

Ханс ГЮНТЕР

Эстетика государства и трагедия смеха

Ханс Гюнтер — один из ведущих немецких славистов, автор многих статей и книг по проблемам русского авангарда и советской тоталитарной культуры. Предлагаемые читателю две его работы близки не только сравнительно-сопоставительным характером. Статья «Государство как „тотальное произведение искусства“» завершается бахтинской мыслью о противостоянии тоталитарной культуры демократической, «низкой», «смеховой». Вторая же статья вскрывает глубинные связи и взаимопереходы между двумя, на первый взгляд, противоположностями: теорией смеха М. Бахтина и теорией трагедии Ф. Ницше. Причем теория Ницше подчеркнута элитарна, индивидуалистична, а теория Бахтина, напротив, эгалитарна. В пароксизме сложнейших социальных превращений XX в. эти полюса оказываются взаимосвязанными, и выявление такой взаимосвязи на глубинном философско-филологическом уровне является сегодня весьма актуальным.

Е. Добренко, кандидат
филологических наук

Государство как «тотальное произведение искусства»

Настоящее искусство Третьего рейха заключается, по словам немецкого кинорежиссера Х.-Ю. Сиберберга, не в традиционных видах художественного творчества, таких как литература, скульптура, живопись или архитектура, а в самом государстве, которое как таковое считалось произведением искусства. Сам Гитлер видел себя демиургом такого политического устройства, в котором все художественные явления были только частицами более обширной тотальности. К ней следует отнести и военную машину, промышленность, автострады, пропаганду, массовые демонстрации и т. д. Причиной всего этого, как думает Сиберберг, является увлечение Гитлера Р. Вагнером, которого он назвал своим учителем.

Дело, конечно, не только в гезамткюастверке, в тотальном произведении искусства Вагнера. Оказывается, что и другие тоталитарные государства отличаются соответствующими эстетизирующими тенденциями. Архитекторами нового общества считали себя не только Гитлер, но и Сталин, и Муссолини. Последний назвал политику самым высоким, самым сложным искусством, потому* что «живой человеческий материал требует обрабатывания то нежной рукой художника, то железным кулаком воина».

Стремление к синтезу искусств вытекает из самой сущности тоталитарного государства, из насильственной гармонизации всех областей жизни, из

вынужденной органичности частей общественного целого. Не случайно в культурах этого типа представления органичного и целостного занимают центральное место, вытесняя конструктивное, техническое мышление предыдущего периода. Но так как подверженность целому в тоталитарном обществе не основано на реальной гармоничности, возникает огромная необходимость создания красивой видимости, т. е. использования эстетических средств для сглаживания и скрытия противоречий, для ложного утверждения согласованной целостности. Совершается тотальная эстетизация политики, театрализация и ритуализация жизни.

Вершиной этих тенденций являются массовые праздники, где сформированное тело массы движется в сакральном ритуале перед фюрером, вождем или дуче на сцене площади, окруженной монументальной архитектурой, где символы и образы власти, выступления, музыка и магические световые эффекты соединяются в тотальное произведение искусства, обращенное ко всем чувствам. Именно здесь бьется сердце тоталитарной эстетики, а литература, живопись, скульптура или кино являются лишь отблеском этого огня. О том, что в инсценировке таких спектаклей национал-социалисты были мастерами, убедительно свидетельствует фильм Л. Рифеншталь «Триумф воли».

Но и помимо таких кульминационных пунктов повсюду наблюдается стремление создать впечатление преображенной новой жизни. Так как фактическое преобразование жизни оказалось неполным, быт украшается знаменами, лозунгами, плакатами, картинами, скульптурами и т. д. Кроме того, пропаганда всячески старалась создать фикцию монолитного, стройного мира. Способность к потемкинской драпировке серой действительности была особенно развита в советскую эпоху.

Обозревая эти эстетизирующие тенденции, можно спросить: причем тут Вагнер? Конечно, нельзя обвинять его в изобретении таких представлений, которые потом могли быть употреблены в других целях. Стоит указать на то, что понятие «гезамткунстверк», которое впервые встречается в ранних произведениях немецкого композитора, таких как «Искусство и революция» или «Художественное произведение будущего», могло лежать в основе самых различных реализаций: от синэстетических экспериментов, скажем, А. Скрябина, В. Кандинского или Н. Матюшина, до самых радикальных концепций жизнестроения или производственного искусства лефовского типа. Очевидно, в творчестве Вагнера есть какая-то амбивалентность. Уже у него встречается мысль, что искусство должно слиться с социальным движением ради создания сильного и красивого человека по примеру античной трагедии. Синтез всех отраслей искусства должен охватить антропологические, политические и утопические цели народной религии будущего.

Но вернемся к тому синтезу искусств, который представляет собой тоталитарная культура. Пользуясь термином «тоталитарная культура», исхожу из того, что общества данного типа сравнимы с функциональной точки зрения, несмотря на то, что они расходятся в социально-идеологическом плане, в культурных, ментальных традициях и т. д. Становление этих обществ в 20-е и 30-е годы можно рассмотреть под углом зрения отбора подходящих культурных элементов, с одной стороны, и исключения дисфункциональных, вредных явлений — с другой. 20-е годы особенно в СССР являются огромной лабораторией выработки тоталитарной культуры, в которой идет процесс инструментализации, отбрасывания, переплавки и амальгамирования элементов самого разного происхождения.

Если существует общность этих культур в функциональном плане, то должно быть возможным выделение отдельных компонентов, входящих в государственное произведение искусства. Хочу остановиться на некоторых из них. Прежде всего — *тоталитарный реализм*. Это не традиционный критический или бытоописательный реализм XIX в., хотя он во многом

служит образцом, но какой-то сверх- или сюрреализм, построенный на аксиоме преимущества жизни перед художественным произведением. Советские художники-ахровцы уже в 1922 г. говорили о героическом реализме, а в 1932 г., как известно, канонизировался термин «социалистический реализм». В Германии в течение 20-х годов также всплывал лозунг героического или идеального реализма. По семантическому наполнению нацистский и сталинский варианты высшего реализма различаются. В понимании Третьего рейха художественное творчество должно было выразить самую суть народа или расы, соцреализм же, по выражению Е. Попова, считался отражением «прекрасности жизни» великой сталинской эпохи. В обоих случаях, однако, тотальный реализм немислим без идеализирующего момента.

Еще одна составная часть тоталитарной эстетики — *монументальность*. Она связана с архитектурой, которая среди искусств в этом обществе не случайно является ведущим видом искусства. Уже Вагнер предсказал, что зодчество будет самой свободной и самой плодотворной сферой человеческой деятельности, когда придет время объединения разобщенных искусств. Он имел в виду особенности театр как божий храм, превратившийся в общенародное зрелище.

Вожди 30-х годов инстинктивно почувствовали выдающуюся роль архитектуры. Согласно генеральному плану реконструкции Москвы, столица Советского Союза должна была стать самым красивым городом мира и сакральным центром «всего прогрессивного человечества». И в чудовищном воображении Гитлера и его архитектора А. Шпера Берлин предстал в качестве столицы мира, которому хотели дать имя Германия. Монументальный стиль разных стран, конечно, окрашен по-разному: холодной запугивающей строгости национал-социализма можно противопоставить коллективное богатство, плодородие, теплоту, счастье и жизнерадостность сталинской архитектуры, о чем пишет В. Паперный в книге «Культура два». Очень показательное соревнование двух стран на мировой выставке 1937 г. в Париже. Немецкий павильон, спроектированный Шпером, был сооружен таким образом, чтобы задержать статикой строгих колонн динамическое движение вперед советского здания, на верху которого находилась известная скульптура В. Мухиной. Какой звездный час встречи двух враждебных братьев!

Монументальность, однако, не ограничивалась архитектурой. От нее как центра монументализма это явление распространялось на литературу, живопись, включая стенную, пластику и т. д. Повсюду требовались монументальные полотна и эпосы. Эта тема не сходила со страниц советских журналов сталинской эры.

С архитектурой связан и следующий строительный элемент государственного тотального произведения искусства — *классика*. Идея классицизма отражает претензии государства на гармонию и порядок целого. С одной стороны, классика ориентируется на античное прошлое, а с другой — содержит обещание будущего совершенства. Правда, везде в мире 30-е годы отличаются возвращением к классицизму после авангардного периода, но в Германии и России этот поворот происходит в начале 30-х годов с исключительной резкостью.

Классика немецкая и классика советская, конечно, во многом различны. Национал-социализм предпочитает строгий, так сказать, дорический вариант, между тем как сталинский классицизм носит, скорее, барочные формы, эклектически вбирая в себя разные народные стили. В обоих случаях классика является боевым кличем против так называемого модернизма. В январе 1936 г. в Советском Союзе выдвигается требование, инспирированное сверху, создать советскую классику во всех областях искусства, и под этим же лозунгом прошла террористическая кампания против формализма и натурализма. Немецкое подобие этому — мюнхенская выставка «ублюдочного» искусства 1937 г., где собрали всех лучших мастеров современного

искусства. В Третьем рейхе противопоставляют вечный порядок быстро меняющимся направлениям современного искусства. Точно так же в Советском Союзе претендуют на объективную красоту, которая, мол, защищается от субъективных извращений левых художников. В том и в другом случае классика обозначает нормальное, здоровое начало в противовес всему болезненному, декадентскому.

В требовании нормальности, здорового вкуса классическое перекликается и с таким обязательным элементом тоталитарной эстетики, как *народность*. Я помню, что еще в спокойное время застоя на дискуссии в Дортмунде советский критик П. Палиевский выступал с тезисом, что эстетика 30-х годов замечательна именно соединением классики с народностью. По-моему, это очень убедительная формула, характеризующая самый остов явления. Конечно, народность — очень сложное, многозначное понятие. Не буду останавливаться на предыстории этого представления в немецкой или русской культуре. Требование народности в Третьем рейхе по семантическому объему не совпадает с соответствующим лозунгом в Советском Союзе. Немецкие слова «*volkisch*», «*volkhaft*», «*volkstümlich*» направлены на вневременные ценности немецкого народа, в то время как «народность» в многонациональном Советском Союзе охватывала разные народные традиции, однако центр тяжести все больше переносился, на русский народ.

Мне кажется, что народность в XX в. приобретает новые нетрадиционные значения, которые не заложены в происхождении термина у романтиков XIX века. Народность как понятность или, как говорили в 20-е годы, массовость включает прежде всего идею общедоступности художественного произведения вплоть до китча. Тоталитарные культуры построены на одобрении широких масс. Они антиэлитарны и отличаются массовым производством китча — политизированного или обыкновенного. Соцреализм, по словам художника В. Комара, своего рода поп-культура, социалистический диснейленд. Он апеллирует к китчевому сознанию или подсознанию. Поэтому нельзя судить о нем свысока.

Интересно, что слова «народ» и «власть», персонифицированные в вожде, фюрере, в самопонимании тоталитарных систем, являются глобальными, взаимодополняющими понятиями. Не случайно общество часто описывается как пирамида, базой которой является народ, а вершиной — вождь. Единство народа и вождя — это постоянно закливаемая мифическая величина, во имя которой повторялись такие стереотипы, как «народ требует от художника простоты и ясности», «народ не хочет субъективных извращений» и т. д. Народность сталинская, как и народность национал-социалистическая, — это дубина в борьбе со страшилищем элитарного, антинародного модернизма. Последним китом, на котором держится тоталитарный синтез искусств, является *героический принцип*. Именно с ним связаны динамический активизм и мифологизм, проникающие во все области общества. Без архетипа героя, строителя новой жизни и победителя врагов и препятствий, не обходится ни одна тоталитарная культура. На основе героического мифа происходит та бесконечная ритуализованная борьба со всеми масками и воплощениями зла, которая характерна как для пропаганды, так и для романа, театра и кино.

Тоталитарный герой не случайно всегда окружен символикой железа и стали, причем, согласно большевистской мифологии, он отличается железной волей и железным сознанием, в то время как его немецкое подобие находит свое идеальное выражение в оголенном теле воина. Господствующий тип социалистического героя — закаленный прометейский строитель, а мифическая фигура в Германии — закаленная натура, прошедшая сквозь огонь первой мировой войны. Герой весь обращен наружу, вперед, против внешнего сопротивления врага или природы. Он существует в дуалистическом мире, который распадается на «наши» и «не наши». Правда, есть в романах еще

и третья категория — тех, которые еще не совсем определились, но непременно должны найти свое место.

Перед волевым и физическим напряжением все остальные внутренние качества героя отходят на второй план, об этом уже критически отозвались авторы сборника «Вехи» в начале века. Внутренне герой такого типа наполнен тем, что большевики называли энтузиазмом, а нацисты — фанатизмом. Его главные качества — самоотверженность и жертвенность. Х. Арндт в своей книге о происхождении тоталитаризма подчеркивает значение этой черты. Нужны именно такие люди, которые готовы отвергать себя, т. е. ядро своей личности, в пользу данной идеологии или организации.

Тоталитарное государство представляет собой своеобразное идеально-реалистическое, монументальное, классическое, народное и героическое произведение искусства, охватывающее практически все сферы общества. Снимается принципиальная разница между искусством и не искусством. Литература и искусство становятся политическими, а политика и идеология — художественными. Все окутано непроницаемым, запугивающим и в то же время захватывающим покровом эстетики власти. Было бы, однако, ошибочно думать, что тоталитарное общество держится на одной идеологии, на организации и терроре.

Для описания структуры этой красивой видимости напрашивается определение классического официального канона в книге Бахтина о Рабле. Там речь идет о классической норме готового, законченного бытия, об идеале гладкого, замкнутого, однозначного тела, который отличается отграниченностью массы и глухой поверхностью. Во имя этого идеала отрицается всякая двутелость, амбивалентность, которая представляется «чем-то уродливым, безобразным, бесформенным».

Если смотреть на государственный синтез искусств как на единственное громадное тело, то это тело обладает, с одной стороны, принужденной гармоничностью, а с другой — крайней агрессивностью. Если человек находится внутри не только пространственно, но и духовно, у него может возникать чувство подъема, красоты и цельности, но горе тем, кто стоит в стороне. На них будет действовать холодная железная наружность всех этих сооружений, скульптур, стихов и романов. Фасцинация, однако, может исходить от этого гезамткунстверка только пока он действует в целом. Рассыпанные обломки и умирающие мифы великой эпохи, перед которыми мы стоим сегодня, уже дышат разложением, обманом, ложью.

М. Бахтин и «Рождение трагедии» Ф. Ницше

На параллели между Бахтиным и Ницше уже многократно указывали. Очевидно, противопоставление карнавального сознания и серьезной официальной культуры у Бахтина соответствует антиномии аполлонизма и дионисичества в книге Ницше «Рождение трагедии из духа музыки». Приведу два примера из Ницше, которые иллюстрируют сходство двух мыслителей. Первый касается карнавального смеха, который, согласно Бахтину, преодолевает своей амбивалентностью пропасть между жизнью и смертью, утверждает материально-телесное начало, временно опрокидывает существующую социальную иерархию и т. д. Все это напоминает, конечно, волшебную власть бога Диониса, описанную Ницше. Она примиряет отчужденную, враждебную и порабощенную природу с ее потерянным сыном. Земля добровольно отдает свои дары, и хищные звери пустыни приближаются мирно к человеку. Дионисическое волшебство обновляет союз между человеком и человеком. «Теперь раб — свободный человек, теперь разбиты все неподвижные и враждебные границы, установленные между людьми нуждой, произволом и дерзкой модой. Теперь при благой вести о гармонии

миров каждый чувствует себя не только соединенным, примиренным, сплоченным со своим ближним, но единым с ним, словно разорвано покрывало Майи,¹ и только клочья его еще развеваются перед таинственным Первоединым»¹. Поющий и танцующий человек, охваченный упоительным духом Диониса, является членом общества высшего порядка.

В этом описании находим формулировки, которые, без сомнения, могли служить Бахтину источником для теории народной карнавальной культуры. Но перейдем, не делая пока никаких заключений, ко второму примеру, где Ницше приводит платонический диалог как результат смешения разных стилей и форм. Из-за нарушения строгого закона цельности языковой формы этот диалог колеблется «между рассказом, лирикой, драмой, между прозой и поэзией и нарушает тем самым также и строгий древний закон единства словесной формы»². Диалог Платона, согласно Ницше, «был как бы тем челном, на котором потерпевшая крушение старая поэзия спаслась вместе со всеми своими детьми»³. Платонический диалог служил образцом для нового жанра романа, «который может быть назван возведенной в бесконечность эзоповской басней»⁴. Эти мысли, безусловно, напоминают теорию Бахтина о слове в романе, о происхождении и эстетике полифонического романа⁵.

Дело, однако, обстоит сложнее, чем можно было бы судить по двум приведенным примерам. Надо осветить место и значение таких совпадений в более широких рамках. Прежде всего нельзя не учитывать тот факт, что Бахтин познакомился с Ницше через работы Вяч. Иванова. Роль мыслителя-символиста для Бахтина, по всей вероятности, значительнее, чем роль его учителя, петербургского филолога Т. Зелинского. Надо согласиться со взглядом Л. Силард, что Бахтин, как и многие его современники, воспринимал антиномию аполлонизма и дионисичества через призму Иванова, часто даже не подозревая этого⁶. Иванов, как показывает Силард, переосмысливает идеи Ницше в духе народолюбия русской интеллигенции начала века. Аполлонизм как аристократическое начало резко отличается от подлинно народного богочествования. Религия Аполлона носит жреческий характер, в то время как культ Диониса построен на равноправном участии всех.

Как пишет Иванов в цикле статей «Эллинская религия страдающего бога», античная трагедия обращалась к «всенародному сборищу», способному понимать то большое искусство, которое, как надеется автор, призвано «сменить единственно доступное нам малое, личное, случайное, рассчитанное на постижение и мирозерцание немногих, оторванных и отъединенных»⁷. Для Иванова театр как соборное искусство является местом возрождения нового дионисичества, т. е. театр играет ту роль, которая у раннего Ницше отводится музыкальной драме Вагнера. Бахтин, со своей стороны, возлагает надежды на карнавальную культуру и соответствующую этой культуре литературную традицию в том виде, в каком она находит свое выражение в творчестве Рабле, Достоевского и других авторов. В книге о Рабле⁸, например, карнавальный смех связывается с «неофициальной народной

¹ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки М., 1990, с. 62.

² Там же, с. НО.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ На эту параллель указывает Б. Гройс в статье «Проблема авторства у Бахтина и русская философская традиция». «Russian Literature», XXVI (1989), p. 120—121.

⁶ Аполлон и Дионис. К вопросу о русской судьбе мифологеми. «Ruska knjizevna avangarda XX stoljeca, Umjetnost rijeci. Izvanredni svezak». Zagreb, 1981, S. 156.

⁷ «Новый путь», 1904, № 1, с. 133.

⁸ См. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле, и народная культура средневековья и ренессанса. М., 1965.

правдой» (с. 101), с «народной точкой зрения» (с. 476, 486), с «народным словом» (с. 493), которому открыты далекие перспективы будущего, и утверждается, что вся драма мировой истории проходит «перед смеющимся народным хором» (с. 517).

Бахтин «концентрирует внимание на истории и общественной функции карнавального сознания», лишая проблему «того метафизического налета, который сохраняется у Вяч. Иванова»*, и акцентируя социально-идеологическую насыщенность знаковой системы карнавала. Мифологемы Иванова перемещаются в другой план, в антиномию официальной и народной карнавальной культуры и в противоположность авторитарно-монологических и полифонических жанров в литературе. Так он реагирует на возникающую в Советском Союзе тоталитарную культуру.

Сравнивая подход Иванова и Бахтина, можно сказать, в общем, что вся проблематика у Бахтина, с одной стороны, проецируется на социоконструктивный план, а с другой — связывается с модифицированным пониманием цензурного и нецензурного сознания Фрейда. Таким образом, Бахтин еще дальше, чем Иванов, ушел от первоначального источника, т. е. философии Ницше, который в своей аргументации исходит из того, что бытие оправдано только как эстетический феномен.

В самокритике, написанной в 1886 г., Ницше подчеркивает, что за всей книгой стоит только один безнравственный художник-бог, потому что вся жизнь основана на видимости (*Schein*), искусстве, заблуждении, оптическом обмане, необходимости всего перспективного и обманчивого. Между тем как роль морали, особенно христианской, оценивается им резко отрицательно. Именно искусство, а не нравственность определяется как высшая задача и собственно метафизическая деятельность¹⁰. Весь текст Ницше проникнут той же эстетической доминантой. Так, например, в главе о воздействии трагедии автор настаивает на том, что только эстетический зритель, а не морализирующий или ученый критик в состоянии соразмерно воспринимать миф и чудо и через это испытывать возрождающий эффект трагедии.

Но как понимать эстетическую установку Ницше? Прежде всего надо учесть, что эстетическое как высшая метафизическая деятельность человека неразрывно связано с другим началом, которое за неимением лучшего термина назову экзистенциально-витальным. Ницше отнюдь не тот изощренный эстет, за которого его часто принимают, особенно в России. Наоборот, он — неумолимый противник гармонического, декоративного искусства для искусства. В связи с этим попытаемся выяснить, в чем именно суть двойственности аполлонического и дионисического. Это не только антиномия изобразительного искусства и музыки, сна и упоения, простой, ясной видимости и темной неопределенности, крайнего индивидуализма и изначального всеединства. Очень любопытно, кстати, что известная антиномия Ницше становится тем сложнее и многообразнее, чем внимательнее всматриваешься в нее: появляется длинная цепь многообразных терминов, интерпретирующих основную антиномию. Каждая попытка классифицировать эти термины выбирает под определенным углом зрения известные элементы из большого смыслового репертуара, заложенного у Ницше.

Что касается вышеупомянутого экзистенциально-витального компонента понимания эстетического у Ницше, то можно сказать, что аполлонический сон и дионисическое упоение — два противоположных пути спасения человека, избавления его от абсурдности и страшной бездны жизни. Эти принципы находятся в напряженном взаимодействии или, лучше сказать,

⁹ Силард Л. Карнавальное сознание, карнавализация. «Russian Literature», XVIII (1985), р. 155.

¹⁰ См. Н и ц ш е Ф. Указ. соч., с. 58, 60.

в непрестанном бою за господство. Разные эпохи человеческой культуры рассматриваются как этапы или компромиссные решения этого боя. В греческой трагедии — образцовом кульминационном пункте этого развития — обе силы соединились таким образом, чтобы предоставить греческому человеку действительное утешение, т. е. убеждение, что жизнь, несмотря на все трагические перипетии и страхи, мощна и радостна. Не удивительно поэтому, что дионисическое у Ницше прямо отождествляется с жизнеутверждающим началом, с идеей становления и вечного возвращения. Представление Бахтина о том, что «ядро карнавального мироощущения — пафос смен и перемен, смерти и обновления» и что карнавал — «праздник все-у ничтожающего и всеобновляющего времени»¹¹, намного ближе идеям позднего Ницше, который ушел от «художественного евангелия» прежних времен.

Из этого краткого изложения уже ясно, в чем коренная разница между Ницше и Бахтиным. Русскому мыслителю был чужд эстетический витализм немецкого философа, как и Ницше не воспринимал социального космизма, свойственного Бахтину. Перечитывая в первой главе «Рождения трагедии» сюжет о рабе, который под властью дионисического волшебства становится свободным человеком, об устранинии всяческих размежеваний между людьми и т. д., замечаем, что эта картина лишена всякой социальной остроты. Не случайно в конце главы речь идет о том, что человек под влиянием дионисического начала «уже больше не художник: он сам стал художественным произведением»¹². Главный смысл этого преображения Ницше видит в мистическом ощущении единства, которое избавляет человека от тяжести индивидуального существования. Именно поэтому очарованный Дионисом человек поет и танцует как Заратустра.

И второй пример из «Рождения трагедии»: платонический диалог как жанровый образец романа при более подробном рассмотрении оказывается проблематичным. В оценке Ницше имеем дело с отрицательным явлением, так как философская мысль тут заглушает истинную поэзию, загоняя ее в рамки логического схематизма и диалектики. Во всех этих явлениях дает себя знать сократическая культура, которая представляет собой прямую противоположность дионисической. Сократа Ницше называет праотцем оптимистической науки¹³, который проповедует бредовую идею, что научная мысль может достигнуть самой глубины бытия и даже в состоянии внести в него поправки. Необходимость возрождения дионисического духа как раз вызвана ложным оптимизмом преобладающего сократического или александрийского сознания абстрактного человека, лишённого мифической основы. В эту обессиленную культуру дионисическое должно вдохнуть новую жизнь. Очень характерно, что критика сократической культуры в качестве составной части аргументации Ницше отсутствует как у Иванова, так и у Бахтина.

Итак, мы видим, что совпадения между двумя мыслителями поверхностны, но расходятся по глубинному смыслу. Это касается, впрочем, и темы смеха, который занимает центральное место в бахтинской теории карнавала. Смех еще отсутствует в «Рождении трагедии» и появляется только в самокритике Ницше 1886 года. Там Заратустра танцует и подпрыгивает, подобно человеку, вдохновленному духом Диониса — «Этот венец смеющегося, этот венец из роз: я сам возложил на себя этот венец, я сам признал священным свой смех»¹⁴ — и требует от высшего человека, чтобы тот научился смеху.

¹¹ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963, с. 166.

¹² Ницше Ф. Указ. соч., с. 62.

¹³ См. там же, с. 117.

¹⁴ Там же, с. 56.

Затем Ницше выдвигает другой аспект смеха: наш век больше всех остальных, считает автор, подготовлен к «карнавалу большого стиля, к самому духовному карнавальному смеху». Это объясняется тем, что европейский человек особо нуждается в маскараде всех исторических стилей, религий, моралей и в пародии всей мировой истории. На основе этой комедии бытия возникает релятивирующая мудрость «веселой науки». Несмотря на то, что смеху у Ницше свойственны такие черты, как амбивалентность жизнеутверждения и страдания или мудрая относительность ценностей, он лишен того принципиального социального значения, которое ему приписывается в карнавальной культуре Бахтина.

В общем, можно предполагать, что бахтинское понимание Ницше является более или менее типичным случаем русского восприятия немецкого философа. Достаточно назвать в связи с этим русских ницшеанцев Вяч. Иванова, А. Блока, Д. Мережковского, ницшеанских марксистов А. Луначарского, М. Горького и других. Провокационный аморальный эстетизм на виталистической основе был принципиально неприемлем для большинства русской интеллигенции, которая считала социальную совесть и моральный долг перед народом наивысшими ценностями. Не случайно Бахтин не раз демонстративно отделяет себя от «эстетизованной» философии Ницше¹⁵. Подобную аргументацию находим у Иванова, который, признавая поворотное значение «Рождения трагедии» в ходе европейской мысли, упрекает Ницше в пренебрежении культовыми и религиозными аспектами трагедии и «в односторонности чисто эстетического изъяснения дионисических явлений»¹⁶.

Итак, что же общего у наших авторов при всем различии между ними? Их соединяет одна очень важная черта — стремление к антиклассической эстетике. У Бахтина оно особенно ярко выражается в семиотике гротескного тела, необходимыми чертами которого являются амбивалентность и отношение к времени, к становлению. Становление противостоит готовому, завершеному бытию классической эстетики, амбивалентность двутелого образа — строгой отграниченности и замкнутости индивидуального тела. С точки зрения классического идеала тело гротескного реализма оказывается «чем-то уродливым, безобразным, бесформенным». В литературе скрещивание жанров в традиции мениппеи и разноязычие полифонического романа явно свидетельствуют об антиклассической установке Бахтина.

Что касается Ницше, то его дионисичество направлено против перевеса аполлонизма как выражения духа классической гармонии. Олимпийские боги, которые, согласно Ницше, были созданы, чтобы прикрывать ужасы человеческого бытия, означают победу аполлонической иллюзии над страшной бездной, страданием и бессмысленностью. Аполлон как этический бог, как бог меры и самопознания, по Ницше, играл роль защитника греков против титанических, варварских сил азиатства. Все чудовищное, множественное, неизвестное, ужасное он подвергает мере, простоте, яркой индивидуализации, правилу и понятию. В аполлоиническом, с точки зрения Ницше, выражается стремление к совершенному бытию в себе, к типическому индивидууму, ко всему, что упрощает, выделяет, делает сильным, ярким. Эти критерии, как нетрудно заметить, очень близки классическим чертам, к которым относит Ницше логику, ненависть к множественности, неопределенности, «затверждение», «логико-психологическое упрощение», презрение к детали, к сложному, неизвестному и т. д. Он решительно развенчивает клише греческой красоты, наивной гармонии и веселого нрава, которое

¹⁵ Ср., например, Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 22; его же; Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 140. Вообще, у Бахтина чрезвычайно редко встречается имя немецкого философа, а если и встречается, то в отрицательном значении, что, конечно, связано с господствовавшим тогда запретом на Ницше.

¹⁶ «Новый путь», 1904, № 4, С. 64.

было создано немецким классицизмом, так как считает, что аполлонический принцип утверждается только в результате жестокой борьбы с лежащим в глубине дионисичеством. В конце книги мы не случайно находим фразу: «Что должен был выстрадать этот народ, чтобы стать таким прекрасным»¹⁷.

Ницше, таким образом, формулирует основной вопрос неклассической эстетики: «Как может безобразное и дисгармоничное, представляющее содержание трагического мифа, возбуждать эстетическое удовольствие?»¹⁸. Проблема оправдания некрасивого решается с помощью ключевого понятия диссонанса: «даже безобразное и дисгармоничное есть художественная игра»¹⁹. Именно этой игрой оправдывается человеческое существование. Дионисическое в сравнении с аполлоническим характеризуется как вечная, первобытная сила, вызывающая к жизни свет явлений. Без этой основы, без трагического мифа искусство в глазах Ницше унижается до приятной декоративности.

Антиклассицизм как общий признак теорий Ницше и Бахтина находит яркое выражение в основной идее становления в творчестве обоих авторов, в отвержении завершенной, типической однозначности. Немецкий философ связывает Диониса с «вечной волей к зачатию, к плодородию, к возвращению». Подобным образом Бахтин подчеркивает момент возрождения в гротескном теле и определяет полифонический роман как литературу становления жизни. По крайней мере в наброске антиклассической эстетики оба мыслителя, обычно столь различные, оказываются близкими друг другу.

© Х. Гюнтер, 1992

¹⁷ Ницше Ф. Указ. соч., с. 157.

¹⁸ Там же, с. 154.

¹⁹ Там же, с. 155.