) звучит еще беспощаднее: «Познание, которым занято человечество, — это прекрасное средство погубить себя». Наконец, в «Воле к власти» перед нами словно тень речения, сказанного Шиллеровой Кассандрой: «Понимание — это конец...».

Все это, конечно, совершенно по-гречески, и сам Ницше, первоначальная позиция которого уже представляла собой протест против бесстыдного историцизма его века, похотливо стремящегося к познанию, предстает здесь как ученик греков, как наследник греческого чувства истории, самый ранний выразитель которого, Геродот, чаще всего — что весьма знаме-

⁷⁷ *Actio in distans* (лат.). — Действие на расстоянии.

нательно — повторяет, почти по-детски таинственно, такую формулу: «Больше сказать не смею; я, пожалуй, знаю, как тут или там было дело, но не хочу об этом говорить». По-гречески, по-элевсински Ницше переживает уже Байреит: «Мы, апостолы воскресшего искусства, найдем время и волю для серьезности, для глубокой святой серьезности! Шумиха слов, которую культура доселе поднимала вокруг искусства, ощущается нами теперь как бесстыдная назойливость. Все нас обязывает к молчанию, к пятилетнему Пифагорову молчанию. Кто из нас не осквернял себя отвратительным идолопоклонством пред современным образованием! Кто не нуждался в очищающей воде! Кто не слышал увещающего голоса: молчать и быть чистым! Молчать и быть чистым! Только мы, внемлющие этому голосу, сподобились той широты взора, которая нужна, чтобы созерцать байрейтское событие; и именно в этом взоре раскрывается *великое будущее* этого события» («Рихард Вагнер в Байреите»). Молчать и быть чистым, связывая будущее с послушанием этой формуле, — да, это, вне всякого сомнения, по-гречески.

Для Ницше греки снова и снова предстают как те люди, которые как никто другой всей глубиной своего мироощущения понимали, что культура не может существовать вне тайны; которые максимально последовательно сумели объять тайной всю культуру, окутать жизнь человека облаком мифа и предельно благоговейно хранить животворный страх перед отчужденным пониманием, перед стремлением прикоснуться к неприкасаемому, перед холодным взором одного лишь голого познания. Греки для Ницше — непревзойденные мастера благоговейной стыдливости, глубочайшего почитания «олимпийских» иллюзий. («Ни у какого другого народа чувство подлинной стыдливости не было таким своим и как бы врожденным, каким оно было у греков», — пишет Фридрих Шлегель, романтик и предтеча Ницше.) Греки всячески отвращали учеников от безумной любви к истине «любой ценой». «Нет, этот дурной вкус, эта воля к истине, к “истине любой

ценой”, это юношеское окаянство в любви к истине — опротивели нам вконец: мы слишком опытны, слишком серьезные, слишком веселы, слишком прожжены, слишком глубоки для этого... Мы больше не верим в то, что истина остается истинной, если снимут с нее покрывало; мы достаточно жили, чтобы верить этому. Теперь для нас это дело приличия — не все видеть обнаженным, не при всем присутствовать, не все хотеть понимать и “знать”... Следовало бы больше уважать *стыд*, с которым природа спряталась за загадками и пестрыми неизвестностями... О, эти греки! Они умели-таки жить; для этого нужно храбро оставаться у поверхности, у складки, у кожи, поклоняться иллюзии, верить в формы, звуки, слова, в весь Олимп иллюзии! Эти греки были поверхностными — *из глубины!*» (Предисловие к «Веселой науке», осень 1886 г.).

Быть поверхностным из глубины — эта мудрость эллинского благоговейного страха и эллинского же инстинкта жизни переживается Ницше не на уровне шопенгауэровского пессимизма как некая *pudenda origo*⁷⁸ и тем более она не остается для него только теньвым абрисом доведенной до предела психологии противоположностей, набросанным на некоем заднем плане эллинской истории духа. Всецело вырастая из его собственного переживания, напитанная его собственной жертвой и от начала и до конца пребывая в борении с сократовской алчностью, с той страстью к познанию, которая была свойственна его оку психолога, эта мудрость инстинкта как закон души вполне зримо становится предметом его собственного душеведения; как врожденный инстинкт самосохранения всего плодотворно живого, она находит свое место в его учении о биологических ценностях; как закон непреложного отстояния, как учение о духовной иерархии (иерархии проблем и «истин»), она переходит в его философию переоценки ценностей, чтобы, наконец, в ступенчатом построении его воспитующей воли к власти, его учения о великом, влекущем ввысь благо-

⁷⁸ *Pudenda origo* (лат.). — Постыдное начало.

говении, утверждающем человечество на новых высотах, снова вылиться в нечто совершенно нетеоретическое, вновь влиться во что-то непроторенное, в нечто такое, куда не должно вступать: в совершенно религиозный благоговейный страх перед мистерией вне себя и в самом себе; в идею великой неповторимой ответственности. Подобно всем «законам» Ницше этот закон тоже подкреплён и обоснован его собственными переживаниями. «Как часто, — пишет он осенью 1882 г., — во всех возможных вещах я переживал именно *это*: все ясно, но тут же все к черту!». Переживая этот опыт — появление которого на раннем этапе было подготовлено Шопенгауэром в том отрицателе-теоретике, каковым в ту пору был Ницше; опыт, который затем получил позитивное подкрепление и был расширен до некоей закономерности в ницшевском восприятии вагнеровского «Тристана» и осмыслении образа элевсинских греков — итак, переживая этот опыт, Ницше, по-сократовски фанатично преданный поиску истины и выступающий как неутомимый логик, не желающий знать никаких оговорок, превращается в столь же страстного защитника любых жизнеутверждающих проявлений человеческой природы, спасающего ее от смертоносного стремления к одной только истине; защитника того предостерегающего об опасности жизненного инстинкта, который, говоря словами из «По ту сторону добра и зла», предчувствует, что истиной можно завладеть *слишком рано*. Даже сам познающий «избегает самопознания и не тащит своих корней из земли» (из записей периода создания «Заратустры»). А вот так он говорит в «Ессе homo» — как всегда более властно и безоговорочно: «Если люди слишком рано становятся сами собою, это предполагает, что они даже отдаленнейшим образом не подозревают, *что* они есть». Звучит вполне по-гётевски, если вспомнить известное письмо Гёте Цельтеру («Дальше всего идешь только тогда, когда не знаешь, куда идешь» (1812)), а также один отрывок из «Разговоров с Гёте» («Я не знаю и себя, но сохрани меня Бог и от этого знания» (1829)). В подарочном экземпляре «Утренней зари»,

как раз той книги, которая знаменует собой вершину и перевал в движении «свободного ума» интеллектуалистской поры, Ницше записывает такое изречение:

Но кто о многом возвестит,
Тот обречен молчать:
Тому, кто молнию родит,
Призвание — тучей стать*.

Быть тучей, которая в одно и то же время рождает дионисийскую молнию и защищает и обволакивает собою все, жаждающее созревания, быть таинственной атмосферой, питающим воздухом для всего живого, быть безмолвствующим, вбирающим безмолвие внутрь себя, ждущим своего часа возвещением: в этом излюбленном ницшевском образе сокрыто его двоякое отношение к тайне и речению, которое являет собой настоящую жизненную опасность для всякой тайны. Вот редчайшее противоречие этого ума, наделенного способностью двоякого зрения: только то, что невозможно выразить в слове, становится — для этого самого упоенного словом певца, которого только знал немецкий язык, — тем непреложным, что непременно надо в этом слове выразить. Проповедник, служитель и чародей слова, он проповедует о том, что слово ничему не научает: «Для того, к чему нельзя приступить чувством, нет и уха». Об этом — как раз имея в виду созерцание элевсинских мистерий, эпоптейю — говорит Аристотель, подчеркивая, что таковое созерцание есть $\mu\alpha\theta\epsilon\acute{\iota}\nu$, переживание, но не $\mu\alpha\theta\epsilon\acute{\iota}\nu$, не научение. И наша мысль не противоречила бы Гёте и Ницше, если бы мы предположили, что об элевсинских мистериях мы ничего не знаем потому, что созерцаемые в них откровения ($\delta\rho\acute{\omega}\mu\epsilon\nu\alpha$) были неподвластны слову, не поддавались описанию; потому, что их сущность, их лучшее не прояснялось через реченное ($\lambda\epsilon\upsilon\acute{\rho}\mu\epsilon\nu\alpha$). Представая как элевсинский мистагог, как великий воспитатель, тайнами возво-

* Перевод А. Шурбелёва.

дящий к тайне, Ницше выступает поборником этого аристотелевского *παθεῖν* как высшей формы всякого плодотворного учения и «знания», солидаризуется с воспитующим первословом из «Вильгельма Майстера»: «Плоды не должно перемалывать. Слова хороши, но они — не самое лучшее. Лучшее не углядишь через слово». «Последние важные слова не хотят вырываться из моей груди и, связанный какой-то совершенно странной природной необходимостью, я не в силах сказать их», — признается Гёте Шиллеру во время своей работы над «Вильгельмом Майстером», а двустилие самого Шиллера как будто вторит сказанному: «...Когда душа воистину *речёт*, тогда *душе* не надобно реченье». В «Годах странствий» Гёте говорит, что если бы некоторые тайны открылись, им следовало бы оказать почтение, укутав их в безмолвие. Точно так же это воспринимает и Ницше, и «слово» не только по-прежнему остается для него «опасной вещью», как он писал в юности («опасная вещь: сколь многое нельзя им выразить!»), но и становится для него — для него, мастера слова, преклоняющегося перед словом! — прямо чем-то подозрительным. Уже в «Человеческом, слишком человеческом» знаменательным образом начинает звучать мысль о том, что самый лучший автор — *тот*, кто стыдится стать писателем. «Мы охлаждаем к тому, что познали, как только делимся этим с другими», — пишет он в «По ту сторону добра и зла». И в «Сумерках»: «Для чего у нас есть слова, с тем мы уже и покончили. Во всяком говорении есть грань *презрения*». «Пой, не говори больше», — так гимноподобная мудрость Заратустры обращается к собственной душе, а «Воля к власти» дает такое разъяснение: «По отношению к музыке всё, сказанное словом, постыдно: слово истончает и оглушает... слово делает необычное обычным...». Наконец, в добавлениях к «Заратустре» уже совсем резко сказано: «Мы презираем все, что поддается объяснению». И далее: «Он научился говорить, но с тех пор ему не верят. *Верят только тем, кто запинается*». Очевидно, что здесь Ницше, основываясь на глубоко личном переживании, обращается к наследию

своего первого великого учителя и мастера слова — к мысли Шопенгауэра: «Настоящая жизнь мысли продолжается только до той поры, пока она не достигнет границы слова... Ведь как только наша мысль находит слово, она перестает быть искренней, *даже серьезной в своей глубочайшей основе*... Сказал же поэт: как только ты заговоришь, так начал заблуждаться». Здесь он перекликается со столь глубоко и всячески родственным ему Геббелем, записавшим в своем дневнике: «Не могу помыслить Бога, который говорит». В своем существе сказанное Геббелем созвучно, наверное, с богохульно-благочестивым ницшевским: «Я поверил бы только в такого Бога, который знает толк в танцах», то есть в Бога, который открывает себя на дионисийский лад, а не просто как «Слово Божие». И уж совсем эллинское, совершенно элевсинское выражение это непрестанно повторяющееся *save verbum*⁷⁹ находит в примечательно обособленном месте из «Человеческого», полностью выдержанном в тональности тайных формул: «Лучше всего никогда не заговаривать о двух совершенно возвышенных вещах — *мере и середине*. Лишь немногие знают их силу и признаки, познанные на мистериальных тропах внутренних переживаний и обращений: они чтут в них нечто божественное и чужаются громкого слова». В том, что эта античная формула безмолвия появляется в совершенно «посюстороннем», проникнутом радостью просвещения и почти рационалистическом «Человеческом, слишком человеческом» (первое издание которого было посвящено Вольтеру, «одному из великих освободителей духа»), есть нечто потаенно противоречивое, свидетельствующее о мощи тех сил в существе Ницше, которые как раз тогда совсем скрыто и тайнообразующе в нем рокотали. Почти никогда геологический верхний слой его мысли так сильно не пронизывался подспудной огненной лавой, как в этом месте, в котором где-то «посреди» Вольтера неожиданно начинает говорить Геродот. То самое *save verbum*, тот страх перед громким словом, кото-

⁷⁹ *Cave verbum* (лат.). — Берегись слова.

рое всегда оказывается слишком дерзким, постепенно словно запечатлевает всякое благоговение перед «последними», то есть «вбирающими в себя мистерию» вещами, теми вещами, расщепить которые и вынуть из них их суть никто не пытался так дерзновенно, так рассудочно неистово, так отчаянно жадно в своем любопытстве, как это делал именно Ницше. Его самая сокровенная сущность, чтущая сила — говоря словами Якоба Буркхардта — с самого начала тяготела к мудрости позднего Гёте: «Есть одно, что никто не приносит с собою в мир и от чего тем не менее зависит все, чтобы человек во всем стал человеком — благоговение!». Гётевское презрение к человеку, лишенному этого чувства, сквозит в письме его предпоследнего года: «Надо сторониться человека, у которого нет благоговения». Оно же проглядывает и на страницах «По ту сторону добра и зла»: «Уже достигнуто многое, если большому количеству людей... наконец привито это чувство, говорящее им, что они не ко всему могут прикасаться, что есть священные чувства, перед которыми они должны снимать обувь и держать подальше свои нечистые руки, — это почти высшая степень, которой они могут достигнуть в сфере человечности». Наконец, как бы дополняя и заостряя эту мысль, он говорит в записях последних лет: «Для меня важнее, если кто-нибудь даже как историк дает понять, где именно для его ноги почва слишком горяча или слишком священна... Немецкие ученые, изобретшие исторический смысл... все до одного показали, что они происходят не из господствующей касты; в своем познании они назойливы и бесстыдны». Вновь и вновь появляется предостережение: «Вы, познающие, бойтесь растерять свой стыд!». «Щади покрытое столь нежной кожей! К чему сдирать с него нежнейший пух?!». «Мы приучены, имея дело со всяким совершенством, избегать вопроса о его становлении. Совершенное не должно претерпевать становления».

Благоговейная стыдливость, запрещающая задавать вопросы жадному до них исследовательскому уму, у Ницше целиком и полностью покоится на чувстве огромной ответственности,

глубину которой он осознает все больше и больше. Для того чтобы «совершенное» *могло* становиться, самому «становлению» необходимо оставаться незапятнанным. И той же ответственностью перед тайной мира, сокровенной сущностью которого является преобразование (понятое в самом исконном смысле — в смысле таинства), вызвано и властно нарастающее благоговение перед самим собой, то благоговение, которое достигает своей вершины в чудовищном, как будто кощунственном самовозвышении, совершающемся в «Ессе homo». Ведь чем больше Ницше чувствует, что та мистерия «из духа музыки», которую он, восторгаясь и разочаровываясь, прежде искал в других, чем больше он, исполненный благоговейного смятения, ощущает, что она, напротив, растет как раз в нем самом, чем больше он сам становится для себя носителем возможных мистерий по-элевсински созерцаемого грядущего, тем сильнее становится его страх перед всяким упоминанием о себе самом, перед самопознанием и любой внутренней утратой собственных горизонтов. «Я замыкаю круги вокруг себя и священные границы; все меньше поднимающихся со мною на все более высокие горы; я строю хребет из все более священных гор». «Ты жребий души моей, который называю я судьбою! Ты во мне! Надо мною! Предохрани и сохрани меня для *единой* великой судьбы!» («Так говорил Заратустра», «О старых и новых скрижалях»). «Возможно, что для всякого грядущего человека я некий рок, *просто* рок, — и, следовательно, *вполне возможно*, что однажды я умолкну из любви к человеку!» (из письма к Мальвиде фон Мейзенбург, 1884 г.). «Я очень редко отваживаюсь на то, чтобы знать» (из письма Брандесу, 1887 г.). Разве нет скрытого символа в том, что он, так охотно включающий генуэзца Колумба в число своих предтеч в смысле решительной устремленности к новым морям; что он, кому «любезно море и все морское» и кто, ликуя, восклицает: «Вот растворился берег — и последние ниспали узы — безмерное гудит вокруг меня...» — что он тем не менее, в пору своей предпоследней весны, признается другу Гасту, что боится злой

и, как ему кажется, бесстыдной безмерности большого моря («В море, как во всем великом, есть нечто глупое и непристойное»)? Таким образом, даже его внутреннее Колумбово око страшитя безмерности, отсутствия всяческих горизонтов, всякой очерченности, характерной для его будущей духовной судьбы, а также слишком острого предчувствия тех берегов, пристать к которым еще, быть может, хочется его «генуэзскому кораблю», желающему верить в предопределенность такой судьбы. В «Ессе homo», в уже смертельном сверхпонимании и в совершенной по своему построению кажущейся объективности Ницше запечатлевает это как закон своей собственной жизни, как «шедевр в искусстве самосохранения». Вот что он пишет: «Надо всю поверхность сознания — сознание есть поверхность — сохранить чистой от какого бы то ни было великого императива. Надо остерегаться даже всякого высокопарного слова, всякой высокопарной позы! Это сплошные опасности, препятствующие слишком раннему “самоуразумению” инстинкта. Между тем в глубине постепенно растет организующая, призванная к господству “идея” — она начинает повелевать, она медленно выводит обратно с окольных путей и блужданий, она подготавливает отдельные качества и способности, которые проявятся когда-нибудь как необходимое средство для целого, — она вырабатывает поочередно все служебные способности еще до того, как предположит что-либо о доминирующей задаче, о “цели” и “смысле”. Если рассматривать мою жизнь с этой стороны, она представится положительно чудесной. Для задачи переоценки ценностей потребовалось бы, пожалуй, больше способностей, чем когда-либо соединялось в одном лице, прежде всего потребовалась бы противоположность способностей без того, чтобы они друг другу мешали, друг друга разрушали. Иерархия способностей, дистанция, искусство разделять, не создавая вражды; ничего не смешивать, ничего не “примирять”; огромное множество, которое, несмотря на это, есть противоположность хаоса, — таково было предварительное условие, долгая сокровенная ра-

бота и артистизм моего инстинкта. Его *высший надзор* проявлялся до такой степени сильно, что я ни в коем случае и не подозревал, что созревает во мне, — что все мои способности в один день *распустились внезапно*, зрелые в их последнем совершенстве. Я не помню, чтобы мне когда-нибудь пришлось стараться, — ни одной черты борьбы нельзя указать в моей жизни. Я составляю противоположность героической натуры. Чего-нибудь “хотеть”, к чему-нибудь “стремиться”, иметь в виду “цель”, “желание” — ничего этого я не знаю из опыта. И в данное мгновение я смотрю на свое будущее — *широкое будущее!* — как на гладкое море: ни одно желание не пенится в нем».

Осознание того, что ты влеком некими сверхиндивидуальными силами, хранящими тайну, что все твое существо властно пронизано ими, теми силами, которым надо безусловно доверять — такова самая последняя форма ницшевского благоговения перед самим собой (высшее благоговение, согласно Гёте). Даже предельная дерзость, прорывающаяся в «Ессе homo» и в последних письмах, в своей глубинной сути, скорее всего, просто благочестивое выражение того чувства, что ты, наконец, достиг высшего, сверхиндивидуального и уже вселенски созерцаемого мига, которого вообще способен достичь человек как обособленное существо; эта дерзость — лишь некое гимноподобное благодарение за то, что ты достиг божественного мгновения, когда, говоря словами Гёте, сказанными им в «Годах странствий», можно почесть за наилучшее все то, что сотворили Бог и природа, и быть благодарным за возможность пребывать на этой высоте, уже не совлекаясь в обыденность тьмой и самостью. Это дерзость, проистекающая из чувства завершения, из начинающегося освобождения от этой действительности, дабы перейти в иную, из самого ощущения перехода; это исполненное победоносной радости славословие «того совершенного дня, когда все достигает зрелости» — именно такую тональность задает самопосвящение к «Ессе homo», задает своим празднично утверждающим «взгляни, всё

было хорошо весьма»: «Почему же мне не быть благодарным всей своей жизни?». Это то чувство, которое в своей последней глубине не только родственно, но едино с горделиво-благочестивой боязнью богов, жившей в Гёльдерлине — том, уже последнем Гёльдерлине, переходящем за грань: «Все уходящие говорят, как опьяненные, и не страшатся воспринимать свой уход как праздник» («Гиперион»).

«Ведь всё есть благо. А потом он умер. И можно было бы о mnogой // Сказать любви. И видели друзья в последний раз, // Как он взирал вокруг победоносно, весь полный радости» («Патмос»).

Перед тем как разорвать границы индивидуального, человек переживает миг высшего восторга, и предчувствие этого мига уже давно тихо дремало в еще непроявленном пророческом чувстве Ницше. Уже в пору преподавания в Базеле, в лекции по истории греческой письменности, сам того не ведая, он говорит о законе своего собственного, по-гёльдерлиновски высокого, исхода: «Древнеэллиническое: торжествующий победу индивид расценивается как воплощение бога, он *возвращается* в бога».

Может быть, в том восторженном опьянении, которое Ницше переживал в Турине, и было нечто от этого торжества самоотвержения, нечто от победоносного возвращения в бога? («30 сентября день великой победы; седьмой день; отдых Бога на берегах По... Я никогда не переживал такой осени, даже никогда не считал что-нибудь подобное возможным на земле... каждый день — день равного беспредельного совершенства» («Ессе homo»)). И, быть может, та последняя волна совершенно неудержимой и почти менадической страсти к познанию, которая как раз в последний год, в год создания «Ессе homo», пробиваясь сквозь совершенно противоположные устремления, порожденные магическим страхом, вновь накатывает на Ницше, но на сей раз беспощаднее, злее, терзающе свирепее, чем во всех книгах его срединного периода, преисполненных яркого просветительского света, — может быть, она оберну-

лась не только вполне закономерным холодным потоком интеллектуализма, ворвавшимся в Ницше, но уже была формой потаенно желанного саморасторжения, была предвестием, даже путем возвращения в бога? Не понял ли этого и сам Ницше — как раз в пору создания «Переоценки»? «Если предположить, что мы живем вследствие заблуждения, то чем тогда является “воля к власти”? Разве не “волей к смерти”?»». Может быть, он, вслед за Геббелем, слишком хорошо знал, что человек подобен василиску, который умирает, увидев самого себя? И, быть может, несмотря на это он все-таки заставил явиться это смертоносное отображение? «Заратустра! Себя казнящий! Себя казнящий!» — таким восклицанием завершается дифирамб Дионису 1888 г. У всякого человека есть смертельное познание, у всякого существа есть свое заклинание, от которого оно, это существо, рассыпается в прах, — быть может, Ницше как раз и искал своего последнего познания, чтобы тем самым узреть то, в чем индивиду отказано так же, как слову не дано выразить таинство мистерии? Не кажется ли порой, что Ницше как будто хочет покончить с тем страхом, о котором сам всегда возвещал и которого требовал, но покончить лишь для того, чтобы заставить умолкнуть в себе логика, этого заклятого врага его мистических познаний; чтобы уничтожить его же собственными средствами, то есть ускоряя распад индивидуума с помощью познания — ведь «знание есть смерть», а постижение — конец, причем в любом смысле? Не только для человечества, но и конкретного человека «знание — прекрасное средство погибнуть».

Нам кажется, что порой позднейший интеллектуализм Ницше, до самого конца снова и снова пронизывающий собою «напластование» Заратустры, начинает мерцать в смутном свете жертвы, самопожертвования, и его величественно-кощунственные поношения того, что в последней глубине все-таки остается для него священным (символ: Вагнер эпохи создания «Тристана») выглядят лишь как горестные акты саморазрушения, глумливое искажение мистерии — как пред-

вестию и форма его собственного самоотвержения, а неистовое стремление к срыванию всяческих покровов — как воля к великому концу. Вполне сознательно, подобно Эмпедоклу, он бросается в кратер смертельного познания, той убийственно привлекательной прозорливости, которая даруется восторгом логического умозаключения, бросается в кратер разлагающего энтузиазма. В этом торжественном нисхождении в непроторенное, в недожное быть проторенным, в этой торжествующе хмельной гордости знания — высшая степень элевсинского упоения: «Так начался закат Заратустры». Таинственно влечет облако грезы Согласного быть влекомым и благочестиво Взыскующего преображения, потаенно влечет его облако грезы, в коем его охватывает духовная смерть, смерть добровольная и жертвенная, — влечет в иные пределы, в полном согласии с укутанными в диковинные одеяния словами из мистической оды Клопштока «Грядущее», теми словами, которые — себе в утешение — записал уже укутанный ночной тьмою, уже возвращенный к своим богам Гёльдерлин: «К свершенью из пелен ночных // В страну познания».

В преходящем, но тем не менее вечном миге такого перехода борьба между познанием и немоществованием, между дерзостью и благоговением, между богохульством и благочестием не завершается и не разрешается, но, соединяя в себе все противоборствующее друг другу, непрестанно длится и, становясь все более насыщенной, претворяется в нечто величественное и непреходящее в своей монументальности. Неразрешимый разлад между логическим и дионисийским становится зримым единством в жизни Ницше в тот момент, когда он ступает на мост тайны, сам будучи мостом и созидателем моста, жертвой и понтификсом. Могучий миг претворяющейся жертвы претворяет и всю устремляющуюся к нему, тайно к нему обращенную жизнь — претворяет из скорбного несовершенства раздвоенности в фантазмагорию мистериального порыва, образцового, героического, трагического торжества. Возможность совершения своей собственной мистерии, та

возможность, наступлению которой он сам втайне от себя содействовал и которую с ужасающей отчетливостью предугадывал, становится сверхличностной действительностью; отныне сама его жизнь принадлежит к тем великим мистическим образам, благоговейный страх перед которыми, тайна которых и притча, обезоруживающая земную смерть, удерживают человечество в его единстве. Ведь образы великих людей, тех людей, которые являются зримыми представителями незримого Божества, медленно перерастают — а в этом и заключается смысл и ценность всякой жизни-легенды! — в новые, требующие поклонения мистерии, в новые, совершенно свободные от времени и личностного начала, возможности «незрячего созерцания», каковым, наверное, и является буквальное и самое глубокое значение слова «мистика». Жизнь и кончина Ницше лишь воплощают в себе особую форму этого восхождения в мистическое, только зримо осуществляют трагическую возможность его века — осуществляют тем наглядным самоосвобождением, которое он совершил. Он сам так выразил форму и формулу собственной мистерии: «Когда скепсис и страстное желание сочетаются, возникает мистика» (из материалов к «Заратустре»). Однако не в этом роковом сочетании особенность и значение Ницше: Флобер, например, так охарактеризовал свое душевное состояние и духовную «геологию» своей эпохи: «Я мистик, но я ни во что не верю». Значительность того, что совершил Ницше, отвага его самопожертвования (жертва только-логика (Nur-Logiker) как такового, то sacrificium⁸⁰ интеллекта, которое со времен Паскаля рождает самое глубокое почтение) — как раз в том, что он решительно преодолел фанатический скептицизм, совершив по-эмпедокловски великий переход в сверхлогическое, порвав с логическим радикализмом, который в конечном счете привел бы только к страшному донкихотству образа «Буvara и Пекюше», привел бы туда, где последние общественно-челове-

⁸⁰ Sacrificium (лат.). — Жертва, жертвоприношение.

ческие связи разъедаются словом предельной нигилистической иронии, покрываются тончайшей маской хаоса.

Еще раз, теперь уже в последний, в своем восклонении Ницше возвращается к рождению трагедии из духа мистерии; еще раз его натянутая, как струна, героическая, неутомимая воля взыскует новой, более сильной связи, соединяющей род человеческий, и делает это потому, что его предельно обостренные разум-совесть возбраняют ему, в отличие от Паскаля или Стриндберга, вернуться в расслабляющее *Ave stux spes unica*⁸¹. Быть может, такой связью была возвышенно бессмысленная и бесплодная греза одиночки, каковой, среди прочего, оказалось неотступное «возвращение того же самого», эта лживо-дионисийская мистерия Одинокого, а может быть, ею стал какой-нибудь другой идеал, преисполненный силы и дыхания жизни, идеал, призванный к тому, чтобы соединить людей, связать человечество воедино, тот идеал, который грезился ему и увлекал за собой в пору Туринского солнцестояния? Надо ли гадать? Может быть, этот идеал ему показал Дионис, сам Дионис, «Дваждырожденный», как говорит о нем его прозвище, «Дифирамб», — испепеляющий бог, заставляющий и своих учеников рождаться во второй раз, в миг восторга и в созерцании его по-элевсински упрятанной тайны? Или это был другой Дионис — ведь и он двулик — тот, страдание и растерзание которого вместе с ним претерпевали и в воскресении которого с ним же соучаствовали как раз те, кто созерцал элевсинские мистерии? Тот Страдающий Бог, чья древнейшая мука есть становление и обновление мира через боль, чье страдание растолковывает этому миру его последний смысл — ему же в утешение — и открывает его взору победу над смертью? Тот темно пламенеющий бог, который, умирая и воскресая, учит, что «божество велико и жертва велика», что божество и жертва — *одно*? «Так никогда не писали, никогда

⁸¹ *Ave stux spes unica* (лат.). — Радуйся, Кресте Господень, надежда единственная.

не чувствовали, никогда не *страдали*, — таковы слова восторженного самоотречения из «Ессе homo», слова, сказанные о «Ночной песне» Заратустры, заканчивающейся такими словами: «И моя душа тоже песнь влюбленного». «Так никогда не страдали: *так страдает бог, Дионис...* Даже глубочайшая тоска такого Диониса всё ещё обращается в дифирамб... Ответом на такой дифирамб... была бы Ариадна... Кто, кроме меня, знает, что такое Ариадна!.. Ни у кого до сих пор не было разрешения всех подобных загадок...».

Разрешение таких загадок — не понятийное — всегда только у того, кто уже затронут внутренним немоществованием, кого коснулся ужас последнего молчания. Как бы все это ни звучало — гордое переступание за последние пределы, совершенное этим человеком, смертельное самовосхищение, самопогружение в расторгающую все узы грезу — оно было, пожалуй, и тем, что проступает при кончине всех великих, то есть указующих собою на другого, прообразно совершившихся людей, — было маской бога. Жертвенная маска великого Всеживого, «которое страстно взыскует огненной смерти», ибо само исходит из огня; которое в пламенеющем упоении победоносно «возвращается в бога», из коего он изошел:

Мне ль не знать, откуда сам я!
Ненасытный, словно пламя,
Сам собой охвачен весь.
Свет есть все, что я хватаю,
Уголь все, что отпускаю:
Пламя — пламя я и есть!*

* Перевод К. Свасьяна.

ПРИЛОЖЕНИЕ

АЛЕКСАНДР (ВОСТОЧНЫЙ НИЦШЕ)

Доклад, прочитанный

в Боннском университете в 1921 г.

Во времена великих затмений мир вспоминает своих факелоносцев. На таком пути через бездну — через всякую бездну — какой теперь должна отыскать и по которому должна пойти наша часть света, мы инстинктивно обращаемся к нашему богатому судьбоносными событиями прошлому, стремясь вызвать оттуда все его просвещающие силы. И действительно, в таком кризисе, какой сегодня уходит от нас и всего нашего, все духи прошлого некоторым образом превращаются в носителей света — даже Люциферовы духи и, быть может, именно они. Правда, не в *той* смысле, что мы могли бы воспользоваться всем тем, что они в свое время сказали, — как неким советом или даже оракулом в принятии сиюминутных решений. Если в их отдельных высказываниях мы начнем искать совета или выхода из наших частных нужд, если даже станем тешить свое любопытство по поводу того, к чему приведут сегодняшние тенденции, мы просто будем *злоупотреблять* этими Прометеевыми людьми нашего европейского прошлого. Мнения Лютера, Гёте или Бисмарка по каким-то конкретным проблемам и оценка этих проблем не дадут полного ответа на поставленный сегодня вопрос, например, в Германии, но «Лютер», «Гёте» и «Бисмарк», воспринятые как определенный опыт, пережитый их народом, конечно, могут это сделать.

Всякое пророческое слово, кажущееся законом, в *деталях* всегда сбывается не так, как оно понималось самим пророче-

ским гением, но тем страшнее оказывается его исполнение. Подобно тому как поэт всегда мудрее того частного человека, который живет в этом поэте, подобно тому как всякий поэт всегда говорит *больше*, чем, как ему кажется, он сказал, пророческое слово по своему содержанию оказывается *вернее* всего того, что в него вкладывал сам пророк.

И потому мы не станем даже политическое пророчество такого сознательно неполитического ума, каким был Ницше, сводить до уровня некоего оракула, привязанного к развитию отдельных исторических событий нашего времени: вместо этого мы воспримем его как музыкальный затакт, как предформу и пред-требование нашей сегодняшней общей судьбы по отношению к предшествовавшему единичному. Ведь всегда, словно ради опыта и во искушение, только единичное становится *той* судьбоносной проблемой и внутренней угрозой, которая через поколение обретает целокупность. В том факте, что проблемы, которые сегодня стоят перед всеми нами как народом, поколение назад или еще раньше возникли перед отдельными умами как проблемы *их* жизни, в этом факте мы чувствуем возвышенную необходимость всего того, что мы должны пережить и осилить сегодня; мы чувствуем: должно было наступить то, что вот так подготавливалось. Смысл существования великих людей и первопроходцев того или иного народа в том и состоит, что они не только жили когда-то прежде, но переживались этим народом как свое собственное предшествование, то есть в том, что в них природа, народный дух, судьба, божество впервые ставят себе те задачи, будущее которых необходимо оценить по достоинству. Все то, что, например, еще может стать единой немецкой судьбой, достаточно полно было прообразовано и пережито в жизни значимых (в гётевском смысле) немцев.

В человеке по имени «Ницше» была поставлена одна из самых последних и самых тяжелых задач, которая была выполнена вплоть до распада этого телесного сосуда — до такого же распада, вызванного внутренней душевной двойственностью, которое немецкому народу, на сей раз уже *его* плоти, пришлось пережить как раз спустя поколение после Ницше (1888—1918)

и пережить вплоть до такого же выхода за прежние пределы и перехода в новую, высшую форму бытия и действия, ту форму, которая означала закат ницшевского *делания* и которая — как следствие и смысл столь неслыханного крушения — станет, на что мы и уповаем, вместилищем немецкой сущности, каковой еще предстоят ее высшие свершения. Здесь тоже остается действенным слово «самого тихого часа», сказанное Заратустре: «О Заратустра, ты должен идти, как тень того, что должно наступить».

О том, что между жизненным деянием Ницше и кризисами и катастрофами последних лет действительно существует особая и своеобразная связь, узнали и сказали — как это слишком часто бывает — не в самой Германии, а за ее пределами, пусть даже — что происходит почти всегда, коль скоро речь заходит о немцах — лишь в виде злобных и глупых выпадов или слепого и добровольного фанатизма. Все мы знаем, как громко в «странах справедливости» Ницше провозглашают самым главным духовным виновником Великой войны, причем нередко — самым карикатурным образом; все мы знаем, сколь намеренно стараются усматривать в его философии самое настоящее *odium generis humani*, что не очень-то по душе лучшим представителям французской молодежи, для которой как раз опыт переживания Ницше и стал определяющим. Во время войны в английском журнале «Spectator» появилась большая, направленная против Ницше статья лорда Кромера, начинавшаяся такими словами: «Одна из причин нашего участия в этой войне заключается в том, чтобы не дать миру, прогрессу и культуре пасть жертвой ницшевской философии». В первые годы войны некто Луи Бертран неустанно вещал в «Revue des deux Mondes» о том, что война, приведшая к разрушению церквей, — дело рук Ницше. В ноябре 1916 г. Роберт Сесиль говорил, что миссия союзников, как они сами считают, — поставить на место «воли к власти», этого «дьявольского учения немца», «волю к миру». Наверное, так и могло *казаться*, коль скоро вновь и вновь приходилось слышать, что из всех серьезных книг немецкие воины предпочитали брать с собой — помимо люте-

ровской Библии и гётевского «Фауста» — именно «Заратустру». Но вот что странно и необычно (и именно это делает «казус Ницше» столь своеобразным в европейской истории духа): несмотря на все сказанное, борясь с Германией, ее противники могли брать и брали свое духовное оружие из арсеналов самого Ницше. Ведь его авторитет среди французских интеллектуалов в немалой степени объясняется как раз тем, что Ницше очень удобно использовать против «рейха» во благо интеллектуальным и даже политическим умонастроениям самой Франции. Здесь даже не надо прибегать к фальсификации: достаточно как следует рассмотреть политические чаяния самого Ницше. Его скрытая двойственность, которую можно наблюдать во всех сферах его интеллектуальной деятельности, дает знать о себе и в его политических воззрениях, политических предпочтениях, целях и пророчествах.

С одной стороны — если воспользоваться терминологией, принятой в России — мы видим «западника» Ницше, патриота наполеоновской Европы, призванной господствовать над миром, видим поклонника всего романского, который, разочаровавшись во всем немецком, изо всех сил старается «верить во французское образование»; видим красноречивого поборника романского, латинского юга и юго-запада, приверженца Франции «как резиденции самой интеллектуальной и рафинированной европейской культуры», хотя — за исключением 1870 г., когда он был санитаром — его нога не ступала на территорию исконного распространения французского языка. С другой стороны, мы видим, что Ницше, как никто другой, презирает все западные идеи, всю западную цивилизацию, которая, как он считает, бездной отделена от «культуры», а также ее «свободомыслящих»; мы слышим, как он называет Европу гибнущим миром и с удивлением видим, как «французский позитивист» становится «русским нигилистом», настроенным против Европы пророком, братом Достоевского, неприязненно относившегося к Франции, и, наконец, учеником великих метафизиков и моралистов Азии. Что касается политического пророчества Ницше, то оно, как следствие уже сказанного, распадается на две совершенно обособленные

друг от друга высшие идеи. Первая, или, говоря вслед за Ницше, «наполеоновская», — это идея *Единой Европы*, о которой, как полагает Ницше, мечтал Наполеон и которая призвана к владычеству над миром («По ту сторону добра и зла», «Воля к власти»).

Вторая идея — это закат Европы как существовавшей до сих пор образовательной и культурной мировой державы; идея о том, что Европа погибнет в пучине потрясений, порожденных нигилизмом. Наверное, самым лаконичным образом эта мысль выражена в предисловии к «Воле к власти». Здесь же речь идет и о том европейском умонастроении, которое вызывало у него предельное отвращение и презрение — тупой и глубоко нечеловеческий национализм одряхлевшей и погрязшей в индивидуализме Европы, то состояние, в которое, как считал Ницше, проникнутый страстной заботой о Германии, этом сердце Европы, она впала после 1870 г.

Аживое расовое самопреклонение и разврат — именно в таком состоянии находится уже не поддающаяся возрождению, совершенно закосневшая, пребывающая в противоестественном самоудовлетворении западная Европа, каковою Ницше видел ее уже тогда, с глубоким раздражением наблюдая, как бразды правления переходят в руки победоносной Германии. «Немного чистого воздуха! Это абсурдное состояние Европы не должно длиться долго!» — восклицает он в «Воле к власти», называя спор национальностей и национализмов «борьбой за преимущество в том состоянии, которое само ни на что ни годно». В своих последних сочинениях он все основательнее рассуждает о том, что противостоит одряхлевшей Европе: он говорит о глубоких, неисчерпаемых основаниях и первоосновах безмолвствующей матери-Азии, которая, подобно великой Деметре всех народов, не ведая времен взирает в сегодняшний день «из позавчера и послезавтра». Здесь современная «европейская» противоположность между Францией и Германией возводится до противоположности между Европой и Азией. Записи последних лет полны высказываний, пропитанных нетерпением: их тональность уже не сверхнемецкая, а сверхъевропейская: это нетерпение ума, вознамерившегося покинуть Европу.

Рассмотрим некоторые поздние отрывки, касающиеся современной Европы; очень многие словно доносятся с азиатских берегов: они непривычны, далеки, в них слышится превосходство тысячелетий. Вот что он пишет в 1886 г.: «По сути, европейцы возомнили, что теперь они являют собой высшего человека на земле». «Характеристика европейца: противоречие между словом и делом; восточный человек верен себе в повседневной жизни. О хищной природе европейца свидетельствует то, как он основывал колонии». Пророческое слово из «Воли к власти» звучит так, как будто его говорит азиат, индеец или китаец: «Европейская активность влечет к массовому самоубийству». «Азиаты, — гласит одна из записей последних лет, — в сто раз величественнее европейцев». И почти по-шопенгауэровски благоговейно он говорит о взоре Азии, пронизывающем завесу майи: «Страх смерти — это европейский вид страха». «Китаец — более удачный тип: он более жизнестойкий, чем европеец...». В устах Ницше это принципиально высокая оценка, потому что для него «долговечность — первостепенная ценность».

Во всех таких отрывках уже просматривается тайное противостояние «доброевропейца» западной цивилизации. Мы обнаруживаем совершенного другого, *восточного* Ницше, и именно на такого более восточного, более потаенного Ницше нам здесь и хотелось бы обратить внимание — на того восточного Ницше, в котором больше поэтического, пророческого, утренней зари, будущего — подобно тому как «добрый европеец», хотя бы поначалу, — это Ницше-писатель, Ницше-психолог, Ницше-скептик, *тот* Ницше, который есть вечер и прошлое. Признаки такого тайного обретения «восточных» черт западником и «доброевропейцем» Ницше, наверное, не очень заметны — если не брать «Заратустру» — но их не так-то легко обойти стороной. Самого «Заратустру», этот великий памятник приобщения к востоку, с характерным для него стилистическим смешением библейской образности, дидактики Корана и индийской метафизики, пока можно оставить в стороне: мне хотелось бы только показать, насколько *восточное* честолюбие этого необычного дидактико-метафизического полупоэтического

го произведения близко умонастроению прочих, «европейских» книг Ницше.

Фридрих Шлегель сказал однажды, что величайших мыслителей, самых глубокомысленных философов Европы почти всегда отличало глубокое пристрастие к восточной древности. Сказанное как будто намекает на ту линию, которая прочерчивается от Фридриха Шлегеля через Шопенгауэра и «Западно-Восточный Диван» Гёте к «Зенд-Авесте» Фехнера и далее к Ницше. Здесь, конечно, сказывается влияние Шопенгауэра, который привел юного Ницше к Востоку (этому молодому Ницше мы обязаны памятью о главном труде Пауля Дейссена), а также влияние «восточного» Вагнера: «Индия» переживается посредством «Мира как воли и представления» и «Тристана». Склонность *историка* Ницше к ориентализации заявляет о себе довольно рано, под влиянием шопенгауэровских оценок. Уже в базельских лекциях по истории греческой литературы (зимний семестр 1875—1876 гг.) можно отыскать несколько знаменательных предложений о возникновении трагически серьезного мироощущения у греков: «В VI в. мы наблюдаем еще один мощный вал азиатского влияния; помимо прочего, он принес с собой семя трагедии, философии и науки, глубокомысленная серьезность пришла к эллинам не изнутри: ведь, как показывает Гомер, исконный талант греков — это упорядочение, придание красоты, упрощение, игра и εὖ σχολάζειν. В VI и V вв. в далекой Индии серьезность восприятия жизни стала главенствовать: из нее, в конце концов, родились буддийская философия и религия. Последние волны этого глубокого движения ударились о греческую землю». Итак, здесь перед нами вполне отчетливо просматривается уже не раз высказывавшийся Ницше взгляд на Азию как первооснову и родину всего эллинского — взгляд, который ни в коей мере не был свойствен одному только юному Ницше. «Греческое, — говорится уже в “Воле к власти”, — было первым великим связыванием и синтезом всего восточного и именно поэтому — *началом* европейской души, раскрытием нашего “нового мира”...».

Стремление выразить греческие мысли по-восточному весьма заметно в молодом Ницше, да и в последние годы, в пись-

мах, он говорит о своем желании пожить среди мусульман, чтобы острее видеть и оценивать все европейское. Однажды в Веймаре, в ницшевском рабочем экземпляре первого из трех «Несвоевременных размышлений» я обнаружил сделанную его рукой запись, которая гласила: «Поиск себя самого — таков жребий, указанный тебе жизнью: потому я прекращаю искать другое. Халиф Али».

Эта запись, на восточный лад передающая жизненный девиз Пиндара γένοι' οἷος ἔσσι... («стань тем, каков ты есть!»), примечательна как раннее предвестие его позднейшей «ориентализации». Это один из самых ранних, совершенно тихих намеков на Заратустру и его слова: «Друг мой, беги в *свое* одиночество!».

Начиная с «Человеческого, слишком человеческого», которое представляет собой крайне западный полюс его существа, в сочинениях Ницше постоянно растет радость от переживания восточных образов и оборотов, восточной проблематики и ценностей. «Европейский юг, — говорится в “Веселой науке”, — получил в наследство глубокий восток, древнюю таинственную Азию и ее созерцание». Ницше славит Леонардо да Винчи как единственного художника Ренессанса, который, как он полагает, одинаково хорошо знал Восток как снаружи, так и изнутри. Такая стилизация этого художника выглядит как некое предначинание Заратустры. Черты Заратустры Ницше видит и в своем любимом персонаже, по-арабски образованном Фридрихе II Гогенштауфене. Ницше сам говорит о том, почему прообразом его великой дидактической поэмы он избрал именно персидского мудреца Заратустру: «Я должен был оказать честь Заратустре, *персу*: персы первым делом *мыслили* историю в целом, всеохватно. Следование различных проявлений, во главе каждого — пророк. Каждый пророк имеет свой *hazar*, свое тысячелетнее царство». Здесь мы впервые видим недвусмысленное сближение с буддистским кругом представлений: с мыслью о вновь и вновь возвращающихся Буддах, каждый из которых владеет ограниченным во времени духовным царством — вплоть до исчерпания данной ему духовной силы. Ориентализация мира Ницше завершается в «Заратустре», но как бы не обретает настоящих

точек соприкосновения с западными практическими проблемами.

Но как этот процесс проявляется в его толковании европейских реалий? Здесь самый яркий признак его обращения к востоку — это отношение к России и русскому. Наверное, возрастающей любви к славянам формально способствовало ошибочное представление о своем собственном польском происхождении («я сам все еще достаточно поляк, чтобы за Шопена отдать всю остальную музыку»), хотя настоящие причины лежали глубже. Уже в теоретизировании по поводу рас, в котором он любит следовать за Гобино, причем вплоть до грубого дилетантизма, в глаза бросается стилизация немецкого начала — насколько Ницше его утверждает — как наполовину славянского: для него Лютер, Бисмарк — славянские умы. Здесь — и только в этот единственный раз — Ницше переключается с Трейчке, своим обычно весьма презираемым противником, чешское происхождение которого в какой-то мере проглядывает, наверное, в определенных высказываниях, таких, например, какие мы встречаем в первом томе его «Политики»: «В средние века настоящим культуртрегером и первопроходцем был южно-немецкий народ, смешанный с кельтами, а в новейшей истории — северные немцы, смешанные со славянами». Так мог бы сказать и Ницше. Когда речь заходит о будущем Европы, для Ницше самой важной становится славянская проблема, а не немецкая. Однако для него, как и для Достоевского, Россия — это не Европа, а Азия: в своих «западных» высказываниях он называл ее однажды «разверстой пастью Азии». И вот что весьма странно: всякий раз, когда Ницше начинает говорить о России, он настроивается против Запада, и на это, наверное, почти не обращали внимания. Лучше всего об этом антизападничестве, которое заставляет звучать некоторые места из его наследия так, как будто они взяты из политических сочинений Достоевского, свидетельствует одна страница из материалов к «Переоценке»: «Теперь большая опасность на земле — английская мелочность. Все больше тяги к великому я вижу в русских нигилистах, а не в английских утилитаристах... Нам без каких-либо оговорок

надо действовать заодно с Россией и в согласии с новой общей программой, которая не допустит в ней никаких английских схем. Никакого американского будущего!.. Взаимное вращение друг в друга немецкой и славянской рас... Мне кажется, что благодаря абсолютизму у славян очень много совершенно неизрасходованного изобретательства и накопленной силы воли, и немецко-славянское мировое господство не так уж невозможно». В одной из записей к «Переоценке» Ницше даже усматривает в современной ему Германии «предславянскую остановку: она [Германия] готовит путь панславянской Европе».

Здесь, как мы уже говорили, взгляды Ницше совершенно примечательным образом совпадают с мнением Достоевского, который в статье «Германский мировой вопрос», написанной в 1877 г., дважды говорит о том, что для Германии союз с Россией — это решение судьбы, особенно после франко-прусской войны. Вряд ли Ницше был знаком с политическими сочинениями Достоевского, хотя, возможно, ему о них рассказывали его русские знакомые в Энгадине. Тем показательнее сходство их политических взглядов в вопросе о будущем Европы. Незадолго до смерти Достоевский писал в своем дневнике, что близится конец мира, что конец принесет небывалые потрясения и что России надо готовиться.

Как свидетельствуют уже приведенные нами места, у Достоевского, этого фанатика панславизма и романтического почитателя русско-византийской святой мудрости, вера в политическое будущее России едва ли была сильнее, чем у Ницше. В России и русском начале Ницше ценит азиатскую жизнестойкость и безмерное терпение, то есть как раз то, что он восхваляет в китайце. «Способность хотения, и именно хотения всею волею.. величайшей и удивительнейшей силы достигает.. в том огромном срединном государстве, где как бы начинается отлив Европы в Азию, — в России. Там сила воли откладывается и накапливается с давних пор, там воля — и неизвестно, воля отрицания или утверждения — грозно ждет того, чтобы.. высвободиться». И Ницше желает «такого усиления грозности России, которое заставило бы Европу решиться стать в равной

степени грозной, то есть посредством новой господствующей над ней касты *приобрести единую волю*, долгую, страшную собственную волю, которая могла бы назначить себе цели на тысячелетия вперед, — чтобы, наконец, окончилась затяжная комедия ее маленьких государств, а также ее династическое и демократическое многоволие. Время мелкой политики прошло: уже грядущее столетие принесет с собою борьбу за господство над всем земным шаром, — *понуждение к великой политике*». Однако Ницше не верил, что Европа сможет долго сопротивляться России, и это видно по многим местам: современная ему Германия как некая предславянская остановка, открывающая путь панславянской Европе, — лишь одна из его формулировок.

Во время работы над «Переоценкой» Ницше пишет, что однажды Европа станет для России чем-то таким, чем Греция в позднюю эпоху была для Рима. Когда-то власть будет разделена между славянами и англосаксами. Тогда, наверное, духовное влияние сосредоточится в руках типичного европейца, то есть немца или француза как неких *graeculi*⁸². Россия для него, например, в «Сумерках идолов», прямо-таки другое, новое *imperium Romanum*⁸³: в будущем она займет место великих южных и юго-западных империй европейского прошлого. В этом отношении Россия для него — страна антинаполеоновская. Это страна будущего принудительного объединения Европы под азиатским владычеством — Россия, понятая, вслед за Достоевским, как господство северной Азии (в прошлом возможность такого объединения Европы была у наполеоновской Франции, которая, однако, упустила ее). «Александров поход» против азиатского востока, против Москвы, против «северной Индии», предпринятый последним западным императором, повторится в обратном направлении, как в свое время он символическим образом начался — правда, не столь масштабно — после пожара Москвы: Восток одолеет Запад после победы Запада над Востоком.

⁸² *Graeculus*, *graeculi* (лат.). — Уничжительное прозвище греков в римскую эпоху: нечто вроде «грека-гомункула».

⁸³ *Imperium Romanum* (лат.). — Римская империя.

С таким умонастроением весьма примечательным образом согласуется и тот факт, что, заговаривая о России, Ницше тотчас настраивается против греков. Вот что он говорит, например, о своем открытии Достоевского в письме Овербеку (февраль 1887 г.): «Столь же случайно я открыл для себя на двадцать первом году жизни Шопенгауэра, а на тридцать пятом — Стендаля!» (три символических «иерархических» имени для Ницше). «Инстинкт родства... заговорил сразу же, радость моя была необычайной... (Это две новеллы, первая — это, по существу, немного музыки, *очень* незнакомой, очень немечской; вторая — гениальный психологический ход, когда призыв $\gamma\upsilon\omega\theta\iota\ \sigma\alpha\upsilon\tau\acute{o}\nu$ словно глумится над самим собой.) Кстати сказать: у этих *греков* много чего на совести — фальсификация была их настоящим ремеслом, вся европейская психология страдает от греческих поверхностностей, и если бы не толика еврейства и т. д. и т. д.». Примечательно здесь то, что низведение греков до уровня современных французов (точно так же, как в упомянутом отрывке из базельских лекций 1875—1876 гг.) всякий раз совершается после того как Ницше начинает рассуждать о России и оценивать ее возможности, как будто «русское» и «греческое» — только символы, представляющие Азию и Европу как некие духовные мировые противоположности, подобно тому как внутри интеллектуально-политической Европы русское и французское начала являют собой предельно противоборствующие друг другу возможности. За Шопенгауэром и Бейлем-Стендалем — Достоевский: таков путь Ницше от пессимистической немецкой романтики через скептический индивидуализм французского наполеонида к русскому «по ту сторону добра и зла» Европы, к нигилизму — нигилизму с чудовищными надеждами и даже к нигилизму с новыми досократовыми возможностями.

Поворот Ницше к России дает о себе знать даже в его музыкальных оценках: «У злых людей нет песен — почему же они есть у русских?». Или: «Ничто так не говорит сердцу, как веселые мелодии русских, которые совершенно печальны. Я отдал бы все счастье запада за русскую манеру быть печальным»

(из наследия 1883—1888 гг.). Это звучит уже не «по-французски» и к тому же это уже не музыкальный пессимизм Шопенгауэра. Здесь Ницше открывается счастье степи, европейски новая, азиатская возможность счастья.

Постепенно у Ницше очерчивается следующий очень тонкий абрис того значительного духовно-политического события, свидетелем которого станут ближайшие поколения: Европа отрекается от престола власти, та самая Европа, которая, в надежде на Наполеона, грезилась Ницше владычицей всего мира; с материальной стороны, это отречение выражается в очень быстро нарастающей американизации так называемой цивилизации, с духовной — в глубокой «азиатизации» высшей европейской духовности. Не случайно столь многое в европейском искусстве и литературе готово сегодня променять все счастье Запада на русскую манеру быть печальным.

Размышляя о будущем Европы, Ницше как будто взирает на него с точки зрения некоего внутреннего Востока. Довольно рано, даже в свой позитивистский период, говоря о том, что Европа напрасно тратит силы на ложном пути милитаризма, Ницше делает это так, что в его словах слышится нечто индийское. В самый разгар прославления всего военного, в пору апологии той военной эпохи, в которую, как он полагает, теперь вступает Европа, в пору почти наполеоновского преобразования «благой войны», весьма своеобразное звучание обретает одно место из небольшого «промежуточного» сочинения с китайским наименованием — «Странник и его тень». Это место показывает, чего Ницше ожидал от победоносной Германии семидесятых лет, выдает, по меньшей мере, *одну* из причин его тяжелого разочарования в империи Бисмарка. Это малоизвестный афоризм под названием «Средство к действительному миру». Вот он: «Ни одно правительство не сознается, что оно содержит войско ради удовлетворения своей страсти к завоеваниям. Войско существует якобы для защиты, и в доказательство его необходимости ссылаются на мораль, допускающую самооборону. Но ведь это другими словами значит, что мы, признавая за собою высокую нравственность, приписываем крайнюю безнравственность

соседу, который будто бы своей склонностью к завоеваниям и нападению вынуждает наше государство думать о средствах самозащиты. Кроме того, наш сосед, отрицающий, подобно нам, свои завоевательные склонности и утверждающий, что держит войско в тех же видах самозащиты, как и мы, считается нами лицемером и коварным преступником, который без всякого повода и во всякое время готов *напасть* на безмятежную жертву ничего подобного не ожидающую. В таких отношениях друг к другу находятся в настоящее время все государства: они предполагают у соседей только дурные побуждения, а у себя только хорошие. Но такое предположение есть бесчеловечность, столь же скверная, как и война, и даже еще хуже. Более того: оно само по себе уже представляет побудительную причину к войне, потому что, как уже было сказано, обвиняя соседа в безнравственности, мы тем самым провоцируем у него враждебные настроения и действия. Нам необходимо вполне отречься как от склонности к завоеваниям, так и от ученья, будто войско необходимо для самообороны. И, может быть, наступит великий день, когда народ, отличившийся войнами и победами, весьма преуспевший в военных навыках и организации и привыкший приносить ради этого самые тяжелые жертвы, добровольно воскликнет: *“Мы разбиваем свой меч!”* — и вся военщина будет уничтожена до самого основания. — *Сделаться безоружным, будучи до того прекрасно вооруженным*, и сделать это из *возвышенного* благородства — таково единственное средство к *действительному* миру, который всегда должен покоиться на миролюбивом умонастроении, тогда как так называемый вооруженный мир, идея которого сейчас властно распространяется по всем странам, есть разлад в умах, когда не доверяют ни себе, ни соседям и, наполовину из ненависти, наполовину из страха, не складывают оружия. Но лучше погибнуть, чем ненавидеть и бояться и *вдвое лучше погибнуть, чем заставить других бояться тебя и ненавидеть!* — вот что должно однажды стать высшим правилом каждого государства! — Как известно, нашим либеральным народным представителям некогда поразмыслить о природе человека, иначе они поняли бы,

что напрасно трудятся, стараясь достичь “постепенно ослабления бремени милитаризма”. Напротив, только когда это бедствие становится слишком велико, ближе всего оказывается тот бог, который один и может помочь. Дерево военной славы может быть только сразу разбито ударом молнии, а молния, как известно, нисходит сверху».

«Лучше погибнуть, чем ненавидеть и бояться и вдвое лучше погибнуть, чем заставлять других бояться тебя и ненавидеть! — вот что должно однажды стать высшим правилом каждого государства!» — во всем этом слышится нечто необычайно странное, особенно если вспомнить, что речь идет о «позитивистском» периоде в жизни Ницше. В нем слышится нечто индийское, буддистское — словно это говорит (если бы они могли говорить) один из тех индийских посланцев, которые странствуют по Европе с тех пор, как в ней опять начались нелады. И не случайно нам кажется, что нечто подобное уже говорилось одним предтечей Ницше, довольно пространно говорилось мистиком Новалисом, преданным Востоку земляком и предшественником Ницше, — говорилось в пророческом напоминании под заглавием «Христианство или Европа» (1799): «Противоборствующие друг другу державы не могут заключить никакого мира, всякий мир — лишь иллюзия, только перемирие; с кабинетной точки зрения, с точки зрения обыденного сознания, ни о каком объединении нельзя и помыслить... Ни у одного государства нет надежды на уничтожение другого, все завоевания ничего здесь не значат, потому что сокровенная столица всякой державы лежит не за брустверами и завоевать ее нельзя. — Кто знает, в полную ли меру идет война, но ясно, что она никогда не прекратится, если мы не возьмем пальмовую ветвь, которую может дать только духовная власть. Кровь будет струиться по Европе до тех пор, пока народы не заметят своего страшного безумия, гонящего их по кругу, и, затронутые и умиротворенные священной музыкой, не приступят, в пестром смешении, к прежним алтарям, дабы внять слову мира, и тогда на дымящихся полях сражения с горячими слезами будет совершено торжество дружеской трапезы как празднество мира».

Находясь под влиянием Шопенгауэра и Вагнера, юный Ницше надеялся, что Германия сможет стать такой интеллектуально-духовной державой, достаточно сильной для того, чтобы заставить народы отказаться от своего страшного безумия и, под воздействием священной музыки, — о чем он говорил в своем первом произведении — вместе припасть к новым алтарям. Он так и не смог преодолеть своего разочарования, ставшего главной причиной его отхода от Вагнера. «Заратустра» — не что иное, как величественная попытка помочь немецкому духу искупить эту вину, попытка помочь утвердить такую духовную власть, водрузить такой алтарь нового «куда?». «Заратустра» — это попытка Ницше стать Александром немецкого духа: завоевав восточную мысль, спасти Европу от погружения в старческий национализм, к которому чувствовали отвращение все благородные немцы, начиная с Лейбница и Гердера. Он, как и Новалис, мечтал о том, чтобы, предприняв такой поход на древний Восток, принести в Германию ту же самую мудрость, которую после своего похода принес греческий Александр. Ведь во время той, самой ранней, символической встречи высокого Запада с глубоким Востоком, когда Александр вошел в пограничные с Индией области, во время встречи греческого царя с первыми индийскими брахманами Александр, грозивший умертвить того брахмана, который не преуспел в брахманской мудрости, на свой вопрос, как вести себя человеку, чтобы его любили больше всех, услышал, что наибольшей любви достоин тот, кто, будучи самым могущественным, не внушает страха. Ницшевская мечта о добровольном разоружении сильнейшего дает почувствовать дыхание этого брахманского ответа, о котором нам сообщает Плутарх. Быть может, он, так любивший Плутарха, даже думал о нем. «Никакая книга в мире не оказала такого глубокого воздействия, как „Жизнеописания“ Плутарха», — скажет он в 1875 г.

Приведенное место из «Странника и его тени» не одиноко, каким бы единичным оно нам ни казалось. «Воля к власти», где один только заголовок, столь европейский, столь наполеоновский, должен, казалось бы, протестовать против таких мыслей, вновь поднимает эту тему. В ней говорится, что в Европе с не-

обходимостью появится «лишенная сентиментальности партия *мира*, которая запретит себе и своим потомкам вести войну; запретит пользоваться судами; которая приведет к тому, что против нее начнется борьба, протесты и преследование: партия угнетенных, по меньшей мере на какое-то время; вскоре — *большая* партия. Враждебно относящаяся к чувству *мести* и *затаенной обиды*. — *Военная партия*, с той же принципиальностью и строгостью по отношению к себе,двигающаяся в обратном направлении». По собственному определению Ницше, данному позднее, это — буддистская позиция. Ведь «силу своего воздействия религия Будды связала с победой над *ressentiment*⁸⁴: освободить от него душу — первый шаг к выздоровлению... Не враждой вражда к концу подходит, вражда уничтожается дружбой: это стоит в начале учения Будды...» («Воля к власти»). Но этим же начинается и ницшевское учение: освобождение от чувства мести — «первый шаг в моей нравственной диете».

Обратимся к характеристике буддизма, которая дается в первом томе «Переоценки» (1888); ясно, что здесь поздний Ницше характеризует и самого себя: «Буддизм во сто раз реальнее христианства, — он представляет собою наследие объективной и холодной постановки проблем... Самообман моральных понятий он оставляет уже позади себя, — и в этом его глубокое отличие от христианства — он стоит, выражаясь моим языком, *по ту сторону* добра и зла». Он не требует «никакой борьбы с теми, кто думает иначе; его учение *сильнее всего* вооружается против чувства мести, отвращения, *ressentiment* («не путем вражды кончается вражда» — трогательный рефрен всего буддизма)». Отождествление буддистского мироощущения и мышления с его собственными здесь совершенно бесспорно. В его последнем труде оно принимает самые разные формы. «Буддистская религия — это прекрасный вечер, совершенная сладость и мягкость, — благодарность за все, что остается позади, включая и то, чего нет: ожесточение, разочарование, мстительность; наконец: высокая духовная любовь; изыскан-

⁸⁴ *Ressentiment* (франц.). — Затаенная злоба, мстительность.

ность философского противоречия уже позади него, он отдыхает и от этого, но благодаря тому у него свой духовный ореол и зной заходящего солнца. (— Происхождение из высших каст. —)». Нет никакого сомнения в том, что перед нами та же картина буддизма, которую мы видим в «Ессе homo»: вечернее настроение второй невинности, благодарность за все, оставшееся позади, духовный пламень поздней зари седьмого дня — все это, конечно же, ницшеовское.

Сближение — причем вполне сознательное — с некоторыми буддистскими смысловыми ходами и оценками нельзя не видеть в позднем Ницше. С его точки зрения, общая духовная ситуация в Европе напоминает ту, в которой оказалась Индия перед появлением буддизма. «...Религиозные силы были еще достаточными для возникновения атеистической религии наподобие буддистской, не знающей конфессиональных различий, и наука ничего не имела бы против нового идеала. Но им станет не всеобщий альтруизм! Должен появиться новый человек», — пишет он в 1880—1881 гг. Или, еще яснее, в «Воле к власти»: «В определенном смысле наша эпоха *созрела*... подобно времени перед Буддой...»; и чуть ниже без всякий околичностей он говорит о том, что буддизм «в тишине» распространяется по всей Европе. Отсюда до признания аналогии Будда—Заратустра всего один шаг, и Ницше делает его в той же «Воле к власти»: «Учение о вечном возвращении должно было бы иметь некоторые научные предпосылки (каковые имело учение Будды)»; оно стало бы учением, которое поначалу действовало бы в высших кастах и через их посредство. Кроме того, в записях к предисловию «Веселой науки» Ницше говорит, что находится в том «задорно тревожном состоянии, в котором Будда десять дней предавался мирским удовольствиям, когда пришел к своему главному положению»; затем эта мысль вновь появляется в «Ессе homo», уже в тональности этой книги: «Отдых Бога на берегах По» — наверное, это последнее и одновременно «самое восточное» из его поздних стилизаций себя самого как основателя религии.

«Двуцветность» оценок, которые дает Ницше, идет во благо его восприятию Востока, пространственно предельно широко-

му. Мы знаем, что, говоря о глубокой посредственности и нивелировании духа, Ницше употребляет такие слова, как «китайщина» и «китайский». «...Наверное, появляется нечто похожее на европейское китайство... [они] на практике — разумные эпикурейцы, подобно китайцу, — редуцированные люди» (из записей периода «Переоценки»). Тем не менее такие высказывания самым диковинным образом соседствуют с другими, которые мы называем «китайскими». Когда Ницше говорит, что, с точки зрения немцев, сила должна проявляться в суровости и жестокости, что в силу этого они с восхищением покоряются страшному и благоговейно наслаждаются им, сказанное звучит так, как будто это говорит какой-нибудь ученик Лао-цзы, обращающийся к Европе: «Им нелегко поверить, что сила — в мягкости и тишине». Эти слова звучат вполне по-китайски, равно как следующие, из «Заратустры»: «Самые тихие слова приносят бурю. Мысли, ступающие голубиными шагами, правят миром». Это не тот человек, который говорит о «разящей молнии переоценки», не *тот* Ницше, который клянется, что через два года мы увидим, как земля содрогается в конвульсиях: это мудрец, осознавший, что миром правят его отшельники, а не воители и оплаченные торгашами софисты.

Мысль о том, что великий человек невидим, — совсем не античная. Здесь мы называем ее лишь китайской — и совершенно неожиданно с нею соглашается поздний Ницше. Однажды он сам приводит такое китайское речение: «Великий человек — несчастье для общества». Но и без ссылок, сам он мыслит по-китайски, когда по экономическим соображениям оправдывает борьбу против великих людей. «Они самые опасные, это некие случаи, исключения, бури, достаточно сильные, чтобы поставить под вопрос существование всего долго строившегося и созидавшегося. Не только безопасно выгружать динамит, но, по возможности, вообще избегать разгрузки: таков основной инстинкт всякого цивилизованного общества». Здесь Ницше действительно — в противоположность более ранним цитатам — солидаризуется с инстинктом цивилизованного общества, о чем свидетельствуют предыдущие места и наиболее ярко — следующие

предложения: «Против чего я борюсь: что к войне приводит некое исключение из правил»; «ненависть к посредственности недостойна философа. Именно потому, что он — исключение, ему необходимо защищать правило, необходимо поддерживать доброе расположение всего посредственного к себе самому». Сказано вполне по-азиатски, почти не по-ницшевски, почти против него, если смотреть поверхностно. Все дело в том, что здесь говорит восточный Ницше, но тем не менее *Ницше!* В пору создания «Веселой науки», то есть незадолго до того, как вспыхнул образ восточного мага Заратустры, Ницше говорит слова, на которые почти не обращали внимания, — слова, как будто долетевшие до Запада из Индии и сказанные в упрек ему: «Индивиды суть признаки распада». Так могли бы сказать высокообразованные азиаты — и так они нам и говорят.

Однако западный человек по природной необходимости, по велению судьбы остается индивидуалистом как в добре, так и во зле. Как великий соединитель несоединимого объединяет противоположности? Он делает это через посредство, через понятие, через новое требование европейской *касты* (до чрезмерности используя это индийское слово) — касты как посредницы между *западным* идеалом руководящего человека и *восточным* требованием де-индивидуализации высшего типа. В «По ту сторону добра и зла», в том месте, где Ницше говорит о необходимости единой европейской воли, призванной противостоять возрастающей угрозе со стороны России, содержится и важное указание на единственное средство, могущее породить и сохранить эту долгую, грозную, собственную волю: это средство — новая каста, господствующая над Европой.

Именно эта идея создания новой касты, господствующей в Европе, целиком занимает Ницше в его последние годы. Создание европейского брахманского сословия: именно к этому сводятся забота и старание позднего Ницше; такую — самую последнюю — форму обрела его страсть к воспитанию. В этом сосредотачиваются все его надежды и смелые проекты последних лет. Да, уже «высшая мысль человечества», идея вечного возвращения как εἶδωλον ἠγεμονικόν, как влекущий ввысь образ,

как — по словам Ницше — воспитующая мысль служит образованию нового дворянства в Европе. «Мы видим, что складывается не только рабское сословие, но и дворянство», — такова характерная запись этого периода. В последнее время, особенно после французской революции, Европа утратила свои ведущие силы. Здесь Ницше опять обязан теориям норманнского графа Гобино, который в интеллектуальном отношении стоял весьма близко к кругу Вагнера. Следы его влияния особенно хорошо просматриваются — и не всегда это влияние идет во благо — в «Генеалогии морали»; к Гобино, например, восходит мысль о том, что биологически ценные верхние слои общества пожираются низшими, например, во Франции франкское дворянство уничтожается якобы неполноценной галло-романской смесью или более ранним, доарийским населением. В «Генеалогии морали», например, он пишет о том, что в Европе «покоренная раса... окончательно возоблалада по цвету, укороченности черепа, быть может, даже по интеллектуальным и социальным инстинктам: кто поручился бы за то, что современная демократия, еще более современный анархизм и в особенности эта тяга к “commune”, к примитивнейшей форме общества, свойственная теперь всем социалистам Европы, не означает, в сущности, чудовищного рецидива — и что раса господ и завоевателей, раса арийцев, не потерпела крах даже физиологически?». Все это — чистейший Гобино, и порой такие мысли не столько дают увидеть ту задачу, которая, как считал Ницше, была безотлагательной, сколько искажают ее.

С его точки зрения, эта задача состоит в том, чтобы возвращать новую аристократию, которая — и это выразил Заратустра — *одинакова* враждебна как всякой черни, так и всякому деспотизму. Ницше считает, что современное понятие «духовной аристократии» — это лишь недоразумение западной «цивилизации». Вот что он пишет об этом в «Воле к власти»: «Есть только родовая аристократия, лишь аристократия по крови. (Я здесь не имею в виду слово “фон” из Готского альманаха: этого прибежища ослов)... Где речь заходит о “духовной аристократии”, там почти всегда есть что скрывать... Ведь один

только дух не облагораживает; напротив, сначала необходимо нечто такое, что облагораживает его самого. — Что же для этого нужно? Порода». А вот что он пишет в «По ту сторону добра и зла» (в разделе «Мы, ученые»): «Для всякого высшего света нужно быть рожденным; говоря яснее, нужно быть *вращенным* для него: право на философию — если брать это слово в обширном смысле — можно иметь только благодаря своему происхождению — предки, “кровь” имеют решающее значение также и здесь. Многие поколения должны подготавливать появление философа; каждая из его добродетелей должна приобретаться, культивироваться, переходить из рода в род и воплощаться в нем порознь...». Сказанное на самом деле выдержано в особой ранне-индийской, брахманской тональности. И в этой связи Ницше не боится даже слова «каста»; например, в своих исследованиях к «Переоценке» он говорит о немецких ученых «исторического значения» с таким восточным презрением, которое впору какому-нибудь индийцу: они, говорит он, все до одного выдают, что не принадлежат к господствующей касте, ибо (это «ибо» всего сегодняшнего Востока!) — ибо в своем познании они назойливы и бесстыдны.

В этом контексте лучше всего можно понять то огромное влияние, которое оказало на Ницше чтение законодателя *Ману*, этого мифического индийского Солона. В «Антихристе» (1888). Ницше называет эту книгу законов «произведением, несравненным в духовном отношении»; «даже *назвать* его на одном дыхании с Библией было бы грехом против *духа*... она кое-что дает даже самому избалованному психологу» (вспомним обширные характеристики и выборки «к критике книги законов Ману» в 14 томе сочинений). Нелегко переоценить то влияние, которое оказало на позднего Ницше это индийское законодательство (ту его редакцию, которой мы располагаем в Европе, можно отождествлять с началом христианского летосчисления, хотя само произведение гораздо древнее). Целые разделы, посвященные «породе и вращиванию», невозможно представить без этого влияния; явно «индийский» колорит целого ряда мыслей обусловлен именно *им*, а не позднейшими буддистскими поло-

жениями. Это сказывается даже на его поздних истолкованиях греческого начала. Подобно Фридриху Шлегелю (который как предтеча Ницше, наверное, все еще не оценен в достаточной степени), считавшему, что хоры Эсхила и песнопения Пиндара находятся в таинственной близости к индийской поэзии, Ницше полагает, что Платон пребывает «полностью в духе Ману: он был предобразован в Египте». В другом месте Ницше проводит прямые параллели между Платоном и Буддой: он считает, что оба не признавали современную им культуру и государственную организацию. Кроме того, символическим для разрешения многих других широко распространенных недоразумений в отношении Ницше служит тот факт, что этот отшельник, в своем презрении к женщинам якобы пошедший дальше Шопенгауэра, признался, что не знает ни одной книги, в которой о женщине было бы сказано так много нежных и умных вещей, как в книге законов Ману; «эти старые седобородые святые обладают таким искусством вежливости по отношению к женщинам, как, может быть, никто другой».

Ницше гордился тем, что он, наряду с немногими другими, заново открыл настоящий, более глубокий Восток — об этом свидетельствует его критическое толкование раннеиндийской книги законов Ману. Он говорил об этом прямо, но с той особой «прямотой», которая остается характерной именно для него, любителя прозрачных образов. «Столь счастливо начавшееся открытие Старого Света, — говорится в “Воле к власти”, — это грандиозное предприятие *нового* Колумба, немецкого духа... мы все еще стоим в самом начале этого завоевания». Это Колумбово путешествие на Восток, этот новый поход Александра, «Александров поход» немецкого духа — Ницше верил, что он сам предпринял его, и свидетельство тому — хотя бы имя Заратустры. «Заратустра» — это произведение, над которым, как над водной гладью, одновременно склоняются Восток и Запад, чтобы увидеть свое странное сходство.

В последнем произведении Ницше, напоминающем некий остов, есть краткий Гераклитов тезис: «Впечатывать в *становление* черты *бытия*: вот высшая воля к власти». Однако на

ницшевском языке и в его тайной манере мышления это также означает: впечатывать в европейскую сущность и становление — ради его совершенства — черты азиатского (духовно азиатского) бытия, ибо Европа, символически представленная немецким началом как своей последней возможностью относится к Азии, явленной ее глубинным свершением, Индией, так, как становление относится к бытию. И, совершенно последовательно обращаясь к азиатской, «индийской» мысли, дабы сочетать мир становления с миром бытия, мир Европы с миром Азии, мир «Германии» с миром «Индии», Ницше в том же месте продолжает: «...Что все возвращается, это есть предельная степень приближения мира становления к миру бытия: вершина созерцания».

Вершина созерцания: здесь Ницше сам свидетельствует о том, что приближение возвышеннейшего Запада, этого вечного мира становления, к глубочайшему Востоку, вечному миру бытия, — именно это приближение рождает высшую Новую Мысль духовного мира, ту преобразующую мысль, которая должна претворить будущее мира, ту Александрову мысль о Новой Европе, которой, как полагает Ницше, он овладел в идее Вечного Возвращения, ту великую «воспитующую мысль», как он ее называет, которая созидает Нового Человека по ту сторону Востока и Запада: человека, о котором и шла речь в приведенном отрывке о Будде («должен появиться новый человек»).

В наследии Ницше есть крохотные фрагменты, в которых отражается мысль о том — причем это отражение можно и не заметить — что жило в его душе как высшая возможность соединения западного и восточного идеалов. В материалах к незавершенной последней части «Заратустры» есть предложение просто мистической лаконичности. Вот оно: «С выздоровлением Заратустры появляется кесарь». Кроме того, в фрагментах к «Воле к власти» просматривается мотив, который намекает на последние надежды позднейшего Ницше, намекает на его представление о грядущем человеке. Речь идет о следующем примечании: «Римский кесарь с душою Христа...». Перед нами последний, предельно лаконичный, символ того союза мира ста-

новления с миром бытия, который грезился самому позднему Ницше, этому сочетателю богов: только в Великом Человеке, в его новой породе (без романтики величия, как показывает сам Ницше) *может* совершиться и *совершится* эта *coincidentia oppositorum*⁸⁵, брачное единение несоединимого. Перед нами восстает человек-царь с душою мудреца — царский сын Гаутама Будда; это предельное усиление в какой-то мере католического идеала, духовная полнота *цезарепанизма*. Перед нами, наконец (в этом сочетании — «кесарь с душою Христа»), — последний потаенный отголосок, эхо лютеровского идеала свободного христианина, господина всего сущего, «Господа и Бога мира», как говорит Лютер, и *одновременно* раба всего сущего, подвластного каждому, как «совершенный христианин» — высший тип, о встрече с которым говорил сам последний, антихристианский Ницше.

Итак, перед нами соединение противоположностей — противоположностей Запада и Востока, Кесаря и Будды-Христа, совершающееся *по ту сторону* всякой *лишь* исторической возможности, *по ту сторону* всякой исторической реализации, подобно соединению становления и бытия, но в возвышенном параллелизме всей религиозной веры, параллели которой прочерчиваются в бесконечность, ту бесконечность, которая *едина* с переживанием высшего мига. В этом позднем идеале «Антихриста» («римский кесарь с душою Христа») мы имеем высшую, волнующую форму той сокрытой, внутренней «западно-восточности», где «Западно-восточный диван» Гёте встречается с Шопенгауэром, Парацельс — с «Фаустом», Фридрих Шлегель и Новалис — с Гердером, Вагнер «Тристана» — с Ницше «Заратустры», где они *предстают друг перед другом* словно во исполнение некоей притчи, продолжая потаенное делание и, быть может, пророчески предвещая будущее Европы, — предстают в непрестанно творческом — вновь и вновь вступающем в брачное единение — средоточии нашей части света.

⁸⁵ *Coincidentia oppositorum* (лат.). — Совпадение противоположностей.

ХРОНИКА ЖИЗНИ НИЦШЕ

- 1844, 15 октября** — Фридрих Вильгельм Ницше родился в семье священника в местечке Рёкен у Лютцена, в Саксонии.
- 1849, 30 июля** — смерть отца, священника Карла Людвига Ницше.
- 1850** — переезд семьи в Наумбург.
- 1858, октябрь—7 сентября 1864** — учеба в гимназии Пфорта под Наумбургом. Начало дружбы с Герсдорфом и Десеном.
- 1864, октябрь** — студент теологии и классической филологии в Боннском университете. Ученик Ричля и Яна.
- 1865, октябрь** — учеба в Лейпцигском университете. Первое знакомство с главным трудом Шопенгауэра.
- 1866** — начало дружбы с Эрвином Роде.
- 1868, 8 ноября** — личное знакомство с Рихардом Вагнером в Лейпциге.
- 1869, февраль** — приглашение в Базельский университет на должность экстраординарного профессора классической филологии, без предварительной защиты кандидатской диссертации.
- 17 мая** — первый визит к Вагнеру в Трибшене у Люцерна.
- 28 мая** — вступительная университетская речь: «Гомер и классическая филология». Знакомство с Якобом Буркхардтом.
- 1869—1871** — «Рождение трагедии» (выходит в свет в первых числах января).

1870, март — назначается на должность ординарного профессора.

В августе принимает участие в франко-прусской войне в качестве добровольца-санитара; тяжелое заболевание; в октябре возвращается в Базель. Начало дружбы с теологом Францом Овербеком.

1872, февраль—март: базельские лекции «О будущности наших образовательных учреждений» (опубликованные посмертно).

Нападки Виламовиц-Мёллендорфа.

Защита Ницше Рихардом Вагнером и Эрвином Роде.

Апрель. Отъезд Вагнера из Трибшена.

22 мая — закладка краеугольного камня байрейтского театра, Вагнер и Ницше в Байрейте.

1873 — Фрагмент сочинения «Философия в трагическую эпоху греков» (опубликовано посмертно).

Выход в свет первого «Несвоевременного размышления»: «Давид Штраус, исповедник и писатель».

Второе «Несвоевременное размышление»: «О пользе и вреде истории для жизни» (опубликовано в 1874 г.).

1874 — Выход в свет третьего «Несвоевременного»: «Шопенгауэр как воспитатель».

1875—1876 — Четвертое «Несвоевременное размышление»: «Рихард Вагнер в Байрейте».

1875, октябрь — знакомство с музыкантом Петером Гастом (Генрих Кёзелиц).

1876, 12 июля — последнее письмо Вагнера Ницше.

Август — первые Байрейтские театральные представления. Ницше в Байрейте.

Сентябрь — знакомство и дружба с психологом Паулем Рэ. Наращение болезни.

Октябрь — освобождение по болезни от преподавания в Базельском университете. Проводит зиму в Сорренто вместе с Паулем Рэ и Мальвидой фон Мейзенбург.

Октябрь—ноябрь — последняя встреча с Вагнером в Сорренто.

- 1876—1878 — «Человеческое, слишком человеческое». Первая часть.
- 1878, 3 января: последнее послание Вагнера к Ницше — текст «Парсифаля».
- Май — последнее письмо Ницше Вагнеру, с пересылкой «Человеческого, слишком человеческого».
- 1879 — тяжелое заболевание; отставка по состоянию здоровья. Первое лето в Энгадине.
«Смешанные мнения и изречения»
«Странник и его тень» — «Человеческое, слишком человеческое». Вторая часть.
- 1879—1880 — «самая мрачная зима в моей жизни».
- 1880, март—июнь — первое путешествие в Венецию. Ноябрь и последующие месяцы — путешествие в Геную.
- 1880—1881 — «Утренняя заря».
- 1881 — первое лето в Сильс-Мариин.
- 27 ноября — Ницше в Генуе в первый раз слушает оперу Бизе «Кармен».
- 1881—1882 — «Веселая наука».
- 1882—1888 — Работа над материалами к «Переоценке всех ценностей» («Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей»).
- 1882, март — поездка на Сицилию.
- Апрель—ноябрь — дружба с Лу Саломе.
- Конец года — пребывание в Рапалло.
- 1883, февраль — в Рапалло написана первая часть «Так говорил Заратустра» (напечатана в 1883 г.).
- 13 февраля — смерть Вагнера.
- Май—июнь — пребывание в Риме.
- Июнь—июль — в Сильс-Мариин пишется вторая часть «Так говорил Заратустра» (напечатана в 1884 г.).
- Декабрь—февраль — первая зима в Ницше.
- 1884, январь — в Ницше пишется третья часть «Так говорил Заратустра» (напечатана в 1884 г.).
- Август — визит Генриха фон Штейна в Сильс-Мариин.
- Сентябрь — встреча с Готфридом Келлером в Цюрихе.

- Ноябрь—февраль 1885** — в Ментоне и Ницце написана четвертая часть «Заратустры» (издана частным образом в 1885 г.).
- 1884—1885** — «По ту сторону добра и зла» (опубликовано в 1886 г.).
- 1886, май—июнь** — последняя встреча с Эрвином Роде в Лейпциге. Первый набросок «Воли к власти».
- 1887** — «Генеалогия морали». Основной план «Воли к власти».
- Февраль** — знакомство с произведениями Достоевского.
- 11 ноября** — последнее письмо Эрвину Роде.
- 1887—1888** — работа над «Волей к власти».
- 1888, апрель** — первое посещение Турина. В Копенгагенском университете Георг Брандес читает лекции «о немецком философе Фридрихе Ницше» («В каком немецком университете были бы возможны нынче лекции о моей философии?». «Ессе homo», октябрь 1888 г.).
- Май—август** — «Казус Вагнер». Завершение «Дионисовых дифирамбов».
- Август—сентябрь** — «Сумерки идолов» (опубликованы в январе 1889 г.).
- Сентябрь** — «Антихрист. Опыт критики христианства» («Переоценка всех ценностей I»).
- Октябрь—ноябрь** — «Ессе homo» (опубликовано в 1908 г.).
- Декабрь** — «Ницше contra Вагнер. Из досье психолога» (впервые опубликовано в собрании сочинений).
- 1889, начало января** — духовное помрачение в Турине. Переезд к матери в Наумбург.
- 1897, Пасха** — смерть матери (Франциска, урожд. Элер). Переезд вместе с сестрой в Веймар.
- 1900, 25 августа** — смерть Ницше в Веймаре.

ПОСЛЕСЛОВИЕ ИЗДАТЕЛЯ

Полвека отделяет появление книги Бертрама о Ницше от ее нового издания, которое мы сейчас предлагаем читателю: это десятилетия, за которые предпосылки, приведшие к созданию данного труда, по-видимому, успели пошатнуться, десятилетия, в которые, кроме того, началось новое размежевание с Ницше, выдержанное в ином ракурсе; вдобавок это были десятилетия, втянувшие автора (1884—1957) в те политические надежды и заблуждения, от которых мы и сегодня еще не избавились; десятилетия внутреннего и внешнего крушения нашей страны, для которой прежде всего и была написана эта книга, рисующая человеческий и не только человеческий образ одного из последних великих немецких и сверхнемецких умов. Молодой Бертрам не скрывал задуманного: в своем «Ницше» он стремился к тому, чтобы в символической форме сконцентрировать и в едином миге выразить широко простирающиеся возможности и действительности, надежды и опасности немецкого духа, который, если это подлинный дух, по мысли автора и героя книги всегда должен перерастать в нечто сверхнемецкое и порой противящееся немецкому, — выявить в том едином миге, в котором этот немецкий дух и та часть света, в которой он коренится, как раз, как казалось, и вознеслись на вершину одного из своих тяжелейших внутренних и внешних кризисов. Для Бертрама Ницше — совершенно «символический человек»,

его «жизнь так проникновенно символична, как вряд ли какая-нибудь другая в новейшей истории духа». В «его позиции и злой судьбе внутри духовного и больше чем духовного кризиса европейского человечества», во «всей его жизни, так похожей на притчу» Бертрам усматривает то событие, которое было как будто предпослано потомкам — для раздумья о том, что может и, наверное, должно совершиться, но также и для преобразующего сохранения того, что — будучи вполне созревшим и глубоко выстрадавшим в своем завоевании — в самом себе имеет право на то, чтобы, несмотря на все кризисы и крушения, все-таки быть унаследованным.

В образе, в «легенде» как «символической биографии», созданной Бертрамом, узнавало себя целое поколение, причем и там — и прежде всего там — где его отдельные великие представители прошли совершенно разные, нередко устремленные навстречу друг другу пути. Творческое воздействие этой книги — вплоть до появившихся в ту пору в высшей степени духовных, прежде всего литературно-поэтических вещей, созданных как внутри нашей страны, так и за ее пределами — было поистине удивительным (Георге, Гундольф, Томас Манн, Бенн, Жид и т. д.), и оно не может не озадачить, особенно если вспомнить, сколь охотно, да и в слишком дешевой манере, сегодня осуждают, а то и прямо поносят это произведение, последнее издание которого — что характерно — появилось в 1929 г. и во время Третьего рейха ни разу не переиздавалось — того самого рейха, наступление которого Бертрам, ослепленный надеждой, поначалу приветствовал и который коварно и превратно использовал имя Ницше. Позднее этой книге бросали упрек в том, что лежащее в ее основе понятие легенды, понятие «мифа» привело к тенденциозному, если не превратному, изложению исторического и биографического феномена и опасным образом «героизировало» человеческую судьбу; тогда в этих понятиях усмотрели лишь крайнюю субъективацию и произвол по отношению к так называемому историческому положению вещей, и, в конце концов, наименование «Бертрамова легенда-Ницше» превратилось в ругательство. По-настоящему верно во всем этом только то,

что введенное здесь понятие легенды действительно становится опасным, как только его начинают использовать люди, не имеющие на это никакого права, — и использовать для того, чтобы при всяком удобном случае подгонять под него те или иные мировоззренческие, да и вообще какие бы то ни было интересы. Однако сам Бертрам нигде в своем произведении не стал жертвой этой опасности. Едва ли до сих пор кто-нибудь постарался как следует разобраться, каково происхождение и смысл «легенды» и «мифа» и каков характер их употребления в книге (1). В этих совершенно метафизических понятиях Бертрам видел возможность выйти за пределы одного только историзма, свойственного его эпохе, и по-гётевски изобразить значимую человеческую судьбу в его больше чем *просто* человеческих отношениях и основах. «Миф, — говорится во “Введении”, — это настойчивый призыв вновь и вновь совершать и завершать их образ», то есть образ великих людей. Таким образом, «миф» — это первым делом и прежде всего «настойчивый призыв», а не — как это поняли — выдумывание и конструирование унаследованного вопреки его истине. С точки зрения Бертрама, легенда принадлежит самому существу, глубинной истине того, что унаследовано. Здесь нет ничего общего с субъективацией или историзирующей дерзостью.

В лекции под названием «Задачи и методы немецкой истории литературы», прочитанной в 1919—1920 гг. в Бонне, а затем переработанной и еще раз прочитанной в Кёльне, Бертрам подробно останавливается на этих проблемах; приведем из нее несколько отрывков, которые, может быть, помогут нам еще яснее понять программные тезисы из упомянутого введения.

«Короче говоря, принципиальное отличие таково: признаём ли мы, будучи историками, свою возможную и желанную задачу в том, чтобы восстанавливать и как бы реконструировать историческую действительность “как она, собственно, была”, — так, по методу и формулированию Леопольда фон Ранке, эту задачу понимал он сам, да и в принципе, вся историческая наука XIX в. — или, принципиально отказываясь от попытки сделать натуралистический гипсовый слепок, так сказать, быв-

шего, мы видим свою задачу в том, чтобы создать исторический образ, чтобы преобразить бывшую действительность (каковая в себе самой через предикат “бывшая” еще никак не становится “историей”) в историю, которая как таковая из утекшего события заимствует только свой материал, но не свою сущность. Именно так мы и понимаем историю. — Мы, может быть, как никогда ясно понимаем, что знаменитое и много раз обсуждавшееся понятие “беспредпосылочного исследования” и, соответственно, беспредпосылочно очищенного познания истории есть иллюзия, принципиально противоречащая исторической теории познания. Нисколько не сожалея об этом, мы полностью соглашаемся с тем, что Гёте говорит в своей теории цветов, той теории, которой слишком мало внимания уделяют как раз исследователи духа: можно сказать, “что при любом внимательном взгляде в мир мы уже теоретизируем. Однако необходимо делать это осознанно, со знанием себя самого, свободно и — воспользуемся рискованным словом — с иронией”. — Итак, осознанно, со знанием себя самого, свободно — и с иронией: учитывая эти четыре основные предпосылки, дадим себе отчет в том, что и как историки мы при всяком внимательном взгляде в мир бывшего уже теоретизируем. ... У всякой работы своя особая философия. Работа историка может стоять под философским знаком “иронии” — той гётевски понятой иронии как последней парящей суверенности, проявляющейся как раз в осознании и признании установленных для нас границ и формы познания; как предельной независимости как раз в нашем знании о неизбежной зависимости всех наших якобы совершенно объективных выводов о нашем именно таком и никаком другом бытии. ... Таким образом, когда в этом ироническом рассмотрении бывшего признается невозможность “беспредпосылочного” объективного исторического познания, тогда эта невозможность оценивается позитивно: она-то и возвращает историку последнюю свободу, непринужденность, объективность. ... То, что сказал строгий естествоиспытатель Гёте, а он сказал, что “говоря о природе, каждый говорит только о себе самом”, относится — и даже в большей

степени — к истории. История — это признание — особого народа, особого поколения, определенной индивидуальности — всегда признание. Более того, история — и тут я прошу еще раз осторожно понять эту мысль в контексте всего предыдущего — история есть поэзия. Никогда, ни разу она не была “точной наукой”. Она всегда таинственно двузначна. Она — толкование, а не *factum*, даже там и прежде всего там, где она, исполняя свою самую непосредственную задачу, собирает *facta* и упорядочивает их в объективной связи. — Кроме того, история похожа на мифический древний культ, который всякому жертвующему всегда возвратным образом показывал его собственные черты: “Кому-то удалось поднять покрывало, скрывавшее богиню Саис. И что же он увидел? О чудо из чудес — себя самого” (Новалис). Здесь мы прикасаемся к тайне, которую Вам надо забыть. Это истина, которая может быть как бы криптой всей нашей работы, если мы не хотим отравить свою работу заносчивым и всё выхолащивающим ложным субъективизмом. Это одна из тех истин, которые при свете дня мертвы и смертельны, но в глубине святы и продолжают действовать. Замурованная истина. Лишь с такой осторожностью и оговоркой Вы можете извлекать на свет формулу, которая в любом смысле должна остаться последним, самым поздним познанием: история — это поэзия. ... Однако это поэзия, которая в качестве своего материала как бы грамматически уже предполагает самым добросовестным образом исследованные и отобранные факты, поэзия, которая воспиталась и вновь и вновь воспитывается историографическим XIX веком; которая не перестает осознавать унаследованные и самым строжайшим образом отобранные факты как свои собственные пределы, но движется в них так, как — говоря вслед за Ницше — это делал Бах в формах контрапункта: очень свободно. Поэзия истории, в конце концов, могущая вернуться в то духовное состояние, которое, согласно Гёте, и есть подлинная и единственная ценность истории: в энтузиазм» (2).

Тот, кто внимательно прочитал эти отрывки, должен в какой-то мере яснее представить вполне законный замысел Берт-

рамовой «легенды». Для него самого легенда — обратим на это внимание еще раз — никогда не является чем-то таким, что просто сотворено человеком. В письме другу Эрнсту Глэкнеру есть характерный отрывок, в котором Бертрам сообщает о работе над главой «Иуда» и, как будто заранее опасаясь возможного возражения, пишет: «Тот факт, что легенда “существует”, причем сама по себе существовала и до начала этой книги, вполне достаточен, а то, что поэт случайно оказался ее автором, — совершенно безразлично» (письмо от 28 января 1918 г.) (3). Да, «Опыт мифологии» — этот позднее оспаривавшийся и не слишком удачный подзаголовок, торжественно принятый Стефаном Георге — мыслится автором, исполненным подлинного самоотречения, лишь как возможный отрезок пути в широко простирающейся в прошлое и будущее легенде о Ницше. Лишь в этом контексте надо понимать финальные предложения «Введения», отвергающие всякую самонадеянность и самовластную, ложную героизацию, — предложения, которые говорят о том, что всему этому произведению свойственно только его понимание «мифа» и что вполне возможно другое; которые открывают этому «мифу» дорогу, но в то же время признают самобытную истину и того отрезка пути, который описан здесь. Вот этот финал: «Образ Ницше, слагающийся из таких фрагментов, — это тот мгновенный образ, в котором миф о нем как раз и предстает перед нами. Продолжая движение по своей орбите, он будет вступать во все новые небесные жилища. Достаточно и того, что однажды его образ вот так предстал перед нашими глазами; что в таком миге его медленного становления есть та истина, которая не отказывает в значимости никакой более высокой ступени будущей легенды, никакому более глубокому мифу о нем».

Теперь мы в какой-то мере имеем право спросить, затрагивает ли нас и говорит ли что-нибудь нам тот «мгновенный образ», в котором в ту пору явился «миф» о Ницше? Ответ может быть разным — в зависимости от отношения сегодняшнего читателя к традиции и от той меры ответственности, которую это отношение предполагает. Тот факт, что сегодня такая книга,

порой выдержанная в довольно сильной патетике и эпитетике, написанная в возвышенном тоне, который чувствуется постоянно, тот факт, что сегодня так писать уже невозможно и всякая попытка прямого подражания была бы анахронизмом, — все это если и можно воспринимать как возражение против нового ее издания, то только в том случае, если отсутствует всякая историческая пропорция и все оценивается только с точки зрения новизны и так называемого авангардизма. Рассуждая примерно на том же уровне, можно было бы возразить, сказав, что в свое время это произведение было в высшей степени «современным» и «актуальным», о чем свидетельствуют не только многочисленные попутные высказывания выдающихся и знаменитых современников, которые и сегодня воспринимаются как вполне «современные». С исторической точки зрения, одни только эти высокие оценки современников вполне оправдывают новую публикацию последнего, расширенного издания 1929 г., которое сегодня очень трудно найти. Однако помимо этого мы полагаем, что многое из того, что вдохновляло в этом произведении таких людей, как Стефан Георге и Гундольф, Томас Манн и Готфрид Бенн, и заставляло их считать его одним из самых значительных духовно-исторических свершений своей эпохи, и по сей день значимо и вполне добротнo, чтобы заслужить наше уважение и внимание, наше желание вновь познакомиться с ним и в нем разобраться. По нашему мнению, из всех «научных произведений», появившихся в кружке, объединившемся вокруг «Blätter für die Kunst», книга о Ницше выделяется богатством своего содержания, преизбытком жизни и своеобразной композицией. Кажется, что с ней могут соседствовать только «Кайзер Фридрих II» Эрнста Канторовича, «Шекспир и немецкий дух» Гундольфа и, может быть, «Поэт как вождь в немецкой классике» Комерелла. Даже позднейшие большие произведения Гундольфа (прежде всего «Гёте», «Стефан Георге» и «Шекспир. Его характер и дело») в сравнении с книгой Бертрама кажутся несколько застывшими и слишком настроенными на один только образ Стефана Георге (исключением, наверное, является только его «Цезарь»).

Сам Гундольф, помогавший Бертраму советом, вместе со Стефаном Георге и Эрнстом Глэкнером передавший его книгу Бонди и помогавший вычитывать корректуру, по-дружески искренне и бескорыстно признавал немалое значение этого произведения. Об этом свидетельствуют письма, которые он писал в ту пору Бертраму и из которых, ради лучшего понимания вопроса, мы приведем несколько отрывков (4). От 06.02.1918: «Ваш “Ницше” пришел полностью. Я прочитал главы “Арион”, “Наполеон”, “Справедливость” — всё с радостью, просветлением, одобрением: они ясны и без натяжки выдержаны в высоком тоне. Думаю, это будет праздничная и одновременно нужная книга. ... Скажу лишь об одном: заголовок должен быть ... “Ницше”! Подзаголовок — “К вопросу о его мифологии” или на Ваше усмотрение. Но “Музыка Сократа” (5) с точки зрения книготорговли — вещь невозможная (Бонди побледнел), потому что тогда на это накинется: а) все, кто интересуется музыкой; б) исследователи Сократа, причем и те, и другие будут разочарованы, в то время как читатели Ницше, ничего не подозревая, пройдут мимо. Кроме того, если смотреть с практической точки зрения, то этот подзаголовок кажется мне наигранно остроумным, слишком “касснеровским”, слишком непластичным». От 16.02.1918: «Вашего “Ницше”, о подзаголовке которого я еще раздумываю (вместо “Исследования” или “К вопросу”, может быть, лучше “Рассмотрение” или “Изложение его мифологии”), я продолжаю читать по частям, радуясь его богатству: это монадохогическая биография, поскольку каждый эмбрион жизни или мысли Ницше самобытно развертывает всю жизнь, как всякая монада несет и отражает универсум; это Ницше, который жил в “озарениях”, в отличие от Гёте, создававшего и образывавшего себя из формотворческой силы; его непременно надо воспринимать как танец звезд, являющих закон ритма... это ново и нигде — чего можно было бы опасаться — не надоедает». Потом идут некоторые советы: относительно главы «Наполеон» и понятия «анекдот», употребляемого в книге. Затем Гундольф продолжает: «Что касается языка, то я нахожу Вашу вещь такой легкой, светлой и возвышенной,

что Вам просто больше нечего и желать, но чего я желал бы для своего “Гёте”, который теперь кажется мне неумно менторским — я желал бы себе Вашей изысканности: Вы с самого начала можете рассчитывать на *воспитанную* публику...». Чуть позже (19.02.1918) он пишет: «...Потом я еще прочитал “Становление немца” и “Скрижаль предков” — пока мне не встретилось ни одного блеклого или вымученного места: тяжелая задача — свести воедино внутренне несогласное, не только разнообразное, но сплошь противоречивое содержание — везде решена, и образ самого Ницше становится ясным, не утрачивая постоянной игры света. Ваша манера приступать к задаче дает свои плоды... От всего сердца поздравляю Вас и нас с этим произведением... Кстати: соседство с моим “Гёте” не должно Вас пугать, а я бы даже гордился этим (например, в моей книге нет ничего сродни “Элевсину” — ни по высоте, ни по глубине); ее можно было бы спокойно назвать одним словом — “Ницше”!».

Позднее, в письме от 19.03.1918. Гундольф — наверное, под влиянием Георге — сообщает о тех немногих опасениях, которые действительно не давали ему покоя: он пишет, что книга, «при всей высоте ее духа и тона слишком часто нисходит до цитирования эфемерных авторов, которые не отвечают уровню предмета и как свидетели не имеют достаточного веса...»; первым делом упоминаются «слишком сегодняшние люди» Фонтане и Мейер, затем — Демель и Томас Манн! Как показывает письмо Бертрама Эрнсту Глэкнеру, написанное на Пасху 1918 г., он отреагировал на это довольно болезненно: Гундольф «...мимоходом ставит мне в упрек некоторое “снисходительное цитирование эфемерных авторов”, не отвечающих уровню предмета; “слишком сегодняшними” он первым делом называет Фонтане, Мейера, Томаса Манна. Да, они не в ницшевской “линии судьбы”, но чтобы даже не упомянуть их — это все-таки было бы слишком заносчиво для “моих отношений”, потому что, в отличие от Гундольфа, я как раз не считаю этих людей ничего не значащими. Тем хуже для меня. Но, думается мне, не стоит замахиваться на ту вершину, на которую сам не

можешь забраться». Несколькими днями раньше — еще резче, причем впервые ясно давая понять, что в их «кругу» есть некоторые трения — он пишет тому же Глэкнеру: «Кажется, что помехи к печатанию кроются и крылись не столько в Бонди, сколько в том, что до сих пор рукопись полностью не прошла через сито кружковой цензуры, а Бонди может печатать только то, что одобрено совершенно. Ведь я всегда под каким-то подозрением в том, что на меня находит нечто еретическое. Тот “подвох” был совсем безобиден: все дело в том, что я где-то привел небольшую цитату из Демеля, весьма характерную для “слишком поздно” всех учеников Ницше: (“Горе тебе, если твой ученик появился слишком поздно”). Однако это оказалось неуместным, Г[еорге] посчитал меня “демоном” (привет тебе от Эрнста, который демон!), потому что я слишком уж запросто упомянул этого Демеля (да не будет у тебя иных богов, кроме меня). Ну, в угоду Г[еорге] я сразу вычеркнул это место, в котором ничего и не было; будь на месте твоего уступчивого друга кто-нибудь другой, так тот, пожалуй, уперся бы на *quod scripsi, scripsi*⁸⁶. Ты видишь, и это видно также из последнего Гундольфова *monendis*⁸⁷, что почти всегда речь идет о таких именах, которые не слишком приятно слышать в Байрейте. Не уверен, всегда ли я буду уступать; совершенно не понимаю, с какой стати *мне* столь заносчиво надо как слишком “эффемерное” вычеркивать, например, имя Б. Мейера; я люблю и чту это имя, и видит Бог, ничего более “страшного”, чем оно, в моей книге и не остается. Однако все это мелочи, которые, наверное, не будут серьезным препятствием. Итак, скоро я услышу от самого Георге, готова ли рукопись к печати. Только бы это не было для меня знаком того, что книга получилась слишком Крейслеровой, что, слишком слушая Георге, я искажил проблему Ницше. Порой меня это тревожит». Совсем не страх — как позднее, в ракурсе кружковых отношений, пытались толковать

⁸⁶ *Quod scripsi, scripsi* (лат.). — Что (я) написал, то написал. Ср.: Ин. 19: 22: «Пилат отвечал: что я написал, то написал».

⁸⁷ *Monenda* (лат.). — Наставления, напоминания.

эту проблему — совсем не страх потерять самостоятельность по причине слишком сильного следования принятому в их круге стилю и прочих особенностей их содружества, совсем не это заставляло его так говорить и так себя вести, но ясная, глубокая неприязнь к слишком явному духовному сектантству, порой превращающемуся в наглую заносчивость, — тому сектантству, которое считало необходимым ради одного Великого умять все прочее или рассматривать это прочее лишь как некий предварительный этап. Уже в 1915 г. Бертрам высказал Глэкнеру свое сдержанное отношение к некоторым кружковым явлениям, например к тому, как воспринял книгу Фридемана о Платоне: «...Но мне кажется, она написана слишком в духе известных “Листков”, такое я *читать не могу*; впрочем, попытаюсь ради тебя еще раз».

Здесь мы не будем рассказывать о том, как Бертрам относился к Стефану Георге и его кругу, под знаком которого и появилась книга о Ницше — для этого потребовалась бы более широкая подготовка. Бертрам сам в различных сочинениях говорил о том, что значил для него поэт Георге и чем он ему в конечном счете обязан. Однако поскольку и сегодня его книгу о Ницше часто воспринимают в слишком тесной связи с их сообществом, кратко упомянем о той напряженности, в которой она, несмотря ни на что, возникла — в атмосфере того круга, к коему ее автор, по существу, никогда не принадлежал. Для понимания произведения важно ясно видеть эти отношения. Предпосылки, из которых исходил Бертрам, не покрываются понятием кружка Георге — даже там, где он на самом деле обязан ему чем-то существенным. Еще до знакомства со Стефаном Георге Бертрам работал над Штифтером (диссертация 1905 г.), в Боннском литературно-историческом обществе Лицмана занимался Гофмансталем, Томасом Манном, изучал венский роман; незадолго до и во время возникновения книги о Ницше он писал рефераты не только о Стефане Георге, но также о К. Мейере, Фонтане, Флобере. Своими корнями он восходит не только к великим представителям так называемого реализма XIX в., но прежде всего к молодым

умам раннего романтизма и Веймарскому кружку. Только благодаря такому охвату Бертрам в своей книге не просто дал возвышенное жизнеописание Ницше, но в его образе запечатлел процесс кристаллизации нескольких веков немецкой истории духа и его же немецкой судьбы. Ведь, в сущности говоря, это произведение и есть такая кристаллизация. В нем Ницше предстает как «величайшее излучение истории духа» и как «землетрясение эпохи», если говорить словами Г. Бенна, сказавшего о нем так, вероятно, под влиянием как раз этой Бертрамовой вещи (6). Его книга о Ницше всегда сохраняет свое качество прежде всего как такое самобытнейшее изложение истории духа — даже если местами приходится признать, что как *философу*, как метафизическому мыслителю, к каковым его сегодня относят в философской дискуссии, он не всегда воздает ему должное.

Книга Бертрама о Ницше — не специфически философское произведение, и неизбежно несправедливым к ней оказывается тот, кто пытается рассматривать ее именно так. Например, учение о воле к власти не становится средоточием ее повествования, а от учения о вечном возвращении того же самого Бертрам в ужасе отшатывается как от заблуждения и бреда, что само по себе, если хорошенько подумать, даже, наверное, честнее, чем его мировоззренчески поверхностная героизация. Бертрам не был философом, а если и был, то скептиком. Тем не менее нам кажется, что его изложение и толкование Ницше по-своему оправданны, даже если они ни в коем случае не единственные, да и — как мы видели — не хотели быть таковыми. С другой стороны, именно в Бертрамовом понятии «легенды», «мифа» кроется философски значимая проблема, и хотя сам он ее не разработал, это не мешает нам продолжить ее осмысление. В своей основе эти понятия скрывают начатки самобытной философии истории, которая, как мы считаем, далеко не исчерпана. При этом, однако, нельзя позволить сбить себя с толку несколько необычным понятием «мифологии», которого сам Бертрам позднее не употреблял: просто это понятие надо брать в том его значении, какое он вкладывает в него в сво-

ем «Введении». Все дело в том, что оно подразумевает. На тот факт, что это понятие — в том его смысле, в каком оно здесь употреблено — не совпадает с существом «мифологического» в его традиционном понимании, позднее намекнул — быть может, в неявной корректуре к использовавшемуся в этой книге словоупотреблению — сам Бертрам: «Миф уже ответил нам — еще до того как мы его по-настоящему спросили. Потому он прежде всего принадлежит людям благочестивым и поэтам. — Вопросающим, взыскующим подобает скромное благоговение» (*Der Wanderer von Milet*. Insel-Verlag, 1956. S. 64; см. также S. 7 и особенно S. 65).

Современников этой книги всегда удивляла и очаровывала до сих пор еще не встречавшаяся композиция отдельных глав — с их основоформами, имеющими существенное значение для лейтмотива всей книги, заголовками, указывающими топоры западноевропейской немецкой духовной истории, и отношениями отдельных глав друг к другу и всей полноте книги. В тонкой, еще сохранившейся тетради под названием «Небольшой обзор плана и строения книги о Ницше», которую в 1915 г. Бертрам послал Глётнеру и из которой видно, что автора привлекали в Ницше прежде всего «педагогика» и «проблема воспитания» (отсюда и большое значение главы о Сократе), он сам однажды так высказывается о композиции: «По возможности сделать тему “педагогика” средоточием всего остального; постоянно обращаться к ней внутри всего прочего. Вообще все темы — как сообщающиеся сосуды: одна всегда затрагивает две или три других как “побочные”, так что создается единая связь». Потом одним из первых на этот музыкальный принцип построения указал Й. Хофмиллер: в кратком сообщении, которое и по сей день не утратило своей значимости и которое по этой причине мы здесь и приводим. Кроме того, он первым в этом контексте ясно уловил тесную взаимосвязь «Ницше» с одновременно появившимися, хотя и гораздо более «ангажированными» и политизированными «Размышлениями аполитичного» Томаса Манна. Вот что он пишет: «“Бабье лето” — это тоже одна из тончайших глав той диковинной книги о Ницше,

которую подарил нам Эрнст Бертрам и которая в своем роде остается, пожалуй, самой прекрасной книгой о нем. О том, сколь отлично от всех прежних публикаций этот “Опыт мифологии” схватывает свой предмет, свидетельствуют заголовки к разделам: “Легенда”, “Скрижаль предков”, “Рыцарь, смерть и дьявол”, “Становление немца” (здесь Бертрам часто перекликается с “Размышлениями аполитичного” Томаса Манна), “Справедливость”, “Арион”, “Болезнь” (= “Филоктет”), “Иуда”, “Маска”, “Веймар”, “Наполеон”, “Шутка, хитрость и месть”, “Анекдот”, “Бабье лето”, “Клод Лоррен”, “Венеция”, “Портофино”, “Пророчество” (= “Провозвестничество”), “Сократ”, “Элевсин”. Наслаждение от чтения этой книги похоже на то, которое получаешь от камерной музыки: разработка тем так искусна и остроумна, что парение музыканта — а Бертрам по своей природе музыкант и только музыкант — передается читателю, позволяя ему причаститься той творческой радости, которая звенит из каждой строки этого богатого, зрелого произведения. С музыкальным художественным произведением его роднит то, что оно — полностью замкнутый в себе мир, законы которого так же возносятся над всеми научными рассуждениями, как хорошая соната — над самым лучшим учением о гармонии... Его отличает не только конгениальность истолкования, но и гениальность свободной фантазии. Все его двадцать глав — это двадцать блестящих вариаций, излившихся в едином потоке вдохновения, причем каждая внутренне связана со всеми другими родством — вопреки всему этому — никогда не утомляющей тематики. Я не знаю никакого другого литературного произведения, которое было бы так сработано. Оно не только новое, но и единственное в своем роде» (Süddeutsche Monatsheften, 1919).

Теснейшая связь Бертрама с Томасом Манном, существовавшая как раз во время возникновения его книги о Ницше и «Размышлений аполитичного», стала известна широким кругам благодаря публикации их переписки и соответствующих комментариев (см. выше, прим. 4), из которых можно подробнее узнать о годах их совместного творчества. Как показывает

переписка Бертрама с Глэкнером, в 1917—1918 гг. он довольно часто зачитывал отрывки из рождающегося произведения не только Стефану Георге, но и другу «Тому». Томас Манн тоже высоко ценил структуру произведения, о чем свидетельствует его подробное письмо по поводу этой книги, написанное сразу после ее появления: «...Ведь достойная восхищения, кроющаяся в самой концепции тайна книги как раз в том и состоит, что каждая из этих тем и вариаций наполнена всею антитетической силой жизни, всею занимательностью, всем духовным очарованием предмета. Умно, глубоко продумано и прекрасно расположение глав, венчающееся “Элевсином”, — да оно ни в одном моменте и не могло быть другим. Смешение филологии и музыки в самой основе книги, столь соразмерной предмету, в этом качестве действует ново, неожиданно лично. Никогда еще принципиально филологической техникой не владели с таким трепетным чувством» (из письма от 21.09.1918). В этом же письме Томас Манн говорит о том, что эта книга означает лично для него: «Ну, дорогой друг, я дочитал Вашего “Ницше”, уже три дня тому. Это сообщение, вбирающее в себя все, что должно быть вобрано — а это много, очень много, и прежде всего много благодарности — и есть цель моего письма... Но — и пусть это слово будет как взор и рукопожатие — надо ли искушать этой книгой меня, в коем она в конечном счете не нуждается! О том, как она мне близка, как все мое существо непрестанно трепещет в ней, как она родственна мне, в ее рассудительности, образовании, историзирующем достоинстве, непосягнутой, непоругаемости, по сравнению с моей безрассудной, необразованной, путаной и компрометирующей художнической книгой (= “Размышления аполитичного”), — обо всем этом Вы знаете так же хорошо, как и я, и, пожалуй, никто никогда не будет знать об этом так хорошо, как мы оба». Далее он пишет, что воспринимает «Ницше» не только как «дополнение» к своим «Размышлениям», «но прямо как свое искупление, равно как истина Вашей легенды до некоторой степени удостоверяется моей запинаящейся исповедью». Сегодня, наверное, пришло, наконец, время поразмыслить — в широко

проводимых исследованиях творчества Томаса Манна — о том, почему сам он именно Бертрамова «Ницше» воспринимал как «искупление» политически столь спорных в ту пору патриотических «Размышлений аполитичного».

Спустя несколько десятилетий, когда тяжелые политические размолвки между бывшими друзьями снова начали затихать, Томас Манн — по поводу одной поздней публикации, присланной ему Бертрамом — написал прекрасные слова, в которых глубоким эхом отдавалось воспоминание о всегда им любимой и высоко ценимой книге о Ницше: «В Вашем труде много прощального. Да и вообще современная литература, самое лучшее и самое тонкое в ней, часто является как быстрое воспоминание, еще-раз-призывание и повторение западного мифа — прежде чем наступит ночь — долгая, навверное, — и глубокое забвение. И тогда: «Да пребудет ему вечным воскресеньем грудь человеческая!»».

Не нам решать, станет ли произведение, которое мы здесь снова предлагаем читателю, причастным пусть не «вечному возрождению», но хотя бы пробуждению нового, уже другого интереса. Достаточно и того, что читатель, принадлежащий уже иному времени, снова хоть в какой-то мере увидит изысканный ум, высокую ответственность и исполненную глубокого чувства, то есть по-настоящему сострадательную любовь, которым эта книга и обязана своим возникновением.

В этом издании использован текст расширенного и исправленного седьмого издания 1929 г., который, в отличие от более ранних изданий, почти нигде не найти. Опечатки этого издания исправлены, а некоторые несогласованности всех прежних изданий оставлены без изменения (например, названия книг Ницше Бертрам иногда приводит в кавычках, иногда нет). Кроме того, приводится текст боннского доклада «Восточный Ницше» (1921): под заголовком «Александр» Бертрам хотел включить его в новое издание, которым он сам больше не мог заниматься. За образец был взят машинописный текст двадцатых годов, исправленный Бертрамом и сверенный с рукописью, находя-

щейся в Национальном музее Шиллера в Марбахе. Рукописи двух глав («*Столпотворение*» и «*Ритм*»), о которых иногда идет речь в переписке Бертрама с Глэкнером, обнаружить не удалось. Остается открытым вопрос о том, были ли они вообще написаны; то же самое касается и задуманной главы «Ницше и Гёльдерлин». В письме Глэкнеру (01.02.1918) Бертрам пишет: «“*Столпотворение*” и “*Ритм*” надо, пожалуй, отложить до следующего издания; они уже были под вопросом и добавились лишь потом». Уже 18 декабря 1917 г. он писал тому же Глэкнеру: «Серьезно поразмыслив, я решил пока подождать с главами “*Столпотворение*” и “*Ритм*”; “*Столпотворение*” приобрело бы вид чего-то политически актуального (например, неприязнь к англосаксонству), а этого я, естественно, хочу избежать любой ценой; “*Ритм*” же — слишком “филологическая” подробность. Кроме того, выдержки из обеих глав распределены по других главам. Мне показалось, что названные главы как-то выпали из общих рамок». В «*Столпотворении*», наверное, особо говорилось о хорошо понимаемой Ницше проблеме современного европейского национализма, отравлявшего жизнь целых народов: такой вывод можно сделать из письма Бертрама матери (07.07.1917), в котором, касаясь актуальных в ту пору политических и военных вопросов, он пишет следующее: «Теперь нет *никакой* опоры, безумие должно завершиться всеобщим опустошением, Европа летит в пропасть. Пусть в наследство вступают желтые; европейцы сами сделали себя недостойными. Теперь становится не по себе даже господам в Берлине, которые раньше были настроены оптимистически. В рейхстаге за кулисами творятся очень серьезные вещи, о которых скоро узнают. Нельзя бороться против мира *и* против большинства собственного народа — это должно быть ясно даже Гогенцоллерну. Что до рабочих, то они больше *не хотят* этого правительства: это становится очевидным... Вообще новая богатая Германия — а в этом все что-то видят — особая тема. Вавилонское столпотворение — никаких сомнений». Наверное, отдельные мысли из задуманного «*Столпотворения*» потом вошли в начало «*Александра*» и прежде всего — в читанный в ту же пору и посмертно

опубликованный швейцарский доклад «Ницшевская Европа» (см. Ernst Bertram: *Möglichkeiten — Ein Vermächtnis*. Pfullingen, 1958).

В наследии Бертрама сохранилась объемистая рукопись in quarto, начатая в 1912 г. и озаглавленная им так: «Ницше. Из его сочинений. О нем. Влияния и аналогии, родственное и предвосхищающее». Позднее на титульной странице он написал: «Наработки к книге о Ницше». В рукописи прежде всего содержатся извлечения из произведений Ницше (позднее переработанные в книге о нем) и многочисленные выписки из классиков (от греческих до современных французских и английских). На последних страницах — несколько афоризмов Бертрама, которые возникли в самой тесной связи с книгой о Ницше и в которых (в их концентрации и, наверное, наиболее типичной для Бертрама манере выражения) отражаются вся его атмосфера и духовная установка. Этими прежде неопубликованными записями мы и завершаем наше послесловие, задача которого заключалась лишь в том, чтобы воспроизвести или воскресить в памяти некоторые немногочисленные фрагменты богатой истории создания книги о Ницше.

«Э[рнст] Б[ертрам] 1908 г. и слл., Мюнхен, к “Ницше”.

Мысли — это образы, данные в перспективе: чтобы показать истину, им надо исказить ее.

Правило ценно лишь той долей проституции, которая в нем есть.

Даже самая совершенная мысль — лишь торс, правда, античный: любое дополнение фальшиво, в смысле его творца.

Один лишь крест не делает Спасителем: на Голгофе висели и разбойники.

Все, что мы знаем, мы, по существу, знали лишь мгновенье.

Мудрость — это огонь: он не щадит и того, кто его зажжет.

Слово мудреца растет во времени, как кристалл в горе.

Человек, сказавший о себе все, умирает.

Играть в судьбу опасно: ею становишься.

У каждого есть предчувствие того, от чего он *может* умереть.

Догмы — это охранные истины.

Кто долго был в пути, хочет думать, что цель стоит потраченных усилий.

Для них свобода — это надзиратель над страной.

Всякий символ становится молохом: он пожирает детей тех, кто сотворил его себе.

Нет человека, который так или иначе не воспринимал бы свое уродство как вину.

Алтарь не вполне свят без костей мученика.

Когда истина перестает быть смертельной, она открывается.

Насмешка — тоже форма ностальгии.

Художник — это больной и врач вместе.

Лишенный — это еще не взыскующий.

Лишь в *дальних* горах — замок святого Грааля.

Стихотворение подлинного поэта — как музыка на хорошем органе: слышишь красоту даже *тех* регистров, на которых *не* играют.

Где знаешь больше других, там у тебя — рана.

Легенды, символические биографии.

Стиль — это безжалостность.

Нас поражает лишь то, что нас выражает.

Зеркальные воды не шумят.

Огонь на всех алтарях — один и тот же.

На каждого есть заклинание, от которого он рассыпается в прах.

На живом челе лавровый венок сух, но на мертвом он становится золотым.

Когда ты лев, вокруг тебя — пустыня.

Вера — уже тень исполнения.

Сомнение — самый набожный паломник.

Все, что мы слышим, мы сами когда-то кричали.

Всякий поток ждет своих мертвых.

Бог, которого ты поносишь, — глух, но вот у кумира — сто ушей.

Горы удерживали свои потоки, когда те чуяли море.

Мудрость, а не наука! Образ, а не образованность!

У кого есть сад, тот уже не завоевывает царств.

Больше всего мы сердимся на того, кто смеет не разделять наши радости.

На темных окнах ярче блики света...

Солнце восходит в полночь.

Скажи свою истину, и станешь лишним.

Надо *верить*, чтобы сметь сомневаться.

Книги Ницше, самые выстраданные книги их века».

Томасберг, лето 1965 г.

Хартмут Бюхнер

ПРИМЕЧАНИЯ

(1) Насколько мы знаем, единственной попыткой в этом направлении была статья Ральфа-Райнера Вутенова под названием «Легенда», вышедшая на немецком языке в японском журнале «Кейзей», который, правда, очень трудно достать (Токио, 1962. № 21).

(2) Вступление этой, не полностью сохранившейся лекции, отрывки из которой мы привели, в скором времени под заголовком «Литературоведение и история» появится в серии Libelli Научного книжного общества г. Дармштадта.

(3) До появления книги о Ницше Бертрам стал известен прежде всего как поэт (см., например, Blätter für die Kunst. Insel-Verlag, 1913). В своих «Стихотворениях» (первое издание — в 1913 г.) он опубликовал большое стихотворение под названием «Иуда», основная мысль которого совпадает с пониманием образа Иуды в книге о Ницше. Обширная переписка Бертрама с Глэкнером — как и почти все его литературное наследие — находится в Национальном музее Шиллера в Марбахе-на-Некаре. Мы благодарим его директора, доктора Бернгарда Целлера и г. Фрица Глэкнера за то, что они любезно разрешили нам познакомиться с этими письмами.

(4) Письма составляют часть наследия Бертрама, находящегося в Национальном музее Шиллера в Марбахе-на-Некаре. Когда публикация книги затянулась, Томас Манн тоже начал

вести переговоры с Бонди, приходившимся дядей его жене Кате Манн. См. в этой связи подробные комментарии И. Йенс в ее — правда, нередко односторонней и тенденциозной — книге «Томас Манн Эрнсту Бертраму. Переписка 1910—1955 гг.» (Thomas Mann an Ernst Bertram. Briefe aus den Jahren 1910—1955, Pfullingen, 1960). Она утверждает, что если бы не содействие Томаса Манна, Бонди вряд ли бы издал эту книгу, хотя на самом деле это один из ее обычных неправильных выводов, а порой даже искажений.

(5) Таким был первоначальный заголовок (главу о Сократе Бертрам считал центральной во всей книге). В двух письмах, которые Стефан Георге писал Бертраму через Л. Тормэлена, идет дальнейшее обсуждение этого вопроса. В письме от восьмого апреля 1918 г. говорится: «Во-первых, надо окончательно решить вопрос с заголовком, причем, учитывая на удивление высокие расходы, никак нельзя допустить, чтобы он плохо повлиял на продажу. “Ницше” как основной заголовок, наверное, вполне проходит в Мюнхене. “Исследования по мифологии Ницше” не только двусмысленны, но само название “исследования” — это нечто такое, чего, собственно, нет. Подзаголовок можно было бы сформулировать примерно так (сообщите мне Ваше окончательное решение): “Основы мифологии” — “Основы”, “Основные черты мифологического изложения”. ... На все это надо дать ответ в текущем месяце». Затем в письме от 15.04.1918 Георге, по-видимому, в ответ на какие-то опасения Бертрама, пишет следующее: «Что касается подзаголовка, то здесь я хотел бы предостеречь Вас от одного: чтобы уже выбранное Вам самому позднее не пришлось читать с сожалением. Вариант “Основные черты” — это, помимо прочего, только предложение (а вовсе не пожелание). Вам он кажется слишком академически помпезным, но на это я мог бы возразить, что он, по крайней мере, не вводит в заблуждение, да и выбранный подзаголовок не делает книгу в полтысячи страниц, к тому же снабженную столь красноречивыми заглавиями, менее претенциозной. Постарайтесь правильно понять мое неприятие “Штудий”. Против этого можно много чего сказать, но, смешивая Ваше сочинение с сиюминутным заголовком, Вы совершаете рискованное сальто. “Опыт” или “Начала” подошли бы еще лучше. В Вашем труде я прежде всего вижу новую, значительную форму изложения, которую Вы не должны слиш-

ком умалять столь частным заголовком. Главное, однако, в том, чтобы Вы выбрали такое заглавие, которое нравилось бы Вам и сейчас, и потом».

(6) Ср.: *Benn G. Nietzsche/Nach 50 Jahren. Ges. Werke I. Wiesbaden, 1959. S. 483 ff.* Там же Бенн говорит: «...И увидел, что существует такое изобилие блестящих, самобытных книг о Ницше — как в Германии, так и в других странах — что просто невозможно изучить хотя бы самые важные. Что до меня, то самой величественной я по-прежнему считаю книгу Эрнста Бертрама “Ницше. Опыт мифологии”, появившуюся в 1918 г. у Георга Бонди». Бенн читал этот доклад в 1950 г. Однако уже в 1929 г. Бенн, говоря в «Литературном мире» о книгах, которые «я всегда перечитываю», книгах, которые «всегда мне сопутствуют, с которыми я старею», упоминает Бертрамову книгу о Ницше вместе с произведениями Генриха Манна, Якобсена, Гамсуна, Д’Аннунцио, Тэна, Буркхардта, Вейнингера, Керра и Дж. Конрада; см.: *Werke IV. Wiesbaden, 1961. S. 203.*

НИЦШЕАНСКИЙ МИФ Э. БЕРТРАМА: ВОЛЬНЫЙ ПОЛЕТ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ИНТУИТИВИЗМА

Опытному литератору известно: чтобы вызвать широкий читательский интерес, о простом следует писать сложно, а о сложном — просто; о сугубо научных материях надлежит писать популярно и даже с некоторой легкостью (но не с легкомыслием!), зато о всяческом ненаучном — с убийственной академической серьезностью. Если все это верно, то спрашивается: как надо писать о книге Эрнста Бертрама, если автор ее с первых же страниц заявляет, что займется созданием мифа о Ницше? Казалось бы, в этом случае надлежит писать со всей научностью, какая только возможна. Ведь мифотворчество, вроде бы, есть абсолютная противоположность науки... Потому начнем свое сугубо научное предисловие с фактической, верифицируемой стороны дела. Проясним, кто же такой Эрнст Бертрам.

Родился этот человек в 1884, умер в 1957 году. В возрасте двадцати девяти лет, в 1913 году, заявил о себе как поэт — выпустил книгу с бесхитростным названием «Стихотворения».

В этой книге со строгим и скромным названием Э. Бертрам, в отличие от поэтов рустикальных и фривольных, сразу же постарался показать себя поэтом метафизическим. Когда впоследствии дело дошло и до прозы, Э. Бертрам окончательно освоился в этой роли философствующего художника слова — по образу и подобию Ницше. Такая маргинальная позиция всегда означает, что философы считают тебя литератором, а литерато-

ры — философ. Но при этом ни те, ни другие не признают своим.

От философов Э. Бертрама отличала принципиальная ненаучность изложения: полная неопределенность метода, предмета, объекта, цели и задач исследования — короче, всего того, что так тщательно прописывается ныне в авторефератах диссертаций. И это — понятно. Ведь Э. Бертрам писал свою книгу, внимая голосу интуиции, то есть следуя озарениям, наводящим на ассоциации. Далее он переходил к аналогиям между ассоциациями, а затем усматривал аналогии между аналогиями. Такое спонтанное пиршество духа, вольное парение мысли, перемежаемое непредсказуемыми фигурами высшего пилотажа, доставляет наслаждение человеку образованному — вернее, эрудированному — но всегда было ненавистно академическому ученому. Однако не потому, что академический ученый не способен к такому полету, но потому, что он расценивает подобный полет как проявление отсутствия внутренней дисциплины, простительное только каким-то поэтам. (Академический ученый, дай он себе волю, был бы способен и не на такие интеллектуальные кулбиты; но надо же, в конце-то концов, отличать поэзию от науки!) От поэтов же Э. Бертрама отличали обширный ум и чудовищная эрудиция. У него, похоже, не было своего А. С. Пушкина, который послал бы ему, словно П. А. Вяземскому, абсолютно заслуженные им строки: «Твои стихи... слишком умны. А поэзия, прости Господи, должна быть глуповата».

Поэзия в прозе, представленная в книге Э. Бертрама о Ницше, отягощена умом, да еще и умом эрудированным. В отличие от какого-нибудь поэта-пейзанина, довольствующегося нехитрыми наблюдениями за собой, Э. Бертрам живет в мире европейской культуры, словно рыба в воде. Он — этаким художник-литературовед. Для него, как и для гегелевского абсолютного духа, все в культуре связано со всем и, следовательно, все напоминает обо всем. По этой причине Э. Бертрам способен в любую следующую секунду связать между собой то, чего никто до него не связывал — даже в голову это никому не приходило.

Его ассоциации нетрадиционны. Он эпатирует ими литературный и философский бомонд. Ведь каждому культурному человеку, закончившему курс в правильном университете, должно быть ясно, что поэт X может напоминать только поэта Y, а мыслитель Z сформировался под решающим влиянием мыслителя Y. Ведь все же это сдавали на экзаменах! А вот Э. Бертрам сопоставляет кого захочет с кем захочет. Он не ведает ни приличий, ни рангов. Литературного генерала может сопоставить с литературным ефрейтором, а то и вовсе с типом, разжалованным в литературные рядовые и нерукопожатным, регулярно пребывающим на гауптвахте за нарушение элементарных правил поведения в литературном мире.

Переходы Э. Бертрама от одной мысли к другой внезапны и сногшибательны. Но это вовсе не означает, что ум его хаотичен. Здесь, в принципе, та же ситуация, что и с женской логикой. Наивные мужчины полагают, будто она отсутствует — а, между тем, женщина всего лишь озвучивает только каждую пятую свою мысль, тогда как промежуточные четыре — совершенно логически следующие друг за другом! — она быстро думает «про себя».

Текст Бертрама — это тоже изложение мыслей пунктиром. Пробелы между сказанным вмещают значительно больше того, что сказано. Если восстанавливать во всех подробностях то, что эти пробелы подразумевают — чтобы получить безукоризненно логическое изложение — то возник бы текст, раз в пять больший по объему. И при том абсолютно вольные, по видимости, поэтически-метафизические экзерсисы обернулись бы вполне немецкой, педантично-логичной концепцией в духе «философии жизни» раннего А. Шопенгауэра — того самого, который, будучи иррационалистом, страстно доказывал, что без продуманной системы философия существовать не может.

Впрочем, если от ком-то и заходит речь в книге Э. Бертрама, то — лишь в связи с Ф. Ницше, который есть для него начало и конец всему. Все, о чем говорится у Бертрама, указывает на Ницше, напоминает Ницше и продолжает Ницше. Нельзя, однако, сказать, что его книга выдержана в духе ницшеанства, ибо выдержка предполагает некоторое отстранение и дисципли-

нарное насилие. А Бертрам просто не отделяет себя от Ницше. Он живет в ницшеанстве, дышит только его воздухом и просто не может мыслить иначе, не по-ницшеански. Он сформировался как мыслитель в культурном мире ницшеанства — и в другом мире просто жить не может. И, прежде всего, он заимствует у своего кумира отношение к миру культуры и понимание миссии философиствующего историка культуры.

Когда Ф. Ницше писал о себе и себе подобных — «*мы, филологи*» — он подразумевал не специализацию, а общий подход к культуре и жизни. Мы, филологи, соединяем в себе искусство и науку. Мы пишем свою науку художественно. И наука наша — о художественном. Это такая наука, которая в то же время есть и искусство. Это — строгая наука, не исключая творческих импровизаций, экстазов и интуитивных прозрений.

Это наука, полная искусства или искусство, полное науки — нечто противоречивое, вроде амбивалентных чувств у З. Фрейда («любовь, полная ненависти»).

Филология есть искусство, в котором все доказуемо; искусство, в котором можно рационально обосновать всякое суждение. *Не всякому по душе такие гибриды.* Но А. Шопенгауэр, Ф. Ницше, В. Дильтей, О. Шпенглер творили именно в этой манере.

В этой же манере — продолжая Ницше — творит и Э. Бертрам.

Он отдал дань науке — как и его духовный наставник Ф. Ницше. (И даже защитил, в отличие от него, диссертацию.) Но академические ученые никогда не считали Э. Бертрама своим — как и его духовного наставника.

Ф. Ницше получил нагоняй от академических филологов за «Происхождение трагедии...» — они обвинили его в излишке фантазии при толковании древнегреческого искусства, а в итоге уличили в слишком вольных интерпретациях древнегреческого искусства, призванных служить современности — пропаганде вагнеровских музыкальных драм.

И Э. Бертрам получил от ученых мужей нагоняй за свою книгу о Ницше — по сходной причине. Он не просто толковал Ницше в духе современности — он старался донести его до бу-

душего, то есть — занимался предосудительной модернизацией и даже бравировал этим, ничуть не стыдясь.

Поэтому само понятие «Бертрамова легенда о Ницше» на долгие годы превратилось в излюбленное ругательство в академических кругах: здесь оно стало обозначать чересчур вольный полет фантазии, намеренно возведенный в принцип.

Но вот что интересно: чем больше строгие ученые хулили труд Э. Бертрама, тем больше им восхищались немецкие литераторы-интеллектуалы. Его изданию активно способствовал Т. Манн. Другой выдающийся художник слова, Г. Бенн заявил, что считает книгу Э. Бертрама «Ницше. Опыт мифологии», увидевшую свет в 1918 году, *наиболее величественной из всех книг о Ницше*.

В последний раз книга Э. Бертрама была переиздана в 1929 году. Во время Третьего рейха она не переиздавалась. У них был свой миф, созданный А. Розенбергом — «миф XX века», а также свой герой для прикладной социальной мифологии — персонально Адольф. По этой причине в мифах Ницше и в мифах о Ницше национал-социалисты не нуждались. Если к нацистской мифологии еще можно было как-то притянуть ницшеанский миф о сверхчеловеке, то уж миф о вечном возвращении никак с нацизмом не согласовался: Третий рейх должен был существовать вечно, ему не было нужды возвращаться, поскольку он никуда не собирался уходить...

*

Если бы идеологические работники, которые писали о Ницше в советские времена, дожили до публикации перевода книги Э. Бертрама, они бы обрадовались ему несказанно. Еще бы! Вот, ведь говорили же они, что ницшеанство — это сплошное мифотворчество! Так оно и вышло! Наконец-то сами последователи Ницше признают, что их кумир *творил мифы* — вместо того, чтобы заниматься научным познанием. Мало того, эпигон Ницше Бертрам откровенно заявляет, что и сам намеревается создать миф о Ницше. Перед нами — откровенное само-

разоблачение махровой реакционной лженауки — она дошла уже до того, что создает мифы о создателях мифов! Так сказать, мифы в квадрате! Сплошной уход от истины в мир иллюзий! Да еще и намеренный, потому что осознанный! А вот мы, настоящие ученые, всецело посвятили себя поиску истины — как отражения реальности.

Именно так заявили бы советские борцы против ницшеанства, прочтя книгу Э. Бертрама: мифотворчество — дело пустое и предосудительное, заниматься надо наукой. Однако времена изменились. Никто из нынешних молодых людей уже не воспримет без улыбки словосочетание «научный коммунизм» — так же, как не воспримет словосочетания «круглый квадрат» или «жареный лед». С точки зрения нынешнего молодого человека, коммунизм — это именно *миф*, который выдавал себя за науку, то есть за свою противоположность. А миф, выдающий себя за науку, есть ложь. То же самое относится и к философии диалектического и исторического материализма. Все это — мифы, выдававшие себя за науку. Жизнь разоблачила их.

Но как, в таком случае, надо относиться к мифу, который прямо признает себя мифом? Быть может, минус на минус даст плюс? И миф, признающий себя мифом, окажется истинной наукой? В самом деле: ведь когда-то ученые искренне полагали, что Земля стоит на китах и слонах. Потом они открыто признали, что это — миф, и поначалу устыдились. Потом ученые стали полагать, что Земля парит в космосе, будучи окруженной эфиром. И это тоже оказалось мифом. Ученые откровенно признали это, но устыдились уже значительно меньше. А еще они полагали, что существует теплород — специальная субстанция, которая передает тепло от одного тела к другому. (Мифом оказалось и это.) Еще они допускали, что возможно самозарождение простейших форм жизни из грязного белья... Да мало ли каких мифов не сотворила наука за время своего существования, не уставая при этом вести принципиальную борьбу с лженаукой!

И вот, наконец, ученый из ученых, австрийский физик Э. Мах, имя которого увековечено в аэродинамике (см.: *число Маха*), открыто признал, что все научные теории — это мифы.

Он специально написал историю механики, чтобы показать, что теоретическая наука — это смена одних мифов другими. Его размышления продолжил Т. Кун: наука движется от одной парадигмы к другой. Но что, как не миф, представляет собой устаревшая, отжившая парадигма? А весельчак П. Фейерабенд, приверженец методологического анархизма, полагал, что для науки сгодится все, что хоть как-то увязывает факты, ибо одна теория вполне стоит другой; так что не стоит всерьез различать научные концепции и мифы. Время все равно покажет, что это различие — ничтожно. И, стало быть, точно так же, как мы сегодня потешаемся над теорией флогистона, будут потешаться через два века потомки над теориями нынешних физиков-«нанистов».

П. Фейерабенд назвал науку наиболее скучной и нетерпимой из всех форм религии, а потому призвал не видеть никакого различия между научными теориями и ненаучными мифами. Различие научной теории и мифа вообще не имеет смысла: любая научная теория со временем превращается в миф, а потому и сегодня к ней можно относиться как к будущему мифу; и миф, и научная теория, и детский стишок для запоминания цветов радуги по первым буквам слов — «Как однажды Жак-звонарь головой сломал фонарь» — все это сгодится в той мере, в какой оно поможет увязать меж собой и запомнить то, что было получено в опыте. Любая теория — всего лишь мнемоническое правило для эмпириков. Она будет отброшена, как только обнаружится не согласующийся с нею факт.

Как видим, Э. Бертрам со своими представлениями о мифах отнюдь не противоречит западной методологии научного познания XX в.

Но еще больше оснований поставить Э. Бертрама в один ряд с представителями немецкой «философии жизни» и герменевтики. *Ведь книга Э. Бертрама есть книга герменевтическая.* Она представляет собой практическую попытку герменевтического постижения ницшеанства, взятого в космосе немецкой и всемирной культуры. Больше того. Это — применение к ницшеанству именно того способа постижения, который использовал сам Ницше для постижения других культурных феноме-

нов. *Это ницшеанское постижение ницшеанства.* Но вот понять это в полной мере без всяких объяснений способны лишь некоторые продвинутые обитатели Волхонки, 14. И, возможно, еще несколько нестоличных мыслителей, разбросанных по просторам бескрайней России.

Так что объяснений не избежать.

*

Абсолютное большинство из шести тысяч российских философов, зарегистрированных в 2012 году Российским философским обществом, полагает, что никакие социальные катаклизмы не могут затронуть теорию познания. Потому что философское учение о познании — это одно, а философское учение об обществе — совсем другое.

Ясно давно, что диамат и истмат — вещи разные. И даже развивались они на разных кафедрах.

Так что социальные бури, потрясающие мир, никак не влияют на поиск истины.

Капитализм строит страна или социализм, а гносеология в ней остается в неизменности: *есть реальность и есть истина как ее верное отражение в сознании.* Абсолютная истина недостижима, но мы дружно стремимся к ней, бесконечно приближаясь. Коллективное познание человечества позволяет все больше и больше избегать субъективизма, преодолевать односторонность в видении вещей и мира в целом. Так что мы с каждым веком и с каждым годом все ближе и ближе к объективной истине, все лучше постигая объективную реальность — как она есть на самом деле. И так далее. И тому подобное.

В общем, отечественные философы по сей день верят в то, во что уже четыре века не верит Европа — в существование объективной реальности и отражающей ее объективной истины, к которой мы все более и более приближаемся.

Наука занята поиском истины, а истина состоит в максимально точном отражении объективной реальности. Вот

стойкое убеждение всей дивизии современных российских философов. Они держатся его по сей день.

Но как же тогда получилось, что европейская философия с этим убеждением рассталась? Рискнем предположить, что это произошло не в результате глупой ошибки либо коварного заговора, а в результате перехода от натурального хозяйства к рыночному.

Если рассматривать теорию познания исторически — как продолжение, отражение и выражение определенного уклада жизни — то учение о единой для всех истине идеально соответствует натуральному хозяйству и традиционному обществу. В большом крестьянском дворе лишь хозяин, распределяющий задания для всех членов своей семьи, знает всю истину о происходящем. Остальные знают ее частично, субъективно, односторонне — в зависимости от того, какую частную задачу выполняют.

Однако, собравшись вместе, все члены семьи коллективно воспроизведут представления о реальности — и при этом вполне поймут друг друга. Ведь разделение труда в традиционном обществе не развито до такой степени, что один специалист не понимает другого. Всякий человек в традиционном обществе, при натуральном хозяйстве должен уметь выполнять все виды работ — и полевые, и домашние, и все прочие. (Мы здесь не затрагиваем разделения труда на мужской и женский в традиционном обществе; но скажем только, что женщина вполне понимает суть мужского труда, а мужчина — суть женского.) Именно потому, собравшись, вся большая семья и сможет понять друг друга, уяснить, чем кто занимался. Но до этого сбора всей истиной в целостности и нераздельности обладает только глава семьи. Каждый из прочих видит лишь часть истины — и уже по этой гносеологической причине должен подчиняться главе семьи, признавая его авторитет.

Но, понятное дело, главы патриархальных семей точно так же не могут знать всей истины о положении дел в феодальном владении в целом. Они могут знать что-то об этом субъективно, ограниченно и односторонне — в отличие от феодального

владыки, который знает истину о феодальном владении во всей возможной полноте.

Однако и всякий феодальный владыка — тоже субъективен и ограничен в познании истины о мире в целом — ибо полностью ее знает лишь сотворивший мир Бог. А люди лишь приближаются к этой истине — но не приблизятся никогда. Ибо еще в Священном Писании описаны тщетные попытки людей встать наравне с Богом — вроде поедания плода с древа познания добра и зла или строительства Вавилонской башни до самых небес.

В Европе тоже думали, что существует некая объективная истина — но только до XVII века. А потом наступило Новое Время — возникла развитая рыночная экономика. Чтобы выжить в условиях рынка, надо производить дешево, с наименьшими затратами. А для этого необходимо разделение труда. Ремесленник ранее делал вещь от начала и до конца сам, а потому знал истину о ней полностью, понимал вещь «от и до». *Но он делал вещь медленно.*

Он, к примеру, шил сапоги сам — от первой операции и до последней. Это — медленно, а потому дорого. Куда дешевле, если один будет кроить голенища, другой — резать стельки, третий — только прибивать каблуки. Правда, цельного видения вещи ни у кого из них уже не будет. Но они скажут, что не нуждаются в нем...

Представим себе, что губернатор сегодня созывает на совещание «по автомобилю» всех, кто имеет к нему, автомобиль, хотя бы какое-то отношение. Доклады о том, что такое автомобиль, делают страховой агент, автоэлектрик, продавец автомашин, регулировщик «развала—схождения» и так далее. И у каждого из них — свое видение автомобиля. И разъяренный губернатор начинает ругать их за субъективность и односторонность представлений, за неумение видеть автомобиль в целостности, «как он есть», за примешивание к объективной картине автомобиля собственных представлений, связанных с особенностями профессии...

Расходясь с такого совещания, участники только пожмут в недоумении плечами. «Чего хотел, непонятно. Зачем электри-

ку знать про покраску автомобилей, а страховщику — про торговлю ими?». Затея узнать объективную истину об автомобиле «как он есть на самом деле» будет признана пустой.

Рынок и разделение труда, все большая дифференциация профессий ликвидировали нужду в «целостном объективном представлении о вещи». Даже при желании создать такое представление невозможно — и нам придется признать, что «автомобиль-как-он-есть-сам-по-себе-независимо-от-занимающихся-им-людей» непознаваем. Он — как вещь-в-себе, то есть вещь сама по себе, без примешивающихся человеческих представлений о ней, познан быть не может. Да и не нужно этого никому.

*

К этому представлению о плюрализме истин — одна у автоэлектрика, другая — у страховщика, третья — у шофера — европейская философия пришла в несколько шагов.

Первый был сделан Джоном Локком. Он признал, что некоторые — первичные — качества вещей объективны — то есть не зависят от человеческого восприятия. Это — вес, физический и химический состав вещи, ее форма. А вот вторичные качества — вкус, цвет, запах и т. п. — всегда зависят от воспринимающего человека. Ведь известно, что на вкус и цвет товарищей нет. То есть в вещах есть что-то объективное, бесспорное — но есть и то, относительно чего возможны разногласия. Химический состав супа один, а вот кажется он разным людям недосоленным, пересоленным или посоленным нормально.

Затем Джордж Беркли, стремясь уравнять в правах свои фантастические проекты устройства миссионерских школ для индейцев и реальность, заявил, что мы можем знать о первичных качествах только через вторичные. Так, о химическом составе вещества нам говорит его цвет, меняющийся в ходе реакций. О форме треугольника, нарисованного на доске, нам говорит различие цвета мела и цвета доски. Вывод: никаких чисто объективных, независимых от наших субъективных восприятий

качества вещей мы знать в принципе не можем. И нет никаких оснований, позволяющих нам говорить о какой-то «объективной реальности», не зависящей от человеческого субъективного восприятия. *Всякая картина мира носит на себе человеческий отпечаток.*

Дейвид Юм, будучи историком, сформулировал это более осторожно. В мире что-то происходит, и это можно наблюдать, фиксируя факты. Но вот связывать их между собой, объяснять одни факты другими, объявлять их родственными, похожими, утверждать, что одни факты — это причины, а другие — следствия — чистый субъективизм. Он не имеет ничего общего с объективным научным познанием. Мне, как историку, французская революция 1789—1794 года напоминает октябрьскую революцию 1917 года в России, а другому историку она напоминает «арабскую весну». Так ведь и какой-нибудь человек, встреченный на улице, мне напоминает одного моего знакомого, а моему спутнику — совсем другого. Всем известны споры, на кого больше похож тот или иной новый актер — на лицедея X или на лицедея Y. У каждого свои ассоциации, и под ними у каждого есть свои субъективные основания. А уж как историки спорят о причинах того или иного события! По Юму, они все правы, потому что спор возникает в результате чисто субъективной человеческой привычки искать всему причины по своему усмотрению.

Если в философии англосаксонской субъективность человеческого мировосприятия рассматривается, скорее, как извинительный недостаток, то у немца И. Канта она превращается в достоинство. (Немцы подзадержались в развитии, так что их надо было пробуждать к субъективности, выводя из пассивно-«природного» состояния.)

И. Кант, будучи сыном ремесленника, учит, что мы сами «складываем» из данного нам в наблюдении предметы, а потом составляем из них при помощи рассудка научные картины мира. Представим себе, к примеру, сосну, на которой сидят белка и ворона, а вокруг нее ходят человек и собака. Каждое из этих существ воспринимает сосну по-своему, и каждое склады-

вает из своих ощущений собственную «картинку». Наивно было бы спорить, чье представление о сосне более соответствует «объективной истине» — человеческое, беличье или собачье.

Сознание человека — это трудящееся сознание. Оно складывает предметы, а не наблюдает готовенькое.

Итак, теперь — после Канта — предполагалось, что все вещи мира носят субъективный отпечаток человека — в той мере, в которой были сделаны им (руками или умом). Все предметы, сделанные ремесленниками, и все картины мира, созданные учеными разных специальностей, могут быть постигнуты их коллегами. Но невозможно постигнуть принципиально только четыре вещи — *мир в целом* (поскольку люди делают только свои частные или корпоративные миры), *Бога, душу (сознание) и свободу*. Постигая их с помощью разума, мы впадем в неразрешимые противоречия.

Именно об этих четырех предметах и толкует философствующий разум и разум теологов. Вот уже две с половиной тысячи лет философы спорят — не о каких-то частностях, а о вещах основополагающих. Споры теологов тоже не имеют перспективы успешного завершения.

Возникает вопрос: зачем же люди тысячелетиями занимаются вещами, судить о которых у них недостает ума? Почему они не бросят бесплодных попыток, не перестанут заниматься философией и теологией? *Ответ Канта закладывает основы всей современной философии: потому, что у человека есть психологическая потребность в философии и в теологии.* Человек просто не может жить, если у него нет представления о том, что представляет собой мир в целом, какое место в этом мире отведено ему лично, что может знать его душа (сознание) о мире и о человеке, и какова судьба, уготованная Богом. Ни одного научного суждения, основанного строго на опыте, на фактах, до сих пор не было произнесено — ни о Боге, ни о душе, ни о мире в целом, ни о свободе человеческой. Но люди все равно будут размышлять об этом, создавая себе *мифы*, чуждые науке, зато придающие человеческой жизни смысл. Без такого смысла человек впадает в невроз и оказывается нежизнеспособным.

По Канту, философия (метафизика, существовавшая ранее), теология и психология — это не науки, а формы мифотворчества. Но они психологически необходимы человеку, поскольку удовлетворяют какие-то его важнейшие жизненные потребности. Как говорят ныне, они способствуют успешной самоидентификации и придают психологическую устойчивость.

Сходный смысл имеет и известное суждение Вольтера о религии: если бы ее, абсолютно ненаучной, не было, ее надо было бы выдумать. Потому что без религии человек впадает в растерянность, не может выстраивать отношения с другими людьми, не способен определить смысла своего собственного существования. Лучше уж ложная с точки зрения науки, но эффективная религиозная теория, позволяющая успешно налаживать жизнь человека и общества. (То же самое можно было бы сказать и о философии.)

И. Кант проложил дорогу А. Шопенгауэру и Ф. Ницше. У мыслителя из Кенигсберга еще оставались надежды на возможность возникновения когда-нибудь научной философии и даже научной теологии. В отличие от него, А. Шопенгауэр раз и навсегда объявил все порождения человеческой культуры иллюзиями, которыми побуждает себя к действию воля. Вспомните, как вам лично удалось пережить последний год в детском саду — таким взрослым, непонятым, среди глупой мелюзги? Только благодаря мысли о грядущей школе. Но соответствовала ли школа, в которую вас повели, вашим мечтам о ней? Эту школу вы окончили и поступили в университет только благодаря поддерживающей вас иллюзии: вами был создан миф о Грядущей Учете в ВУЗе. Понятно, что ВУЗ не соответствовал этому мифу. Но в нем вас поддерживала мечта о Грядущей Работе...

*

Вот мы и подошли к самому главному для понимания книги Э. Бертрама. *Человек вообще живет мифами.* Со времен И. Канта мы не знаем, есть ли какой-либо смысл у мира. Мы не

можем доказать научно, на основании опыта, ни того, что Бог есть, ни того, что Бога нет. Мы не знаем и никогда не узнаем, откуда «берется» и куда «девается» человеческая душа. Мы не знаем и никогда не узнаем точно, что такое свобода. *Но нам нужен, жизненно нужен миф обо всем этом.* Без такого мифа нам невозможно определить смысл собственной жизни. А, значит, *нет смысла жить.*

Миф должен побуждать нас к жизни. Вселять надежду, вдохновлять на подвиги, наделять терпением, возвышать в собственных глазах — и, таким образом, поддерживать при неудачах.

Человек только и делает, что создает себе иллюзии, возбуждающие его волю. Эти мифы выставляют его в выгодном свете, позволяют казаться существом значительным, перспективным и незаурядным. Религия особенно возвышает человека в его мнении о себе: ведь она учит, что за каждым поступком человека следит Бог. Как же не почувствовать себя от этого существом значительным? Ведь сам Бог следит за тем, что ты ешь, что и как пьешь, как ведешь себя в повседневной жизни. Всякий твой поступок обретает необыкновенную значимость.

И. Кант, доказавший ненаучность религии, заменил веру в Бога верой в Человечество. Раньше священники говорили: поступай так, будто на тебя смотрит Бог. Теперь надо поступать так, как будто на тебя смотрит и берет с тебя пример все Человечество.

Миф о Боге сменил миф о Человечестве. Это Мыслящее Человечество, а не Бог теперь оценит тебя в соответствии со своими общечеловеческими ценностями, и оно же даст тебе бессмертие: не только сохранит в памяти, но и обеспечит тебе вечную жизнь — не на небесах, а на земле, клонировав или превратив в киборга. Компьютерные гении заботятся именно о себе лично, а не о науке: через десятилетие-другое они надеются уравнивать компьютер как носитель интеллекта с собственным мозгом и пересадить свой интеллект на вечную машину с заменяемыми в случае поломки деталями. И всех прочих ждет такое спасение уже в этом, посюстороннем мире...

Человечество будет нашим Спасителем. Оно — наш новый Бог, который диктует нам общечеловеческие ценности. Так виделись перспективы человечества в годы Великой французской революции и после нее, когда немецкие мыслители вознамерились воплотить ее идеалы без крови, апеллируя к Разуму.

Но войны и революции первой половины XIX века показали, что разум и наука вовсе не добавили миру человеколюбия. Напротив, они способствовали все более и более эффективному уничтожению людей на полях сражений. Самые просвещенные страны схватились между собой именно в борьбе за наилучшее воплощение разумных идеалов.

Именно потому разочарованный либерал А. Шопенгауэр превратился в отчаянного пессимиста и описал всю человеческую культуру как сферу мифотворчества. Воля — как слепая, всемогущая и раздираемая внутренними противоречиями сила — правит Вселенной. А всякого рода мифы создаются ее слугой — разумом, чтобы возбуждать в людях жизненную энергию. Мировое господство, вековечная империя, поход к далеким морям — все это лишь иллюзии, которые заставляют людей мобилизовывать себя на великие свершения. Ничего общего с разумом и наукой они, конечно же, не имеют. Но с помощью этих *представлений* воля распаляет себя в людях.

А. Шопенгауэр полагал, что от таких *возбуждающих и надеждающих силой для жизни мифов надо освободиться*, осознав их иллюзорность — дабы обрести покой. Дабы не желать больше ничего, не втягиваться ни в какие житейские склоки и дрязги. Дабы впасть в нирвану. (Позолоченная фигурка Будды стояла у А. Шопенгауэра в кабинете.) Но ученик А. Шопенгауэра пошел в ином направлении — в сторону будущего прагматизма и нынешних политтехнологий. Он разделил все мифы-иллюзии на положительные и отрицательные. Положительные вдохновляют, наделяя человека энергией и верой, подвигающей к свершениям. Отрицательные ввергают в пессимизм, заставляют опускать руки и отказываться от жизненной борьбы.

Ницше полагал, что «Бог умер»: христианство, которое когда-то было источником энергии для Европы, вдохновляя мас-

сы народа на великие крестовые походы, ныне утратило свой мобилизующий потенциал — стало проповедовать всепрощение. Этот полезный некогда миф, который состарился и выдохся, надо было, по его мнению, заменить вдохновляющим и мобилизующим «проектом». Его Ф. Ницше видел в виде «антибуддизма» — как новой религии для Европы.

Буддисты описывают жизнь человеческую как суровую борьбу, как кровь, пот и слезы. Но они хотят освобождения, Великого Отказа от этой борьбы. А вот *антибуддист* Ницше призывает броситься в эту суровую борьбу с головой, отдать все силы и способности непрерывному состязанию с другими — чтобы жизнь поднималась с каждым витком спирали на все более высокий уровень. Только атмосфера честного состязания с полным напряжением сил — как на древних Олимпиадах — может обеспечить прогресс, установление новых и новых рекордов. Только так человек сможет прыгнуть выше себя самого. Надо состязаться не с соседом, не с «ближним своим», а с великими. Надо стремиться превзойти их. Каждый из нас должен стремиться сотворить что-то *нетленное*. Как любил повторять Наполеон Бонапарт, требуйте невозможного — получите максимум. Но требовать невозможного надо, в первую очередь, от себя! Только это — и ничего больше! — означает у Ницше быть *сверхчеловеком*.

В мире ограниченное количество материи. Но время — бесконечно. Следовательно, рано или поздно элементы материи снова сложатся так, как они сложились сегодня, и все вернется в точно таком же виде. Но при этом у нас пополнится сокровищница нетленных человеческих достижений — и мы, вернувшись через века, найдем в этом культурном сундучке новые, куда более совершенные лекарства от болезней, прекрасные произведения искусства и философии, которые поддержат нас в жизни — и, разумеется, научно-технические достижения, которые облегчат наши тяжкие труды. Так что каждый из нас должен работать не на настоящее, а на далекое будущее — это и означает *создавать нетленное*. Выложите, стремитесь превзойти обычно-человеческое, заурядное, зафиксированное стандартами (первого, второго, третьего и последующих поколений,

то есть стандартами-дедушками, стандартами-папами и стандартами-внуками) — станьте сверх-человеком хотя бы на миг. Сделайте свой вклад в будущее, поднимите жизнь человечества на новый, более высокий виток спирали!

Так говорил Ницше — устами Заратустры.

*

Вот, собственно, мы и подошли к самой сути замысла Э. Бертрама — к его идее создать миф о Ницше.

Первый вопрос, который Э. Бертрам задает себе и читателям — *зачем вообще люди пишут историю?*

На этот вопрос есть два ответа.

Первый — традиционный и общепринятый, несмотря на всю свою нелепость: *«Мы пишем историю, чтобы знать, как оно там было в прошлом на самом деле».*

Нелепость этого ответа заключается в том, что такое знание о прошлом абсолютно бесполезно сегодня: ведь прошлое в том же виде не повторится. (Если рассчитывать на это, как раз и окажешься в плену ницшеанского мифа о вечном возвращении.) Следовательно, знание о прошлом будет бесполезной эрудицией, о которой Гераклит сказал, что она не научает мудрости, а Гегель добавил к этому, что знания эрудита ценны только для него — потому, что он обладает ими. К тому же — как мы уже выяснили — чисто объективного, очищенного от всего субъективного знания не бывает.

Так для чего же историк стремится «знать, как оно было на самом деле — чисто объективно»? Он — как и отец патриархального семейства — пытается таким образом обрести авторитет, который позволит ему выделиться среди прочих историков — несовершенных, субъективных, обладающих односторонним взглядом на происходящее. И вот тогда он — авторитетный! — обретет преимущественное право судить о настоящем и будущем. И правитель, определяющий политический курс, выберет именно его в качестве эксперта, будет внимать его аналогиям и советам.

Но здесь все — сомнительно. Сомнительна возможность знать, как оно было там в прошлом «чисто объективно», потому что отрешиться от своей субъективности и укорененности в собственном времени историк не может. Сомнительно и допущение, что знающий хорошо прошлое сможет лучше других судить о настоящем и будущем. К тому же, как показал в своей работе об истории Ф. Ницше, иногда история может превратиться в тяжкий груз для народа — если толковать ее как историю сплошных поражений и неудач. Будучи удрученным и деморализованным такой историей, народ никаких великих дел не совершит в настоящем и будущем.

Именно потому история должна быть для народа *вдохновляющим правдоподобным мифом*. Но, в отличие от фальсификаторов истории, которые замалчивают неприглядные факты, Э. Бертрам предлагает иной путь к правдоподобию: он предлагает превратить историю в легенду, которая будет захватывать человека без остатка. В этом, собственно, и будет заключаться ее *правдоподобие*: ни голая правда, ни абсолютная неправда человека без остатка захватить не сможет!

В сущности, именно так уже давно действуют отечественные историки, хотя на всякого рода методологических семинарах они говорят иные вещи. Мы, конечно, имеем в виду тех отечественных историков, которые считают историю важнейшим средством воспитания подрастающего поколения.

Вот, к примеру, проанализируем урок истории, посвященный великому воину древности — киевскому князю Святославу. Учитель-воспитатель говорит детям, что этот благородный муж, собираясь атаковать врагов, посылал им предупреждение: «Иду на вы!». Историк хочет, чтобы школьники прониклись благородством еще на школьной скамье. Ведь нападать врасплох — нечестно и подло. (По этой причине, кстати говоря, задержался в развитии британский подводный флот — королева, которой описали субмарину, пришла в негодование: «И что же, эта подводная лодка будет атаковать противника, не известив его о своих намерениях и не продемонстрировав ему британского флага?»)

Учитель-воспитатель хочет задеть своих учеников за живое. Он хочет, чтобы рассказ о Святославе завладел детьми без остатка, оставил сильнейшее впечатление в их душе. *Но ему приходится исказить истину!* Ведь на самом деле Святослав никогда не говорил «Иду на вы!».

По свидетельству летописца, он говорил совсем иные слова: «*И посылаше к странам глаголя: “Хощю на вы ити!”*».

Представим себе на минуту учителя истории, который написал на доске «*Хощю на вы ити!*» и доказывает современным школьникам, что именно так изъяснялся благородный муж — киевский князь. Бездна веселья в классе — вот каким будет результат. Князь-то, оказывается, был неграмотным! А может ли быть двоечник благородным? Даже если учитель присовокупит к своей «истине» объяснение, что благородные люди в те времена изъяснялись именно так, школьники примут это к сведению, но не испытают никакого эмоционального потрясения. Захватить их без остатка может только *миф о Святославе*, а не «правда» о нем. Быть может, тогда будет правильнее перевести слова Святослава на современный русский язык?

Тогда они будут звучать так: «*Иду на вас!*».

Это будет верно, но тоже не даст эффекта. Школьники должны вообразить себе, что это говорит не наш современник, а киевский князь. Они будут испытывать обоснованное подозрение, что этот древний воитель все же говорил не так, как современные люди. Необходима, стало быть, легкая стилизация — чтобы слова Святослава звучали благородно, но — не так, как сегодня, а как-то «по-древнему». Это и есть мифотворчество — создавать такую легенду о Святославе, что современники наши будут убеждены — именно так он и говорил! И легенда эта станет для них вдохновляющим мифом.

Стало быть, мастерство историка заключается не только в умении добывать факты «как они есть», но и в умении чувствовать душу современника — угадывать его представление о том, каким был благородный воин древности.

Именно потому в современном учебнике князь Святослав говорит, глядя на превосходящие силы противника: «*Не посра-*

мим землю Русскую, но ляжем костями тут! Мертвые сраму не имут».

Задача учебника — воспитать современного школьника храбрым. Читая про своего храброго предка, школьник проникается его мужеством, испытывает восхищение.

Он парадоксальным образом чувствует себя современником Святослава, представляет себя на его месте — или, по крайней мере, в составе его дружины.

Но в современном научном переводе те же самые слова, пересказанные византийским хронистом X века Львом Дьяконом, звучат так: «Не пристало нам возвращаться на родину, спасаясь бегством. Мы должны либо победить и остаться в живых, либо умереть со славой, совершив подвиги, достойные доблестных мужей».

Как-то не пробирают эти научные слова. Кажутся они ложью — ни один школьник не поверит, что именно так говорил киевский князь на поле боя. Потому что язык — современный. И невыразительный. Так, пожалуй, мог сказать и политрук Л. И. Брежнев.

Но можно ли здесь избежать стилизации, создания легенды — мифа? Может быть, школьника захватит без остатка абсолютная истина? Абсолютно точное цитирование подлинных слов Святослава? Нет, они никого не захватят, потому что сразу же превратят Святослава в музейный экспонат, вызовут его отстранение от наших современников: «Да не посраим земле Русьские, но ляжем костю ту! Мъртвы бо срама не имам; аще ли побегнем, то срам имам».

Как видим, современные историки, работающие в школе, следуют именно тем принципам, которые провозглашает во введении Эрнст Бертрам:

«Разве мы повелеваем бывшему? Мы служим грядущему. Все бывшее — лишь притча. Никакой вид исторической работы не поможет нам — как, по-видимому, довольно часто считал легковёрный исторический реализм XIX в. — увидеть настоящую действительность такой, “какой она, собственно, была”. История, которая в конечном счете есть наука о душе и ду-

шеведение, никогда не оказывается равнозначной воссозданию какого-либо бывшего, тождественной пусть даже максимально возможному приближению когда-то бывшей действительности. Она, напротив, как бы лишает плоти эту некогда бывшую действительность, переводит ее в совершенно другой способ бытия и представляет собой утверждение определенной ценности, а не восстановление действительности».

Для того чтобы подробно разобрать этот абзац Э. Бертрама, потребуется написать целое исследование. Предоставим сделать это читателям — не будем лишать их редкого ныне удовольствия думать самостоятельно. Пусть он, читатель, попробует освоиться с совершенно новыми мыслями об истории. История — это не фиксирование фактов, а указание на некоторые общечеловеческие ценности. (Общечеловеческие в том смысле, что они понятны благородному представителю любого народа — аристократу духа.)

Стало быть, два главных врага историка — *регистратор фактов*, который не видит за ними смысла или считает этот смысл субъективным, и *пошляк, неблагородный человек*, который усматривает в истории низкие, не общечеловеческие смыслы. Этот пошляк может утверждать, что люди, творя историю, руководствовались только материальным интересом, т. е. хотели «денег урвать». Или что они следовали классовым интересам — что, в принципе, то же самое. Поэтому Э. Бертрам хочет с самого начала обезопасить себя и от бездумных позитивистов, ничем не отличающихся от автомобильного регистратора с телекамерой, и от пошляков с низменным образом мысли. Он говорит, что великий человек *невидим* — но невидим людям невеликим, заурядным. Они ничего не понимают в его душе — и потому не могут быть историками, ибо история — это душеведение. Историк должен быть душеведом вдвойне — он должен, во-первых, постичь то, что происходило в душе человека прошлого, а во-вторых, должен понимать то, что происходит в душе человека сегодняшнего — только это и позволит ему, историку, донести происходившее в душе человека прошлого до души человека сегодняшнего.

Но где тогда, собственно, критерий, который будет отделять историю от произвольного сочинительства?

Критерий, по Э. Бертраму, таков. Заурядный человек умирает тогда, когда умирает последний человек, который его помнит. Человек незаурядный сразу же превращается в легенду и живет вечно. (Здесь уместно сравнение человека заурядного с телом, которое запущено в небо с небольшой скоростью — и обречено на скорое падение; а вот тело, запущенное с космической скоростью, будет долго вращаться на околоземной орбите или вообще улетит в открытый космос.)

Э. Бертрам пишет: «Мы не припоминаем прошедшую жизнь в том виде, в каком она была, но, рассматривая ее исторически, творим ее в своем воображении. Мы не спасаем ее, перенося в наше время — мы делаем ее вневременной. Разъясняя ее себе самим, мы уже истолковываем ее, и то, что от нее остается — как бы мы ни старались ее объяснить, исследовать, пережить — никогда не является жизнью, но всегда — ее легендой. То, что — как история — остается от всего совершившегося — в конечном счете всегда есть *легенда* (причем мы берем это слово без каких бы то ни было церковных, романтических или даже романических обертонов)».

Продолжая наше сравнение, мы можем сказать, что историк начинает с герменевтического постижения жизненного мира человека — и, определив человека великого, сразу же запускает его в культурные небеса. Звезды, которые там сияют — это великие люди прошлого. Если вновь запущенная звезда органично смотрится среди них, то это подтверждает правильность оценки историка. Теперь он вправе строить свои созвездия — со вновь запущенной звездой. Это и будет философией культуры.

Здесь и пролегает граница, за которой «философия жизни» переходит в неокантианство риккертовского толка. Пока мы занимаемся живым человеком, творившим культуру, — мы еще в пределах «философии жизни». Как только мы признали его «звездой» и запустили в культурные небеса, мы покидаем мир реальности и повседневности, чтобы заняться культурной астрономией (или астрологией?). Мы начинаем рассуждать исклю-

чительно об общечеловеческих ценностях, о непреходящем и небесном, о созвездиях и даже о связях между созвездиями. Мы творим легенды, из которых состоит вся культура. И нет нам судей, которые научат нас составлять созвездия правильно — из тех звезд, из которых нужно. Так, верно, думал Э. Бертрам, когда его обвиняли, что крупные звезды он ставит рядом с чересчур мелкими.

Он только усмехался — про себя. Ведь у каждого астронома, прикидывающегося скромным, есть супергордыня — право обнаруживать звезды, включать их затем в созвездия и, стало быть, по-своему видеть картину звездного неба.

Он составляет свои созвездия.

Он берет на себя роль Творца.

И потому так понятна Э. Бертраму древняя легенда: тот, кому удалось снять покров с фигуры неведомого Бога, узнал в нем себя...

А. В. Перцев

СОДЕРЖАНИЕ

Введение: Легенда	6
Скрижаль предков	20
Рыцарь, смерть и дьявол	61
Становление немца	91
Справедливость	127
Арион	141
Филоктет	173
Иуда	196
Маска	216
Веймар	247
Наполеон	274
Шутка, хитрость и месть	293
Анекдот	310
Бабье лето	325
Клод Лоррен	341
Венеция	357
Портофино	370
Провозвестничество	382
Сократ	421
Элевсин	467

ПРИЛОЖЕНИЕ

Александр (Восточный Ницше)	499
Хроника жизни Ницше	524
Послесловие издателя	528
А. В. Перцев. Ницшеанский миф Э. Бертрама: вольный полет культурологического интуитивизма	551

БЕРТРАМ ЭРНСТ
НИЦШЕ. ОПЫТ МИФОЛОГИИ

Редактор издательства *Р. М. Герасимов*
Художник *П. П. Лосев*
Компьютерная вёрстка *О. В. Новиковой*

Подписано к печати 30.08.2013.
Формат 60 × 84 ¹/₁₆
Бумага офсетная. Гарнитура «Лазурского».
Печать офсетная. Усл. печ. л. 33.5. Уч.-изд. л. 29.2.
Тип. зак. № 3800

Издательство «Владимир Даль»
193036, Санкт-Петербург, ул. 7-я Советская, 19

Первая Академическая типография «Наука»
199034, Санкт-Петербург, 9-я линия, 12

Сочинение, принадлежащее перу Эрнста Бертрама (1884—1957), одного из последних биографов Фридриха Ницше, скрупулезного исследователя творчества и самого феномена европейской мысли под именем «Ницше», несомненно займет не последнее место в ряду философских трудов, публикуемых издательством «Владимир Даль». Озаглавленное автором как «Опыт мифологии», оно на самом деле представляет собой попытку связать основные идеи и парадоксы немецкого философа с фундаментальными мифологическими символами, «архетипами» европейской культуры. Грандиозная фигура Ницше и его изобилующая противоречиями жизнь предстают в «Опыте» Бертрама рядом аллегорических картин, служащих иносказаниями для тысячелетий многотрудной и неоднозначной истории западной философии.

Угол зрения, под которым Ницше рассматривается в книге, предлагаемой вниманию отечественного читателя, характерен для ученика и соратника Стефана Георге, одного из основоположников и теоретиков «исскуства для исскуства», — считавшего, вслед за Гёте, что все случившееся становится образом, все живущее — легендой, вся деятельность — мифом.

ISBN 978-5-93615-134-7



9 785936 151347