

DOI 10.25991/VRHGA.2021.22.1.017

УДК 78.01

Н. А. Хренов^{*}

ГЕНИЙ И КУЛЬТУРА: ТРАНСЦЕНДЕНТНОЕ В ТВОРЧЕСТВЕ БЕТХОВЕНА^{**}

Стремясь отыскать обобщающее понятие для обозначения исключительности творческой деятельности Бетховена, автор данной статьи обсуждает в связи с этим концепцию Ф. Ницше, согласно которой музыка Бетховена, как и вообще немецкая музыка XVIII — начала XIX в., свидетельствует не только об успехах немецкого искусства. Она является символическим выражением подъема национального духа, выходом из того состояния упадка, которое Ф. Ницше назовет декадансом. Это замечание Ф. Ницше делает, исходя из параллели между одной из фаз в истории античной культуры и западной культурой Нового времени. Обращаясь к античной трагедии, Ф. Ницше находил в ней проявление так называемой дионисийской стихии как оппозиционной стихии по отношению к аполлоновской стихии. Дионисийская же стихия, по мнению Ф. Ницше, музыкальна. Исходя из этого вывода философа, можно было бы утверждать, что в музыке Бетховена, как когда-то в древнегреческой трагедии, произошел прорыв дионисийского комплекса. Однако автор приходит к выводу, что в данном случае применительно к Бетховену следует говорить о выражении в его музыке духа трансцендентного.

Ключевые слова: Трансцендентное, дионисийское начало, аполлоновское начало, лиминальный комплекс, переходная эпоха, сократизм, рационализм, А. Вебер, Ф. Ницше, индивидуация, Шиллер, Девятая симфония, миф, рок, романтизм, немецкая идея.

^{*} Хренов Николай Андреевич, доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник Сектора художественных проблем массмедиа, Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение «Государственный институт искусствознания» Министерства культуры РФ; nihrenov@mail.ru

^{**} Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00457 «Бетховен: Личность и творчество Людвиг ван Бетховена в зеркалах рецензий и интерпретаций».

N. A. Khrenov
GENIUS AND CULTURE:
THE TRANSCENDENT IN BEETHOVEN'S WORK

In an effort to find a generalizing concept to denote the exclusivity of Beethoven's creative activity, the author of this article discusses the concept of F. Nietzsche, according to which Beethoven's music, as well as German music of the 18 — early 19 centuries in General, testifies not only to the success of German art. It is a symbolic expression of the rise of the national spirit, a way out of the state of decline that F. Nietzsche calls decadence. This remark Nietzsche does this based on the parallel between one of the phases in the history of ancient culture and the Western culture of Modern times. Turning to the ancient tragedy, F. Nietzsche found in it a manifestation of the so-called Dionysian element as an oppositional element in relation to the Apollonian element. The Dionysian element, according To F. Nietzsche, is musical. Based on this conclusion of the philosopher, it could be argued that in the music of Beethoven, as once in the ancient Greek tragedy, there was a breakthrough of the Dionysian complex. However, the author comes to the conclusion that in this case, in relation to Beethoven, we should talk about the expression of the transcendent spirit in his music.

Keywords: Transcendent, Dionysian, Apollonian, liminal complex, transitional epoch, socratism, rationalism, A. Weber, F. Nietzsche, individuation, Schiller, Ninth Symphony, myth, rock, romanticism, German idea.

**1. КУЛЬТУРА И ТРАНСЦЕНДЕНТНОЕ.
ГЕНИЙ ПЕРЕХОДНОЙ ЭПОХИ КАК ВЫРАЗИТЕЛЬ
ЛИМИНАЛЬНОГО КОМПЛЕКСА**

Не довольствуясь обычно используемыми схемами для характеристики творчества гения, которые в «нормальной науке» связаны исключительно с художественными стилями, попробуем углубиться в психологию художественной деятельности. Как же все-таки точнее обозначить тот мощный импульс, который возникнет сначала в музыке Бетховена, а потом и в музыке Вагнера, считавшего себя продолжателем Бетховена, который и в самом деле проявился в музыке Бетховена и, в особенности, в его Девятой симфонии, что она «решила судьбу Вагнера» [6, с. 47]. В конце концов, этот комплекс, который мы выше уже назвали, т. е. «трансцендентное», представляет из себя проблему не только творчества Бетховена или даже музыки в целом. Это вообще пока еще не изученная проблема культуры и ее функционирования в истории. Так что проблема «культура и гений», т. е. «культура и Бетховен» переходит в проблему, которую можно сформулировать как «культура и трансцендентное». Это то непознанное, таинственное, загадочное, даже демоническое и всегда бессознательное и иррациональное, которое вроде бы противостоит не только сознательному, гармоническому и рациональному, но, кажется, и самой культуре. Очень странный у нас получается вывод.

Настаивая на культурологическом подходе к творчеству гения, мы вроде бы приходим к противопоставлению культуры и трансцендентного, а ведь именно последнее и оказывается, как нам представляется, сутью музыки Бетховена. Но это какое-то странное противопоставление. Трансцендентное, конечно, культуре противостоит, но культура в то же время как-то странно без этого

трансцендентного не обходится, она в нем нуждается, о чем и свидетельствуют не всегда вовремя разгадываемые произведения. Ведь если они время от времени и появляются, приводя современников в изумление, то, видимо, это имеет какой-то смысл и его следует понять.

Более того, культура без этой стихии просто засыхает, мертвоет и воспринимается искусственной и человеку противостоящей, какой, собственно, она и становится на той фазе, которую Шпенглер называет *фазой цивилизации*. Может быть, это трансцендентное даже входит в культуру, становится каким-то внутренним и ускользающим от логики смыслом. Именно ускользающим от логики. Логика этому трансцендентному прежде всего и противостоит, а вместе с логикой оно противостоит и всему научному, понятному, тому, что Ф. Ницше будет связывать с сократизмом или рационализмом. Значит, из этого можно сделать следующее заключение. Трансцендентное противостоит не столько культуре, сколько науке. Но ведь наука есть тоже слагаемое культуры, а потому это трансцендентное отделить от культуры совершенно невозможно.

Бывают эпохи, когда это трансцендентное как бы не существует, его не ощущают. Но в истории случаются периоды, когда оно актуализируется, вспыхивает, начиная определять отношение к реальности, а также прорываться в художественное мышление. В свете пробуждающегося трансцендентного утверждается, как выражается А. Вебер, «новое постижение существования». Трансцендентное А. Вебер представляет как некую имманентно существующую вне нас и внутри нас силу. Эта имманентная сила улавливается и в античной трагедии, и в трагедиях Шекспира, и в образах Микеланджело, как и у всех тех дерзких художников, о которых пишет Якимович. Но это не только имманентные, но и безличные силы, способные разрушить то, что Ф. Ницше, а затем и К. Юнг, обозначают понятием «индивидуация». Эти силы включают человека в существующие в мире всеобщие и планетарные связи, реальность которых можно ощутить лишь в редкие моменты выхода в сознание тех образов, что до этого дремали в коллективном бессознательном.

Мы упомянули слово «индивидуация», и под ним, конечно же, подразумевается позитивный смысл. Но не все так просто. Как же можно тогда постичь смысл того восторга от взрыва соборности, который определяет пафос Девятой симфонии? Что это за моменты, когда бессознательное прорывается в сознание, и как часто они в истории случаются? Что этому способствует, а что сопротивляется? Нами уже отмечено, что для выражения этого комплекса мы использовали понятие «трансцендентное». Но, например, английский культурантрополог В. Тернер этот комплекс называет лиминальным, а его носителями представляет художников и пророков. Лиминальные фигуры — это «пороговые» фигуры, выходящие за пределы общественной организации и институционализации, за пределы социальных ролей и статусов, без которых социума не существует. Лиминальные фигуры — это сакральные существа, а их существование связано с потребностью утверждать единство людей до предела дифференцировавшихся в индивидуалистических современных обществах, в тех самых обществах, в которых «индивидуация» получает максимальное выражение. В. Тернер утверждает, что в произведениях гения улавливаются

проблески неиспользованного эволюционного потенциала человечества, который еще не воплотился в конкретную форму и не зафиксирован структурой [7, с. 198].

Может быть, именно с помощью этой концепции В. Тернера по-настоящему будет ясен замысел Бетховена включить в его Девятую симфонию известное стихотворение Шиллера «Ода к радости». Правда, сам Шиллер признавался, что эта его «Ода» — уступка дурному вкусу. В письме Кернеру поэт писал:

«Радость», на мой нынешний взгляд, совсем плоха; и хотя она выдается некоторым пылом настроения, это все-таки — дурное стихотворение, относящееся к той ступени развития, которую я непременно должен был покинуть, чтобы создать нечто порядочное. Но так как я сделал ею уступку дурному вкусу того времени, то она и удостоилась чести сделаться некоторым образом народным стихотворением [2, с. 346].

Как бы то ни было, но у Бетховена ода Шиллера стала не просто поэтическим произведением, не просто эстетической и художественной формой, не просто вдохновенным гимном. Это манифест лиминальности, утверждение родового и прямо-таки планетарного единения людей. Но это и литургия в ее планетарном выражении, предполагающая соборное единение многих миллионов, всего человечества, объединенного общим соборным, братским чувством, исключаям всякую вражду и ненависть, а главное — индивидуацию. Мы возьмем поэтические строки оды из ее разных переводов. Как нельзя лучше эту тему выражает фрагмент из оды в переводе Ф. Тютчева: «Прочь вражда с земного круга! Породнись душа с душою» [9, с. 30]. Следующие строки мы возьмем из перевода К. С. Аксакова: «Радость, мира украшенье, // Дочь родная небесам! // Мы вступаем в упоеньи, // О чудесная, в твой храм. // Ты опять соединяешь, // Что обычай разделил: // Нищего с царем равняешь // Веяньем отрадных крыл» [9, с. 318]. Этот мотив единения нищего с царем, обнаруженный нами в переводе С. Аксакова, который был напечатан в журнале «Отечественные записки» за 1840 г., выдает лиминальную интонацию оды Шиллера.

Но трансцендентное нас занимает не только в том случае, когда оно служит единению человечества, т. е. благой идее, как это происходит в случае с Бетховеном. Трансцендентное — такая безличная сила, извлекаемая гением из глубин коллективного бессознательного, которая может представлять в разных проявлениях, в том числе, и нейтральных, в аксиологическом смысле. Существующая вне нас и в нас трансцендентность является проявлением чего-то большего, а именно, связи со всеми другими людьми. Ведь это «вне нас» означает связь с другим, с другими и, в общем, со всем человечеством. Мы уже успели отметить, что ощущение трансцендентного в истории случается не всегда. Иногда такое отношение к миру и восприятие вещей притупляются и, кажется, что не существуют. Но они не существуют для массы, для общества. Не существуют в определенные эпохи. И, кажется, что не было бы ошибкой утверждать, что этого не могло быть в эпоху восхождения на арену истории в Европе среднего класса с присущим ему оптимизмом. А ведь это и есть время Бетховена.

Но это не относится к искусству и, более того, имеет прямое отношение к гению. Гений — это всегда носитель и выразитель этой самой трансцендент-

ности, обостренное чувство этой самой трансцендентности, даже если в самой жизни она кажется совершенно отсутствующей в силу давления утверждающейся в обществе рационалистической и оптимистической матрицы.

2. ТРАНСЦЕНДЕНТНОЕ В ФОРМЕ ДИОНИСИЙСКОГО КОМПЛЕКСА. БЕТХОВЕН С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ИЗВЕСТНОЙ ОППОЗИЦИИ Ф. НИЦШЕ

Пожалуй, это самое трансцендентное, наконец-то, позволяет разгадать тот смысл, который всегда ассоциируется с гением, но при этом не всегда достигает полной ясности. Конечно, гений — это взрыв, это всегда прорыв в нечто, что теряет очертания привычного и узнаваемого в жизни. Это прорыв в иные миры и в иное время. Это — даже выход из времени, выход в миф, а миф вообще не имеет времени. Это что-то вроде возвращения «золотого века». Это уход из привычного мира с присущими ему приспособлениями и представлениями, как нужно его понимать. И все-таки, несмотря ни на что, связь с обычным миром тут есть. Ведь этот взрыв накапливается в границах существующей культуры.

Это подчеркивает и Ф. Ницше, когда он рассуждает о гении. Но Ф. Ницше в суждении о гении констатирует, что дело тут не только в самом гении, но и в рецепции его творения.

Великие люди, как и великие времена, суть взрывчатые вещества, в которых накоплена огромная сила, их предусловием, исторически и физиологически, всегда является то, что на них долго собиралось, накапливалось, сберегалось и сохранялось, — что долго не происходило взрыва. Если напряжение в массе становится слишком велико, то достаточно самого случайного раздражения, чтобы вызвать к жизни «гения», «деяние», «великую судьбу» [4, с. 618].

В чем же эта трансцендентность у Бетховена проявляется? Да хотя бы в разрушении привычного пространства общения художника с воспринимающими его музыку, что и можно иллюстрировать опять-таки Девятой симфонией. Ведь Бетховен буквально взламывает эти камерные салоны, в которых музицировали или устраивали концерты аристократы. Гений Бетховена предчувствует новую эпоху, он нуждается в тех пространствах, которые, например, нужны будут потом Маяковскому и которые появились только в XX в. в виде стадионов. Бетховен разрушал камерные пространства музыкальной коммуникации, вообще музыку в камерных формах. Л. В. Кириллина считает, что

Бетховен изначально смотрел на симфонию как на жанр, рассчитанный на широкий общественный отклик и предназначенный для больших помещений. Но если даже «Героическую симфонию», не говоря о более скромной Четвертой, еще можно было сыграть во дворце князя Лобковица камерным составом оркестра, то по отношению к Пятой симфонии такая приватность была бы неуместной [2, I, с. 501].

Разумеется, эта необходимость в расширении пространства музыкальной коммуникации проявляется не во всех сочинениях Бетховена, но она

постоянно присутствует в его сознании и прорывается с наибольшей силой в отдельных произведениях. Об этом свидетельствует то обстоятельство, что он рано проявляет интерес к шиллеровской «Оде к радости», сохраняя его на протяжении трех десятилетий, хотя мог непосредственно обратиться к ней лишь во время работы над Девятой симфонией. А ведь именно в этом интересе и проявляется тяга Бетховена к общению не просто с элитарной общностью меломанов, но со всем обществом, даже со всем человечеством сразу. Это жажда того самого планетарного общения, что является признаком имманентной трансцендентности.

Конечно, трансцендентное начало ассоциируется с распадом и хаосом и может восприниматься в совершенно негативном свете, получая название демонического. Поскольку до конца оно никогда не осознается, то обычно подвергается исключаящим друг друга интерпретациям, что и иллюстрирует существующая бетховениана в более позднее время. Мы затрагиваем этот вопрос, поскольку творчество гениев, видимо, всегда соотносимо с этим самым трансцендентным, смысл которого непонятен не только поклонникам гения, как и обществу в целом, но часто и самому гению, что как раз и было отмечено Кантом в его знаменитой «Критике способности суждения». Эта особая чувствительность гения к трансцендентному, что, собственно, и делает гения гением, затрудняет аксиологическую интерпретацию его творения, а эта интерпретация, как правило, происходит или в соотнесенности с политическими идеями или с представлениями, сложившимися в классической эстетике как выражении духа модернистской философии.

Поэтому такое творение можно истолковать в революционном и с таким же правом в реакционном аспектах, что, в частности, и происходило, например, с истолкованием философского наследия Ф. Ницше, как и с кумиром философа в музыкальном мире Р. Вагнером, провозгласившим революцию, упраздняющую вакханалию обогащения и коррупции, спровоцированными капитализмом, а с другой стороны, как кажется, не противоречащую нацистской интерпретации в эпоху Третьего Рейха. Но не то ли самое происходит и с наследием Бетховена, музыка которого сопровождала революционные акции в советской России. Ими воспользовались в утверждении утопического футуризма, но разве мы не ощущаем в его сочинениях тему рока, разве мы не ощущаем в них тему смерти. Да и сам Бетховен говорил о начальных звуках своей Пятой симфонии: «Так судьба стучится в дверь!» Л. В. Кириллина пишет:

И хотя образ «поединка с судьбой» стал частью бетховенского мифа, это именно тот случай, когда миф заключает в себе зерно истины. Понятие Судьбы было для Бетховена чрезвычайно важной философской категорией, постоянно присутствующей в сознании композитора. Пафос Пятой симфонии отражал конфликтно-героическую стадию этого страстного диалога с высшими силами, знакомую нам по письмам начала 1800-х годов и по «Гейлигенштадтскому завещанию» [2, I, с. 492].

В свое время Н. Мясковский провел параллель между Бетховеном и Чайковским. Она касалась именно темы Судьбы, без которой трудно понять музыку того и другого гениев.

В Шестой симфонии Чайковский зарывается в такие глубины пессимизма, человеческая личность возникает в ней такой одинокой, такой покинутой в космических пространствах, чьи попытки слияния с другими, минутные вспышки героизма в двух средних частях как бы только подчеркивают в финале безнадежную тщету этих усилий; человек одинок и всегда останется одиноким пред лицом безжалостного равнодушного Рока [3, с. 38].

Конечно, тема рока не исчерпывает музыку Бетховена, но она у него есть. И как бы там А. Луначарский не пропагандировал Бетховена, эта тема, конечно же, в его произведениях не прочитывалась. Она вообще противоречила революционному настрою общества того времени.

А вот что касается присутствия в Пятой симфонии Бетховена «высших сил», то они как раз и выражают дух трансцендентного, что абсолютно безразличен к моральным оценкам и способен повернуться к человеку то радостной, то мрачной стороной. Так что же такое это трансцендентное, прорыв в которое, кажется, впервые совершил Бетховен, в результате чего выстроенный рационалистами Просвещения мир разума начал колебаться и разрушаться и вообще исчезать в результате активности романтиков и их последователей символистов, упраздняющих рациональное и ставящих на его место иррациональное и мифологическое начало.

Конечно, это трансцендентное начало ощущали уже и в XVIII в., и философы уже тогда начинали о нем рефлексировать. Но, не опираясь на общественное сознание, эта рефлексия в XIX в. заметно ослабла, и это продолжалось до появления маргинала в философии, выходца из филологического цеха и совершенно непризнанного Ф. Ницше, впервые давшему этому иррациональному комплексу обозначение. Философ назвал это дионисийским комплексом, извлеченным из «античного Средневековья». Именно Ф. Ницше приблизит к понимаю того, что скрывается за тем экстатическим мгновением, испытанным Бетховеном и продиктовавшем ему выйти из состояния, т. е. из традиционной музыкальной формы симфонии и это экстатическое состояние излагать уже с помощью слова и человеческого голоса.

Этот выход в Девятой симфонии он делает с помощью «Оды к радости», которая в его сознании, как нами уже отмечалось, появилась еще на ранних этапах его творческой биографии. В данном случае нам и в самом деле не обойтись без понятия «индивидуация», употребляемого и Ф. Ницше, а потом А. Вебером и К. Юнгом, а также по-своему объяснившим это состояние А. Шопенгауэром, от которого, собственно, и отталкивался Ф. Ницше, погружаясь в своем первом сочинении в смысл античной трагедии, из которой он извлекает то, что в ней никто еще не понял, а именно, состояние, противостоящее этой самой индивидуации, на основе которой взойдет и продержится вся западная культура, начиная с поздней античности. А западная культура по самой своей сути есть культура индивидуалистическая.

Ф. Ницше не довольствуется интерпретацией трагедии как исключительно по своему характеру изобразительной и пластической, а, следовательно, согласно философу, сновидческой, визионерской и, следовательно, аполлоновской. Ф. Ницше выявляет в ней, а вместе с ней и во всей античной культуре трудно согласуемое с категорическим императивом или с моралью дионисийскую сти-

хию. Из аполлоновского начала, как единственного и исчерпывающего культуру греков, в своих сочинениях исходил один из лидеров классицизма и патриарх истории искусства как научной дисциплины И.-И. Винкельман. Согласно Ф. Ницше, выходило, что исключительная значимость аполлоновского начала для культуры не менее опасна, чем исключительность противопоставленной ей Дионисийской стихии. Ведь культура, в которой главенствует аполлоновское начало с его индивидуацией, устремляется к своему закату, к смерти.

Противостоянием такому закату может служить исключительно дионисийская стихия как выражение духа культуры идеационального типа. Однако энергетизм этой стихии, питающий культуру и делающий ее жизнеспособной, не вечен. Искание энергии дионисийства ведет к смерти искусства. Но это смерть не только искусства, но культуры в целом, что со временем и произошло. Начав интенсивно распространяться с эпохи Сократа, категорический императив, как считает Ф. Ницше, погубил культуру. Это произошло с античной культурой. А что же западная культура в момент, когда Бетховен творит? Может ли дионисийское начало вновь возродиться? Да, конечно. Оно в эпоху Ренессанса и возродилось, правда, не навсегда. И первый Ренессанс, и второй Ренессанс, значительно более слабый, в виде так называемого «галантного века», т. е. века XVIII-го, истощили силы западной индивидуалистической культуры. Поэтому последующего возрождения дионисийской стихии, а с ним и культуры, можно было бы ожидать лишь от народов, еще не успевших истощить свою энергию, свою энтелехию.

Такой культурой Ф. Ницше представлялась немецкая культура. Но если возрождение все-таки в принципе возможно, то оно неизбежно начнется с возрождения мифа, точнее, с музыкальной культуры. Можно ли наблюдать в Германии нечто, чтобы можно было как-то сблизить с тем, что в свое время происходило в Древней Греции? Конечно, это ожидалось и, кажется, подтверждалось. Это носилось в воздухе. Иначе не написал бы Бетховен в 1814 г. хоровую песню «Возрождение Германии». Да, утверждал Ф. Ницше, переживший экстатическое состояние от своего открытия. Он это возрождение Диониса разглядел в немецкой музыке и прежде всего в музыке Баха, Бетховена, Вагнера. Так, может быть, вместе с явлением Диониса приходит и новый человек, который возник в сознании философа. С точки зрения XX века, музыка Бетховена так и воспринималась. Русский музыковед Ю. Д. Энгель писал в 1911 г.:

Народился новый человек, презревший божество в самом себе, в своем собственном ничтожестве, и с тех пор познавший восторг и муки вечного раздвоения. Отдельная личность, раньше бывшая ничем, теперь стала всем... Вот этот-то новый человек, сознающий себя мериллом самого существования, и нашел себе впервые могучее выражение в музыке Бетховена, который таким образом открывает совершенно новую эру в истории искусства звуков [5, с. 213].

Но посмотрим, как в истории обернулось дело, и, можно ли было говорить о появлении нового человека, если и не в музыке Бетховена, то в российской истории, в момент, когда эти строки писались.

3. ПОМИНКИ ПО ИНДИВИДУАЦИИ У БЕТХОВЕНА: ПРЕДЧУВСТВИЕ ЭРЫ МАСС КАК ВЫРАЖЕНИЕ СМЕНЫ ТИПОВ КУЛЬТУРЫ

В музыке Баха, Бетховена и Вагнера происходит, если исходить из проведенной Ф. Ницше параллели между античностью и современностью, — страшно даже произнести, — «уничтожение человека». Почему же именно «уничтожение человека» в таком мощном подъеме музыкальной стихии? Разве не наоборот — не рождение или превознесение человека? Но в этом «уничтожении», как его понимает Ф. Ницше, есть важный смысл. Такое «уничтожение» оказывается мудрым лиминальным механизмом того типа культуры, который есть тип индивидуалистический, а потому проблемный и драматический. «Уничтожение» человека есть схождение или даже регресс к таким архаическим формам взаимоотношений между «я» и «другими», когда это «я» избавляется от своей самости, возвращаясь на время к своему изначальному состоянию, связанному еще с неразвитостью «я», невозможностью его отделить от целого.

Разве не этот механизм объединения предстает в виде соборной молитвы, в виде литургии, которая есть «Ода к радости» в Девятой симфонии Бетховена?

Из дионисических основ немецкого духа возникла сила, не имевшая ничего общего с первоусловиями сократической культуры и не находившая в них ни своего объяснения, ни своего оправдания; напротив, она ощущалась этой культурой как нечто необъяснимо ужасное и враждебно мощное; то была немецкая музыка, причем под нею надо понимать главным образом могучий солнечный бег от Баха к Бетховену и от Бетховена к Баху [4, с. 135].

Но речь, видимо, должна идти не только о выдающихся личностях, гениях, но и о музыке, дионисийской спонтанности прежде всего в музыке.

Это позднее сформулирует уже А. Вебер, давая характеристику XVIII в., который, по его мнению, нашел в музыке «новый всеохватывающий язык человечества и довел его до кульминации» [1]. Но что же все-таки выдвигает музыку этого столетия на передний план, в центр системы видов искусства? По Ф. Ницше, да и по А. Веберу, тоже получается, что именно дионисийская стихия не могла не вспыхнуть и не могла не прорываться, поскольку ведь Ренессанс, характерный для этого столетия, был связан с подъемом сократического начала, проявившегося в подъеме науки и философии. В центре культуры оказался так называемый «теоретический человек», который будет столь ненавистным не только для Ф. Ницше, но позднее, в том числе, и для постмодернистов. Взрыв дионисийского начала как взрыв для западной культуры далеко не первый, начавшийся еще в XV в., явился реакцией на сократизм, был своего рода сопротивлением сократизму.

Но интерпретация этого прорыва как по своей сути дионисийского — это только с точки зрения Ф. Ницше. По сути, это погружение с помощью музыки в глубины трансцендентного. Стихия этого трансцендентного, начавшись в мощных звуках Баха и Генделя, продолжилась в музыке Моцарта и Бетховена. Эта общая для XVIII века линия в музыке

означает раскрытие сферы недогматического, всю глубину души вмещающего и отдающего себя завершеному языку, к которому человечество, все человечество, — ибо после короткого периода ознакомления он становится понятным всем, — может и будет постоянно возвращаться, так как он открывает шлюзы к самым общим глубинам и изливает в потоках напоенное трансцендентное чувство [1, с. 420].

Об этом «уничтожении человека» Ф. Ницше писал следующее:

Из существа искусства, как оно обычно понимается на основании единственной категории иллюзии и красоты, честным образом трагедии не выведешь; лишь исходя из духа музыки, мы понимаем радость об уничтожении индивида. Ибо на отдельных примерах такого уничтожения нам лишь становится яснее вечный феномен дионисического искусства, выражающего волю в ее всемогуществе, как бы позади *principii individuationis*, вечную жизнь за пределами всего явления и наперекор всякому уничтожению [4, с. 121].

Но какому же народу дано преодолеть кризис культуры, происшедший в результате сократической и рационалистической стихии? По Ф. Ницше получается, что немецкому, ибо именно этот народ сохранил ценности, возникшие еще в средние века, созданные предками, сумевшими укротить римлян и им противостоять. Эти средневековые рыцари и есть то, на что следует равняться и что нужно возрождать. И, в конечном счете, им уподобляться. Не ощущаем ли мы в этом представлении мифологического смысла? Ведь миф — это всегда возвращение ко времени предков. Разве не в этой мифологической археологии заключается смысл романтизма? Вот эти средневековые ценности и должны актуализироваться, чтобы оздоровить и саму немецкую и вообще мировую культуру. Так в сознание немцев пока еще в психологической форме возникает комплекс, который способен принять политическую форму. И восхождение в XIX в. Бисмарка будет свидетельствовать о том, как эта трансформация уже получает имперскую форму.

Высказывая эту мессианскую мысль о специфической немецкой ментальности, невозможно не вспомнить известную речь И. Г. Фихте, произнесенную в 1808 г., когда немецкие земли были заняты войсками Наполеона. Несмотря на утрату политической самостоятельности, унижение немцев, в этой речи звучала мысль о национальном возрождении немцев. Фихте верит в неминуемое возрождение Германии, которая обязательно явится первой нацией, начавшей в мировой истории Новое время. Более того, преобразуя себя, Германия будет способствовать преобразованию и всех остальных народов. По сути, И. Г. Фихте высказывает мысль, которую затем подхватит Ф. Ницше в своем раннем трактате, обсуждая вопросы немецкой музыки.

Подлинное назначение человеческого рода на земле заключается в том, чтобы свободно сделать себя тем, чем он, в сущности, является изначально, и вот это самосозидание, совершающееся вообще обдуманно и согласно некоторому правилу, должно однажды начаться где-нибудь и когда-нибудь в пространстве и времени, и тогда вместо первого раздела несвободного развития человеческого рода наступит второй раздел — свободного и обдуманного его развития. Мы полагаем, что в отношении времени это время настало именно теперь и что ныне

человечество стоит поистине в середине своей жизни на земле — между двумя основными эпохами своей истории. В отношении же пространства мы полагаем, что немцам, прежде всех прочих, следует вменить в обязанность начать собою новое время, предвосхищая и преобразуя его собою для всех прочих народов [8, с. 59].

По сути, эта речь Фихте вводит в сознание то, что применительно к России обычно называют национальной или русской идеей. Как свидетельствует эта речь Фихте, такая национальная идея имеет место и в сознании немцев. Начав реализовываться в культуре, она в XX в. предстанет уже в форме возрождающегося имперского комплекса, что становится барьером для смены типов культуры. Не она ли, не эта ли национальная идея вызвала к жизни и «Оду к радости» Ф. Шиллера, ведь этот обращенный ко всему человечеству призыв к единению исходит из страдающего под игом Франции немецкого народа, способного проснуться, возродиться к жизни, обрести мужество и повести за собой все остальные народы к солнцу. И не звучит ли эта идея Шиллера, уже положенная на музыку, в Девятой симфонии Бетховена?

Именно немцы, все еще убежденные в том, что существуют в «Священной Римской империи», сохраняют в себе эту способность и к объединению и к мессианскому призванию стать в мировой истории лидером. Короче, они все еще продолжают существовать в мифе. А там, где сохраняется миф, как убежден Ф. Ницше, способна пробудиться и музыка, а вместе с ней и пережить подъем во всей культуре.

К нашему утешению, однако, оказались и признаки того, что немецкий дух, несмотря ни на что, не сокрушенный в своем дивном здоровье, глубине и дионисийской силе, подобно склонившемуся в дремоте рыцарю, покоится и грезит в недоступной никому пропасти; из нее-то и доносится до нас дионисическая песня, давая понять нам, что этому немецкому рыцарю и теперь еще в блаженно-строгих видениях снится стародавний дионисический миф. Пусть никто не думает, что немецкий дух навеки утратил свою мифическую родину, раз он еще так ясно понимает голоса птиц, рассказывающих ему об этой родине. Будет день, и проснется он во всей утренней свежести, стряхнув свой долгий, тяжелый сон; тогда убьет он драконов, уничтожит коварных карлов и разбудит Брунгильду; и даже копые Вотана не в силах будет преградить ему путь [4, с. 155].

Удивительные предсказания философа, и нельзя ведь сказать, что они не подтвердились. Но этот миф в XX в. обернулся именно своей мрачной, негативной стороной. Это и в самом деле произойдет сначала в музыке Вагнера, а потом в немецкой политической истории, в которой будет использована музыка Вагнера. Но ведь взрыв трансцендентного, безразличного к моральным оценкам произойдет еще в музыке Бетховена. Получается, произойдет дважды. Первоначально на сцене, в форме оперной тетралогии «Кольцо нибелунга», в которой пробуждаются не только названные здесь Ф. Ницше Вотан и Брунгильда, но и умеющий понимать голоса птиц не названный, но подразумеваемый Зигфрид. Во второй раз это произойдет в следующем веке, но уже в самой жизни и закончится катастрофой.

Конечно, тут следовало бы ответить на вопрос, являются ли эти понятия «трансцендентное» и «дионисийское» синонимами или все же в понятие «дионисийское» следует вкладывать более узкий смысл. Но все же будем исходить из того, что эти понятия следует понимать как по своему смыслу близкие, почти синонимы. Именно так, как синонимы, их понимает и глубокий аналитик кризиса европейской культуры А. Вебер. Он убежден, что трансцендентное — это и есть дионисийское, а оно, как мы уже успели отметить, вспыхнуло еще в эпоху Ренессанса и, дойдя до «галантного века», опустилось под натиском сократизма в глубины бессознательного. Если в XVIII в. оно еще и существовало, то лишь в произведениях выдающихся людей, а именно, в творчестве композиторов.

Фиксируя этот взрыв дионисийства у Бетховена и его современников, Ницше убежден, что после того, как дионисизм в его античном выражении угас, он в новой форме начнет себя проявлять именно в немецкой музыке и, в частности, в музыке Бетховена и Вагнера. Но, конечно, дионисизм как выражение трансцендентных сил к XVIII в. начал угасать. Он сохранялся лишь в музыке. Именно сохранялся, а не возникал вновь. Хотя его прорыв в форме бетховенских симфоний своим веком воспринимался как нечто, не имеющее прецедентов. Констатируя интерпретацию бетховенской музыки в соответствии с дионисийским комплексом, Л. В. Кириллина отмечает, что в советской России после 1917 года этот мотив скорее угадывался, чем прочитывался [2, I, с. 35].

Но любопытно все же, что вспышка трансцендентного в музыке Бетховена не оказалась продолжительной. В XIX в. трансцендентное восприятие бытия угасает. Исключением этой линии в истории музыки и искусства вообще остается лишь одинокий и гонимый Р. Вагнер. И если бы не поддержка короля Людвиг II Баварского, с одной стороны, а с другой, Ф. Ницше, посвятившего композитору свое первое сочинение «Рождение трагедии из духа музыки» (1872) и осмыслившего подъем в немецкой музыке, то судьба этого композитора могла бы сложиться иначе. Представляется, что Бетховен — один из тех художников, в творчестве которого произошел очередной в истории прорыв в трансцендентную сферу. Причем, в эпоху, когда оно было менее всего актуализировано. Поэтому на языке своего столетия его творчество и трудно было истолковать. Такое истолкование можно было дать, лишь прибегая к неклассической эстетике.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вебер А. Избранное: Кризис европейской культуры. — СПб.: Университетская книга, 1998.
2. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество. В 2-х т. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009.
3. Мясковский Н. Чайковский и Бетховен // Из истории советской бетховенианы. — М.: Советский композитор, 1972. — С. 35–39.
4. Ницше Ф. Сочинения в 2-х т. Т. 2. — М.: Мысль, 1990.

5. Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. — М.: Новое литературное обозрение, 2014.
6. Роллан Р. Жизнь Бетховена // Роллан Р. Собрание сочинений в 14 т. Т. 2. — М.: Государственное издательство художественной литературы, 1954. — С. 7–76.
7. Тернер В. Символ и ритуал. — М.: Наука, 1983.
8. Фихте И. Г. Речи к немецкой нации / пер. с нем. А. К. Судакова. — М.: Канон+; РООИ «Реабилитация», 2008.
9. Шиллер Ф. Собрание сочинений Шиллера в переводе русских писателей / под ред. С. А. Венгерова: с историко-лит. коммент., эстампами и рисунками в тексте: в 4 т. СПб.: Брокгауз–Ефрон, 1901.