

Фридрих Ницше и Кнут Гамсун: аполлонийское и дионисийское в творчестве

© А.С. Перепечина, М.П. Матюшова

Российский университет дружбы народов, Москва, 117198, Россия

Проведен сравнительный анализ философской концепции Ф. Ницше и концепции норвежского писателя К. Гамсуна о соотношении аполлонийского и дионисийского в культуре. Обе эстетические категории, введенные Ф. Ницше, отсылают к древнегреческой мифологии через обращение к образам богов Аполлона и Диониса и одновременно с этим позволяют определить место всякого культурного феномена вне зависимости от исторического контекста. Эстетика Ф. Ницше получает второе дыхание в творчестве норвежского писателя К. Гамсуна, где пантеистическое отношение к миру переосмысливается в качестве подлинного, необходимого и выступает посылком к возвращению естественности человека, его первичной природы.

Ключевые слова: эстетика, дионисийское, аполлонийское, философия жизни, эллинизм, литература внутренней мотивации, Ницше, Гамсун

«Философия — не тихий труд, это молния, ударяющая с высоты и озаряющая меня. Не складывать и вычитать, нет, но Божьей милостью видеть и прозревать. Вот, что такое философия!»

К. Гамсун «Пан»

«Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм» — первая работа Ф. Ницше, в которой присутствует совершенно новый взгляд на античную культуру, хотя образы и символы, которые использует философ в этом произведении, еще не обладают той резкостью, категоричностью, как например, в «ницшеанской Библии» — книге «Так говорил Заратустра», которая является, по сути, продолжением «Рождения трагедии». Цель написания работы «Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм» — поиск причины противоречивости культуры греков, которая, по мнению Ницше, не была столь органичной, как в это верили предшествующие исследователи, ибо она состояла из двух начал, противопоставленных друг другу.

Согласно Ницше, все в этом мире имеет двойственную природу. Проявлением двойственности может служить наличие добра и зла как антиномичных категорий бытия, которые есть в мире только при условии одновременного присутствия друг и возле друга. Подобным образом вся культура древних греков имела в своем составе аполлонийские и дионисийские корни, которые способствовали ее разви-

тию. Аполлон — бог солнечного света и земледелия, творящий образами, символизирующий полное чувство меры и самоограничение. В силу первоначального значения Аполлона как солнечного Бога главным требованием аполлонийской религии стало требование чистоты (*hagneia*). Богу ненавистно все пятнающее человека, всякая скверна. И если вначале очиститься от скверны можно было обрядами, то в IV в. одержала победу идея нравственного очищения.

Дионис, в противоположность Аполлону, есть божество, которое наиболее ассоциируется с животной частью души человека. Данный культ проник из страны бурных страстей — Фракии. Характерной чертой этого культа было исступление (*ekstasis*), достигаемое с помощью громкой музыки — тимпанов, кимвалов, флейт и оргиастической пляски.

До Ницше существовала концепция немецкого просветителя И. Винкельмана, для него античная культура была образцом, идеалом, которому следует подражать (*mimesis*) даже более, чем природе. В «Избранных произведениях и письмах» он пишет о подлинной красоте, царившей в Греции, факторами появления которой были идеально подходящий для формирования правильных пропорций климат и афинская демократия. Он убежден, что идеал красоты формируется только в демократическом обществе, где есть свобода. В работе осуществляется смелая попытка дать определение красоты, указывая на сложность данного явления, ведь если бы она имела точные геометрические черты, то не существовали бы такие спорные, противоречивые мнения о ней. Дефиниция какой-либо универсалии, т. е. наиболее общего понятия, едва ли возможна. Так, определить красоту — значит привести примеры красивого. Представитель немецкой эстетики классицизма рассматривали виды искусства, которые наглядно показывали эту красоту — скульптуру и живопись. Причем красота у каждого человека выражалась в определенной части тела, и если бы можно было собрать их все воедино, то получился бы поистине идеально прекрасный человек. Величие древнего грека, утверждает Винкельман, заключается в его стоической невозмутимости, несмотря на страсти, бушующие в его душе.

Конечно, художники и скульпторы по-разному представляли себе красоту, а некоторые из них намеренно создавали выразительные, но не прекрасные образы. Известно, что в ранней классике монументальная скульптура получила развитие в двух направлениях: помимо архаического спокойствия, которое подчеркивал Винкельман, существовала тенденция экспрессивного вектора в изображении героев (преимущественно трагических сюжетов мифологии с целью показать страдание). Подобно скульптуре, в монументальной живописи также появилось стремление к отказу от иносказательности и сокры-

тию внутреннего переживания в изображениях. Наоборот, зачастую художники и скульпторы изображали гримасы, напоминающие театральные маски, напряженное тело, мускулы, ярко выраженные вены и прочие нюансы (например, скульптуры кентавров в храме Зевса в Олимпии, олицетворяющие сюжет наказания). В рамках классической линии европейской эстетики любое прямое изображение психологизма, неаллегорическое раскрытие переживания во всей полноте — безобразно и не заслуживает высокой оценки.

Винкельман не говорит о дионисийском в искусстве. По мнению мыслителя, греческая классика есть образец спокойствия духа и воплощение возвышенного состояния культуры. В «Мыслях о подражании греческим образцам» он пишет: «Общим и превосходнейшим признаком греческих произведений служит благородная простота и спокойное величие как положения, так и выражения. Подобно глубине моря, всегда спокойной, как бы ни бушевала его поверхность, выражение греческих фигур, несмотря на все страсти, обнаруживает великую уравновешенную душу. Эта душа отражается на лице Лаокоона, и не на одном лице, несмотря на сильнейшую муку. Боль, обнаруживающаяся на всех мускулах и жилах тела, которую, кажется, испытываешь сам, боль эта, говорю я, не проявляется выражением ярости на лице и на всем положении» [1, с. 37]. Винкельман рассуждает и об Аполлоне, но не как о Боге, выражающем светлое начало в культуре греков, а как об идеале мужской красоты. Статуи Аполлона демонстрируют идеальное сочетание зрелости с юностью.

Совершенно в другом ключе исследует античное искусство представитель философии жизни Ф. Ницше. Он пытается установить связь между психическим состоянием греков и развитием их культуры. Он говорит: «...действительно ли их все усиливавшееся стремление к красоте, к празднествам, увеселениям, новым культам — выросло из недостатка, лишения, из меланхолии, из чувства боли?» [2, с. 22].

Для того чтобы наилучшим образом показать противоречие в культуре между двумя началами, Ницше вводит художественные категории сновидения и опьянения, с помощью которых формирует наиболее точное понимание различия между данными составляющими. «Аполлоновское опьянение держит прежде всего в состоянии возбуждения глаз, так что он получает способность к видениям. Живописец, пластик, эпический поэт — визионеры... В дионисийском состоянии, напротив того, возбуждена и повышена вся система аффектов: так что она сразу выгружает все свои средства, выражения и воздвигает одновременно силу изображения, подражания, преобразования, превращения, всякого рода мимику и актерство... Для дионисийского человека невозможно не понять какого-либо внушения, он не проглядит ни одного знака аффекта» [3, с. 83, 84].

Поскольку разница между опьянением и сновидением не всегда прослеживается, нужно знать, что она соответствует противоположности дионисийского и аполлонийского. Сновидение здесь наиболее интересно с философской точки зрения, так как многие философы признавали это явление второй действительностью, отличной от той, в которой люди существуют. Во сне человек видит чудесные образы, невероятные картины, объективированные в изображениях фантазии. Он погружается в сны настолько, что не ощущает границ между иллюзорным и действительным, проживая то, что происходит наяву. И только проснувшись, осознает, что та реальность была только видением, иллюзией. Во сне зачастую можно увидеть и волнующие душу события, и страшный, мрачный, неясный сюжет или же просто странные и ни с чем не связанные переходы от одной части сна к другой. В связи с этим Ницше говорит о разности понимания настоящего и иллюзорного: «Но как философ относится к действительности бытия, так художественно восприимчивый человек относится к действительности снов; он охотно и зорко всматривается в них: ибо по этим образам он толкует себе жизнь, на этих событиях готовится к жизни» [2, с. 33]. В данном фрагменте можно увидеть предпосылки фрейдовского толкования бессознательного, толкования снов.

Как же сильно зависит творческий человек от образов и иллюзий! Подобно таким людям существуют и те, которые живут снами, т. е. могут продлевать свои сны последовательно на несколько ночей. Так презрительно и с непониманием они относятся к самой жизни, стремясь попасть в сон, где они сами трактуют эту жизнь. Эта внутренняя потребность сновидений была отображена греками в боге Аполлоне, возвещающем грядущее. Чувство меры Аполлона выводится также из того, что нельзя нарушать границу между сном и действительностью, иначе видение приняло бы форму настоящего бытия.

Что касается дионисийского опьянения, то тут есть некоторое сходство со сновидением: под влиянием алкоголя люди, конечно, не попадали в другую реальность, но ощущали бытие иначе, чем в трезвом состоянии. Все моральные границы и нормы разрушаются, ибо под влиянием Диониса каждый чувствует себя свободным и способным делать все, что велит ему собственное «Я»: «Теперь раб — свободный человек, теперь разбиты все неподвижные и враждебные границы, установленные между людьми нуждой, произволом и дерзкой модой... Как звери получили теперь дар слова и земля истекает молоком и медом, так и в человеке звучит нечто сверхприродное: он чувствует себя богом, он сам шествует теперь восторженный и возвышенный; такими он видел во сне шествовавших богов» [2, с. 35].

Празднества Диониса отличались прежде всего вольностью, а также юбилеем еды и чудодейственных напитков. Под влиянием аф-

фектов в процессе опьянения у человека проявлялась его природная сущность, животные инстинкты получали свободу и выход из-под оков общественного порядка под покровительством Диониса. В праздники культа Диониса, прозванные Дионисиями, дионисийский грек совершал действия, которые многих приводили в ужас, ибо почти в каждом из этих празднеств главным атрибутом выступала неограниченная половая разнузданность, соединяющая в себе жестокость и сладострастие. Пантеистическое, дионисийское восхваление природы и слияние с ней человека контрастирует с аполлонийским стремлением к индивидуации: «В этих греческих празднествах прорывается как бы сентиментальная черта природы, словно она вздыхает о своей раздробленности на индивиды» [2, с. 40].

Для аполлонически настроенных граждан это казалось чем-то невообразимо шокирующим и странным. Более всего для гомеровско-греческого мира была чужда музыка, наполненная дионисийскими красками. Привычная и гармоничная аполлоническая музыка, для которой характерно использование приятных на слух, слабо выраженных тонов, была несравнима с той громкой и ярко выраженной музыкой Диониса. И даже в целом для всей существующей ранее музыки этот мощный поток дионисийского начала был ошеломляющим и совершенно новым — раскрепощающим.

Дионисийская музыка завораживала многих именно потому, что она единственная высвобождала в человеке его природную составляющую, непосредственно раскрывая его внутренний потенциал. Музыка, как говорил А. Шопенгауэр, есть самое волевое из всех искусств, оказывающее сильнейшее воздействие на бессознательную сферу. Ницше развивает этот взгляд в пользу отождествления волевого компонента с дионисийским началом в музыкальном звучании. Воспринимая чувственную музыку Диониса, где одна тональность сменяет другую, как страсть сменяет покой, человек, раскрепостивший свою естественность, становится индивидом, отреченным от уз общественности и вернувшимся к своей естественности. Так он чувствовал себя свободным, и все в нем было гармонично, подобно тому, как в самой природе существует гармония. У него теперь не существовало необходимости поклоняться богам, он сам становился Богом.

Дионисийское состояние непередаваемо с помощью логических средств, оно познается только интуитивно. Именно поэтому данная категория применяется в эстетике символизма: «Дионисийское начало, антиномичное по своей природе, — пишет В. Иванов, — может быть многообразно описываемо и формально определяемо, но вполне раскрывается только в переживании, и напрасно было бы искать его постижения — исследуя, что образует его живой состав. Дионис приемлет и вместе с тем отрицает всякий предикат; в его понятии А не

А, в его культе жертва и жрец объединяются как тождество. Одно дионисийское как являет внутреннему опыту его сущность, не сводимую к словесному истолкованию, как существо красоты или поэзии» [4, с. 7].

Дионисийское начало как эстетическую категорию Ницше использует затем в более широком смысле и обозначает им жизнь в целом, которая с этих пор становится для него важнейшей категорией. Понятие «жизнь» наделяется неясными, расплывчатыми признаками и наполняется мифическим содержанием. Сам Ницше характеризует дионисийскую жизнь как способность жизни «превосходить саму себя», «развиваться по законам своей собственной силы» и приписывает ей особую жестокость, антидемократизм, тяготение ко всему хаотическому, смертоносному. Дионисийское состояние — это такое состояние, в котором страсти и инстинкты находят свободный выход, не сдерживаемые никакими внешними преградами. В этом смысле понятие «дионисийское» у Ницше противопоставляется сократовскому, под которым, прежде всего, понимается логичность и рассудочность и подразумевается нечто подобное заговору, где томятся инстинкты. «С появлением Сократа греческий вкус изменяется в благоприятную для диалектики сторону; что же происходит тут в сущности? Прежде всего этим побеждается аристократический вкус; чернь всплывает наверх с диалектикой. До Сократа в хорошем обществе чурались диалектических манер: они считались дурными манерами, они компрометировали. От них предостерегали юношество, также не доверяли всякому такому предъявлению своих доводов. Благопристойные вещи, как и благопристойные люди, не носят своих доводов так прямо в руках» [3, с. 18].

Еврипид, считает Ницше, погубил доведенную до недостижимого совершенства трагедию Эсхила и Софокла, и причиной этого была замена дионисийского начала на сократовское, ибо сократовское не требовало никакой образности: все здесь должно было быть согласовано с разумом, который не позволял человеку возбуждаться до высшей степени напряжения своих аффектов.

И все-таки аполлонийское всегда существовало среди этого привлекающего к себе дионисийского. Для того чтобы разобраться в искусстве Аполлона, выделим его характерные черты. Первыми вспоминаются образы олимпийских богов. Среди них выделяется сын Зевса Аполлон как могущественный и величавый покровитель искусств. В нравственном облике олимпийского пантеона Ницше замечает некоторое противоречие: те, кто обращаются к олимпийским богам с целью нравственного совершенствования, будут сильно разочарованы и в любом случае будут с недоверием и отвержением относиться не только к олимпийцам, но и ко всему аполлонийскому. Ницше пи-

шет об отсутствии нравственной причины в аполлонийском начале: «Здесь ничто не напоминает об аскезе, духовности и долге; здесь все говорит нам лишь о роскошном, даже торжествующем существовании, в котором все наличное обожествляется, безотносительно к тому — добро оно или зло» [2, с. 40]. В этом и есть переизбыток наслаждения жизнью, то самое «страдание от чрезмерной полноты».

Главным парадоксом, который определил отношения между двумя началами, было то, что они существовали только при условии одновременной жизни друг с другом. И несмотря на то что аполлонийскому греку дионисийское давало ощущение злого, титанического (доаполлонического времени) и варварского (внеаполлонического времени), их бог Аполлон никак не мог бы существовать без Диониса. Таким образом, и добро, и зло не могут жить по отдельности. Каждая вещь имеет обратную сторону. Подобно тому существовала двойственность греческого искусства: аполлонийское не могло бы появиться, если бы не было титанов и варваров, а дионисийское не могло бы родиться без олимпийских богов.

В образах Аполлона и Диониса древние греки олицетворяли конфликтность человеческой природы, а разделение на аполлонийское и дионисийское обусловлено внутренней потребностью в изображении двойственности человека. Возникновение цивилизации и рационального миропонимания связывается с аполлонийской частью человеческой души, а естественное мироощущение обуславливается властью животного дионисийского начала над человеком.

От вопроса о том, чему служило греческое искусство, Ницше переходит к вопрошанию о причине возникновения специфического греческого феномена — трагедии.

Обратимся к истокам греческой трагедии и драматического дифирамба. Само слово «трагедия» в буквальном переводе с древнегреческого означает «песнь козла» (козел считался одним из ритуальных животных Диониса), несмотря на то, что практически ни в одной из известных греческих трагедий не присутствует образ Диониса. Единственная трагедия, героем которой был Дионис, он же Вакх, — это «Вакханки» Еврипида, поставленная в 405 г. до н. э. Однако связь между Дионисом и феноменом трагедии была фактом греческой культуры: истоки трагедии, бесспорно, имеют религиозное происхождение из дионисийского культа, обрамленного аполлонийской формой. Следует отдельно обозначить то, что трагедия не происходит лишь из дионисийского начала. Она вообще не есть результат лишь одной культурной традиции. Если обратиться к Аристотелю, то в «Поэтике» — в произведении, полностью посвященном трагедии, он пишет о том, что трагедия происходит из всех жанров, существовавших до нее: из лирики, эпоса, драмы. Это свидетельствует в

первую очередь о всеобъемлющем характере трагедии: в V в. трагическое охватывало все литературное и музыкальное достояния греков (во взаимодействии хора и актеров).

Где находятся корни этого аполлонийски-дионисийского творения? В самом начале разрешения проблемы Ницше обращается к древнегреческим поэтам Гомеру и Архилоху. Гомер — прообраз аполлонийского начала, наивный старец, с большой увлеченностью и наслаждением купающийся в сновидениях. Архилох — праотец всего дионисийского, лирик, он противопоставляется объективному художнику Гомеру как субъективный художник. Субъективный художник всегда играл роль плохого художника, который руководствуется только наставлениями собственного «Я» и не следует стандартам, устоявшимся в культуре. По сравнению с Гомером Архилох вызывает тревожность в душе человека тем, что он, не скрывая ни одного своего чувства и настроения, показывает во всех красках невообразимое количество страстей, возгласов и детскую раскрепощенность. Ницше отмечает, однако, успешность творчества дионисийского поэта: «Но откуда тогда уважение, высказанное ему, поэту, дельфийским оракулом, этим очагом “объективного” искусства, в весьма знаменательных изречениях?» [2, с. 49]. На такой сложный вопрос дает ответ Шиллер, объясняя это переходом дионисийского художника к объективному. Сначала лирик сливается с его естественной животной природой и выражает такое состояние через дионисийскую музыку, но далее эта музыка плавно и неизбежно переходит в аполлонийскую музыку сна. На самом деле субъективность художник теряет еще при нахождении на стороне Диониса, и вся его верность своему «Я» становится лишь иллюзией, плодом его собственных фантазий. Лирик занимает, безусловно, выгодное положение между художниками образов (пластик и эпик) и художниками скорби (дионисийский музыкант). Гений лирики наилучшим образом понимает тонкую грань перехода от непластического безобразного до пластического образного. Теперь он вправе реализовать свое «Я», не будучи во власти ни Диониса, ни Аполлона. Он с прекрасным чувством созерцает эстетические образы аполлонийского искусства и воспринимает дионисийских отрицательных героев не более чем как образ. Лирический человек не подвержен иллюзиям, и в этом его главное отличие от художника объективных искусств. Единственный образ, во внешности которого передана сущность, — это образ самого лирика. Ницше расходится во мнениях с Шопенгауэром об описании лирического гения: лирика, считает Ницше, у Шопенгауэра характеризуется как недоискусство, как нечто незаконченное, не доведенное до должного конца.

Трагедия возникает как ответ комедийному жанру, высмеивающему все порочное, нечестивое и безобразное. Феномен трагедии выражен в стремлении к достижению катарсиса (др.-греч. κάθαρσις —

«очищение») — высшего нравственного и эстетического переживания. Именно в трагедии, как показывает Ницше, два начала уживаются друг с другом и образуют великолепный союз. Так, Аристотель пишет: «Что касается числа актеров, то Эсхил первый ввел двух вместо одного; он же уменьшил партии хора и на первое место поставил диалог, а Софокл ввел трех актеров и декорации» [5, с. 51]. В трагедиях Эсхила центральное место занимал трагический хор, одной из характерных черт которого было стирание границ между сценой и зрителем. А.В. Шлегель истолковывает хор как группу идеальных зрителей. Зритель трагического произведения не различает мир образов и реальный мир, он принимает образы за настоящие предметы. Кажется, что культура зрителя совершенно исчезает. Смотрящий, поскольку он — воспринимающий, невольно становится актером. Он настолько раскрепощен, что чувствует себя показывающим действие: «...шлегелевское выражение намекает нам на то, что совершенно идеальный зритель позволяет миру сцены действовать на себя совсем не эстетически, а телесно-эмпирически» [2, с. 60]. Хор есть не что иное, как живая сцена, в которой можно уйти от действительности и сохранить свою индивидуальность. Постановка в театре имеет искусственный вид, но весь этот псевдоидеализм только вводит в заблуждение. Греки смогли соединить искусственную сцену естественного состояния и вымышленные образы природных существ. Этот превосходный баланс зрителя и актера на живой сцене есть грандиозное слияние, воплощающее яркое искусство трагического театра.

О дионисийском начале, сравнивая древнегреческое самосознание и европейские ценности, Ницше пишет в четвертой части раздела «Опыт самокритики», где говорит о греческом «стремлении к безобразному». Дионисийское начало автор сравнивает с бессознательной «волей к трагическому», представляя древних греков пессимистами. Он проводит параллель с европейской цивилизацией, вышедшей из состояния эллинистической культуры: «А что, если назло всем “современным идеям” и предрассудкам демократического вкуса победа *оптимизма*, выступившее вперед господство *разумности*, практический и теоретический *утилитаризм*, да и сама демократия, современная ему, — представляют, пожалуй, только симптом никнущей силы, приближающейся старости, физиологического утомления? И именно не-пессимизм?» [2, с. 23].

Ницше сравнивает мир олимпийских богов с христианством. Понятия аполлонийского и дионисийского он использует как противопоставление христианского и антихристианского. По мнению Ницше, христианская вера есть синоним враждебного отношения к жизни, ее благам и удовольствиям: «...жизнь по своей сущности есть нечто неморальное» [2, с. 25]. Дионис соответствует образу Антихриста.

Несмотря на критику аполлонийского, христианского, Ницше не умаляет значения аполлонийского наследия, хотя дионисийская любовь к жизни со всеми ее благами и удовольствиями очень ему близка.

Гениальной догадкой Ницше стало смелое суждение о том, что очарование древних греков разумной частью души и стремление к достижению все большей рационализации неоднородной, противоречивой природы человека сыграло губительную роль: в «Рождении трагедии» основная мысль заключается в недостаточности рассудочной формы мышления. Годом ранее Ницше выпускает небольшое эссе под названием «Дионисийское мировоззрение» (1870), где он также объясняет потребность древних греков в боге Дионисе: «Дионисийское как более высокий миропорядок мысленно противопоставляется обыденному и худшему: грек желал абсолютного бегства из этого мира вины и судьбы» [6].

Выступая против сократизма и рациофундаментализма, Ницше указывает на проблематику культурного разделения на общественно одобряемое (аполлонийское) и сокрытое (дионисийское). Морализаторство и цензура, начатые Платоном, глубоко вошли в греческую культуру. В «Государстве» он задает тенденцию, согласно которой изображать стоит лишь те качества, которые присущи богам, отбросив все то эмоционально-инстинктивное, что дано человеку от природы. Страстное, чувственное начало, символически изображаемое в образах бога Диониса, считалось порочным, не связанным отныне с человеком. Разделение человека и природы и призыв к возвращению назад, к самой жизни, Ницше изобразил в мифически-поэтическом произведении «Так говорил Заратустра». Заратустра, по своей природе, не кто иной как последователь Диониса.

Введенная Ницше линия понимания человека как отрицающего свою животную природу и страдающего от сокрытия своей иррациональной чувственной природы была продолжена в дальнейшем мыслителями с постмодернистским уклоном в философии искусства. Так, у центральной фигуры французского постмодернизма и психологизма Ж. Батай, ницшеанский концепт «Дионис» встречается под другими именами, в частности как «открытое существо» (*l'être ouvert*) [7]. «Открытое существо, — уточняет Батай, — это животное, осознающее и принимающее свою животность, достигшее само-сознания в гегелевском смысле слова» [8, с. 42–46]. Как видим, у Ницше Батай заимствует интерес к концепции о Сверхчеловеке, сформулированной в «Заратустре»: человек, отрицающий свою природу, есть промежуточная ступень между животным и Сверхчеловеком. Батай развивает эту мысль через осмысление «воли к власти» и называет это насилием (*violence*), наделяя настоящую категорию онтологическим смыслом и отводя ей место в области сакрального (*sacré*), т. е. отожд-

дествляя ее с трансцендентным. Насилие, по Батаю, — это прежде всего насилие над самим собой, имеющее характер жертвоприношения или самопожертвования. Насилие сакрально потому, утверждает Батай, что оно сокрыто как нечто нежелательное, пугающее, отвратительное, безобразное. Он приводит такие образы, как кровь, процесс разложения, эротизм с элементами насилия, для которых смерть — конечная возможная цель. Смерть — фундаментальное ядро любой экзистенциальной проблематики. Страх смерти рассматривается в данной концепции в качестве одной из сторон сущностной характеристики жизни. Поэтому, считает Батай, а вслед за ним постструктуралисты М. Бланшо, М. Фуко, Ж.-Л. Нанси, Ж. Лакан, сокрытое или сакральное смертоносное насилие влечет человека, рождает интерес именно исходя из своей запрещенности. По мнению Батая, переход в область сакрального, т. е. сокрытого, необходим как внутренний опыт. Это есть нарушение границ индивидуального мира, т. е. насилие.

Современник Батая М. Бланшо говорил примерно о том же, называя такой мистический опыт предельным опытом. В работе «Бесконечная беседа» (1969) он определяет предельный опыт как «ответ, с которым сталкивается человек, когда он решил радикально поставить себя под вопрос» [9, р. 302]. Суть предельного опыта в том, чтобы произвести акт снятия границ между субъектом и объектом, между предметом и мышлением, материальным и духовным. Представляется, что в этом находится существенное отличие неклассики от классики (Винкельман, Лессинг, Шеллинг и пр.). У Бланшо проблеме деиндивидуации в указанной работе отводится параграф под названием «Имперсональность — условие восприятия», в котором постулируется мнение о необходимости разделения автора от произведения искусства. Творить, по Бланшо, следует, находясь в состоянии вдохновения, близкого к пребыванию во власти аффекта. Это не что иное как снятие шопенгауэровского принципа индивидуации («*principium individuationis*»). А. Шопенгауэр описывает пассивность автора феноменом безынтересности, т. е. погружением субъекта (человека) в наблюдаемый им объект (произведение искусства), где человек становится чистым субъектом (он чувствует себя как природу, а природу как самого себя). Таким образом, в искусстве проявляется способность человека охватить собою все, т. е. соединить проявление мировой воли с самой мировой волей (с сущностью мира). Философ пишет: «Чистое, безвольное познание достигается, когда сознание других вещей поднимается до такой высокой потенции, что сознание собственного “Я” исчезает. Ибо мир постигается чисто объективно только тогда, когда мы уже не знаем, что принадлежим ему, и все вещи кажутся тем прекраснее, чем больше мы созерцаем только их и меньше — самих себя» [10, с. 402]. Неклассиче-

ские концепции актуализируют задумку Ницше о дуальности культуры и возрождают интерес к эстетической категории «дионисийское», преподнося ее под другими именами. Дионисийское как метапоэтический концепт, как универсальная категория экзистенциальной проблематики берет начало из изобретения Ницше нового Диониса, уже не античного бога плодородных сил природы и виноделия, а прообраза будущего человека — «человека всеобщего» («*Generell-Menschlich*»), где Дионис есть предвестник и необходимый элемент вхождения в новый тип культурного пространства, неотъемлемая часть которого — креативность. Ницше связывает создание нового с дионисийской частью культуры (внешне, трансцендентно) и природы человека (внутренне, имманентно). Однако заметим, что мысль Ницше в постмодернистском представлении качественно видоизменяется и развивается скорее в рамках проблематики психологизма, нежели системной философии.

Философия Ницше и его эстетизм оказали сильнейшее влияние на формирование мировоззрения Нобелевского лауреата, норвежского писателя Кнута Гамсуна, основоположника нового жанра в литературе — психологического романа. Влияние Ницше было опосредованным, через лекции известного датского критика и литературоведа Г. Брандеса, которому особенно импонировало знаменитое эссе Ницше «Аристократический радикализм» (1889), в котором провозглашалась идея великой личности как создателя, творца великой культуры (в апреле и мае 1888 г. Брандес прочитал пять публичных лекций в университете Копенгагена о личности и идеях Ницше).

Кроме Ницше огромное влияние на Гамсуна оказали Ф. Достоевский, Н. Гартман, В. Шеллинг, А. Шопенгауэр (понятия «мировая воля», «воля к власти», «Сверхчеловек» часто можно встретить в текстах Гамсуна). У Достоевского его привлекали точные психологические характеристики, позволяющие понять истинный смысл слов и поступков его персонажей.

Гамсун как писатель предварил модернистские тенденции с момента написания «Голода» и создал программу психологической литературы посредством формулирования основных идей в статье «О бессознательной духовной жизни». По мнению Гамсуна, литература должна быть литературой внутренней мотивации, в которой писатель берет на себя роль психолога.

Писатели, создававшие поэтический характер, который начал Гамсун, будут называть свои произведения потоком сознания, а литература внешних событий останется второстепенной по отношению к внутренним событиям чувств и ощущений: «Я должен допросить душу, высветить ее вдоль и поперек, со всех точек зрения, проникнуть во все тайники; я должен нанизать на свою иглу все самые

смутные движения души и рассмотреть их под лупой, я хотел бы тщательно изучить самые тонкие, приглушенные тона и полутона. И не только тона и полутона, а самые отдаленные, едва слышные, мерцающие, почти мертвые звуки» [11, с. 339].

Таким первым признанным романом с «бергоснианством до Бергсона, фрейдизмом до Фрейда...» [12, с. 561] стал его автобиографический роман «Голод», в котором Гамсун описал свое пребывание в Христиании, соединив в этом романе реализм, психологизм и символизм. В письмах к Г. Брандесу Гамсун утверждал, что «Голод» не является романом в обычном понимании, и предложил назвать его серией анализов душевного состояния героя.

Стилистически и в мирозерцательном отношении Гамсун поэтически воспроизводит идеи о примате внутреннего и психического в человеке: сказались влияние Гартмана, его размышления о спонтанных, интуитивных движениях и состояниях души. Особенно это касается состояния вдохновения, которое характеризует писателя с точки зрения особой восприимчивости, впечатлительности, обостренной чувствительности, интуитивного видения сущности явлений. В статье «О бессознательной духовной жизни» он характеризует вдохновение как иррациональный мистический процесс, ибо писатель — своеобразный регистратор своих ощущений и пророк — это «немой беспричинный экстаз, прилив внутренней энергии; способность уловить далекие сигналы из глубин воздушного пространства и морской стихии, мучительная и изумительная в своей остроте способность воспринимать звуки, позволяющая улавливать даже трепетание неведомых атомов, о существовании которых только догадываешься; внезапное, сверхъестественное проникновение в неведомые царства; предчувствие грядущего несчастья в момент безоблачности...» [13]. Но испытать это состояние могут только люди с особо тонкой духовной организацией, которых Гамсун, вслед за Ницше, относит к аристократам духа, отличающимся от бездуховной, косной массы людей.

Тезис шопенгауэровской эстетики о воле «Die Welt ist meine Vorstellung» («Мир есть мое представление») Гамсун возводит в идею о том, что мир феноменален, но не ноуменален: «В наших представлениях нет ничего абсолютного. Мы даем им твердую исходную точку, и они годны приносить нам свою пользу...» [11, с. 313]. Продолжая данную мысль, Гамсун подводит феноменализм к идее релятивизма, однако сам в течение всей жизни придерживается конкретных жизненных установок.

Ницшеанское антихристианство у Гамсуна сопровождается не только отвержением и осуждением христианского Бога, ибо он не принимает «чудовищной несправедливости», царящей в мире, но позднее, эстетическим пантеизмом в духе Заратустры, восхвалением

природы, которая есть высшее выражение прекрасного в мире, есть истинное бытие. Так, в романе «Пан» главный герой Глан обращается к природе: «Благодарю за одинокую ночь, за горы! За гул моря и тьмы, он в моем сердце. Благодарю и за то, что я жив, что я дышу, за то, что я дышу в эту ночь! Тсс! Что там, на востоке, на западе, что это там? Это бог идет по пространствам, это кровь кипит у вселенной в жилах, это работа кипит в руках творца, я и мир у него в руках» [14, с. 520]. Гамсуновский Пан, по сути, является Дионисом Ницше: «Именно название романа — “Пан” задает определенный настрой, ориентирует читателя на обращение к греческой мифологии, к образу Пана, духу леса. В то же время образ Пана не занимает такого важного места в творчестве Гамсуна, как, например, образ Диониса у Ницше. Однако эти образы действительно очень сходны, и, возможно, Гамсун, дабы не идти проторенным путем, который до него проложил Ницше, использовал для выражения того же явления имя другого языческого бога... Пан, как и Дионис, является олицетворением стихии, таинственных, мистических сил, существующих в природе и влияющих на человека. Будучи в свите Диониса, Пан изображается часто как его друг, поклонник и в то же время слуга великого бога» [15, с. 6, 7].

Отличительная особенность поэтического настроения Гамсуна — это отсутствие морализирования, стремления предложить выход из сложившейся ситуации. Отсюда появляется мотив подчиненности человека бессознательным порывам, особенно это проявляется в процессе вдохновения: «Я... весь во власти диких фантазий... начал разговаривать сам с собой. Безумие бушевало в моем мозгу, и я дал ему волю, вполне осознавая, что стал жертвой порывов, противостоять которым я не в силах» [16, с. 109]. Такое состояние ума и духа влечет за собой удовольствие от интроспекции, являющееся психической защитой от жизненных реалий, характер которых безобразен. Противопоставление себя антиэстетичному миру и окружению переходит в радикальное очарование животным началом в человеке. Описанное переживание процесса вдохновения, сравнимого с состоянием безумия, сходно с внесенной Ницше категорией опьянения, объясняющей пребывание дионисийского грека в эмоциональных порывах и его руководство бессознательными стимулами во всех актах, наполненных наслаждениями и страданиями.

Именно от Ницше Гамсун позаимствовал презрение к черни, к «стаду» и прославление войны, ибо она нужна для самовозвышения и самоутверждения жизни; посредством войны происходят отбор и закалка высших индивидов, и, сравнивая политические взгляды Ницше и Гамсуна, нетрудно заметить, что устами Карено, героя пьесы «У врат царства», говорит Заратустра Ницше: «Я смеюсь над вечным миром за его наглое пренебрежение к гордости. Пусть будет война,

нечего думать о том, чтобы сохранить столько человеческих жизней, потому что источник жизни неисчерпаем и неистощим; но необходимо поддержать в нас истинные начала человечества... Я верю в прирожденного деспота по природе, в повелителя, в того, кто не избирается, но кто сам себя провозглашает вождем этих стад земных» [17, с. 201]. Это почти дословное подтверждение мыслей Ницше, который в «Антихристианине» утверждает, что «...не мир — война... пусть гибнут слабые и уродливые — первая заповедь нашего человеколюбия» [18, с. 19]. Это дионисийское начало и веру в Сверхчеловека и великого повелителя, преобразующего мир, Гамсун увидел в Гитлере, встречался с ним и Геббельсом, написал на смерть Гитлера некролог, а на вопрос следователя о контактах с национал-социалистическим обществом ответил, что в этом обществе были люди много лучше его самого.

В формировании взглядов Ф. Ницше, как и Гамсуна, этих «аристократов духа», на культуру и природу человека значительную роль сыграло влияние философии А. Шопенгауэра и его учение о воле. Шопенгауэровская категория представления тождественна аполлонизму, а категория воли — дионисийству. Но если Шопенгауэр стремился к подавлению воли, то Ницше и Гамсун — к принятию природного начала в человеке и возвышению его вопреки торжеству псевдопрогресса, рационализма, отождествляемого ими с позитивизмом, демократизмом (либерализмом), раскрывая бессознательные, иррациональные структуры бытия как мирообразующие. Противоречивость природы человека, соединяющая два начала, объятая их взаимопроникновением, естественна, ведь «Человек — это канат, натянутый между животным и сверхчеловеком, — канат над пропастью» [19, с. 13].

Идея о возвращении к своим корням, природе, внутреннему миру не может быть отброшена до тех пор, пока жив человек, пока не потеряна устремленность к трансценденции. Рациональная мысль привнесла очень многое в область логического мышления, однако только «преследование мысли в ее наиболее скрытых полетах в мистику и безумие...» [13, с. 561] способно раскрыть дионисийскую природу личного «Я».

Внимательно изучив мифопоэтическую образность эллинской культуры, Ницше раскрыл ноуменальную составляющую явлений искусства. Он создал новый подход к пониманию главного вопроса философии во все времена — отношения «Человек — Мир» через призму соотношения аполлонийского и дионисийского начал. К. Гамсун, используя жанр психологической литературы, уделяет большее внимание бессознательной сфере своих героев и наделяет ее превосходством по отношению к рассудочной жизни, показывая нам звериное

начало в человеке. Таким образом, представляется возможным с помощью категорий аполлонийское и дионисийское охарактеризовать любое явление культуры.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] Винкельман И.И. Мысли о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре. В кн.: *Избранные произведения и письма*. Москва, Ладомир, 1996, 687 с.
- [2] Ницше Ф. *Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм*. Москва, Академический проект, 2007, 166 с.
- [3] Ницше Ф. *Сумерки кумиров*. Санкт-Петербург, тип. А.С. Суворина, 1907, с. 83, 84.
- [4] Иванов В. *По звездам*. London, Bradda Books Ltd. Letchworth-Herts-England, 1971, p. 7.
- [5] Аристотель. *Об искусстве поэзии*. Москва, Художественная литература, 1957, с. 51.
- [6] Ницше Ф. Дионисийское мировоззрение. В кн.: *Полное собрание сочинений. В 13 т. Т. 1. Рождение трагедии. Из наследия 1869–1873 гг.* Москва, Культурная революция, 2012, с. 201–226.
- [7] Bataille G. *L'Érotisme. Œuvres complètes*. Vol. 10. Paris, 1987, pp. 259–264.
- [8] Тимофеева О. *Введение в эротическую философию Жоржа Батая*. Москва, Новое литературное обозрение, 2009, с. 42–46.
- [9] Blanchot M. *L'entretien infini*. Paris, Gallimard, 1969, p. 302.
- [10] Шопенгауэр А. *Собрание сочинений. В 6 т. Т. 2. Мир как воля и представление*. Москва, ТЕРРА—Книжный клуб; Республика, 2001, с. 402.
- [11] Гамсун К. *В сказочном царстве. Путевые заметки. Статьи. Письма*. Москва, Радуга, 1993, 480 с.
- [12] Гамсун К. *Три эссе*. URL: <http://kh-davron.uz/russian-rus-tilida/knut-gamsun-tri-esse.html> (дата обращения 10.02.2019).
- [13] McFarlane J.W. The whisper of the blood: a study of Knut Hamsun's early novels. *PMLA*, 1956, no. 4, vol. 71, p. 561.
- [14] Гамсун К. Пан. *Собрание сочинений. В 6 т. Т. 1*. Москва, Художественная литература, 1991, с. 520.
- [15] Матюшова М.П. Эстетический пантеизм Кнута Гамсуна. *Вестник ВГУ. Сер. «Философия»*, 2018, вып. 3, с. 61–72.
- [16] Гамсун К. Игра жизни. В кн.: *Полное собрание сочинений. В 5 т. Т. 4*. Санкт-Петербург, Издание А.Ф. Маркса, 1910, с. 313.
- [17] Гамсун К. У врат царства. В кн.: *Собрание сочинений. В 6 т. Т. 6*. Москва, Художественная литература, 1991, с. 201.
- [18] Ницше Ф. Антихристианин. Опыт критики христианства. В кн.: *Сумерки богов*. Москва, Политиздат, 1990, 398 с.
- [19] Ницше Ф. *Так говорил Заратустра*. Москва, Изд-во Моск. ун-та, 1990, 302 с.

Статья поступила в редакцию 10.04.2019

Ссылку на эту статью просим оформлять следующим образом:

Перепечина А.С., Матюшова М.П. Фридрих Ницше и Кнут Гамсун: аполлонийское и дионисийское в творчестве. *Гуманитарный вестник*, 2019, вып. 3. <http://dx.doi.org/10.18698/2306-8477-2019-3-606>

Перепечина Александра Сергеевна — магистрант кафедры «Онтология и теория познания» Российского университета дружбы народов.
e-mail: perepetchina-as@rudn.ru

Матюшова Мария Петровна — доцент кафедры «Онтология и теория познания» Российского университета дружбы народов. e-mail: maria_matushova@mail.ru

Friedrich Nietzsche and Knut Hamsun: the Apollonian and Dionysian in the works

© A.S. Perepechina, M.P. Matyushova

Peoples' Friendship University of Russia (RUDN University),
Moscow, 117198, Russia

The paper focuses on the comparative analysis of F. Nietzsche's philosophical concept and the Norwegian writer K. Hamsun's concept on the relation between the "Apollonian" and "Dionysian" in culture. Both of the aesthetic categories introduced by F. Nietzsche refer us to the ancient Greek mythology by the images of the gods Apollo and Dionysus, and at the same time allow us to determine the place of every cultural phenomenon, regardless of the historical context. F. Nietzsche's aesthetics gets a "second wind" in the works of the Norwegian writer K. Hamsun, where the pantheistic attitude to the world is revised as the genuine and necessary and calls to return to the human primary nature.

Keywords: aesthetics, the Dionysian, the Apollonian, philosophy of life, Hellenism, literature of internal motivation, Nietzsche, Hamsun

REFERENCES

- [1] Winckelmann J.J. *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. 1756 [In Russ.: Winckelmann J.J. Mysli o podrazhanii grecheskim proizvedeniyam v zhivopisi i sculpture. In: Izbrannye proizvedeniya i pisma. Moscow, Lodomir Publ., 1996, 687 p.].
- [2] Nietzsche F. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. E.W. Fritsch, 1872, 143 p. [In Russ.: Nietzsche F. Rozhdenie tragedii, ili Ellinstvo i pesimizm. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2007, 166 p.].
- [3] Nietzsche F. *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert*. Leipzig, 1889 [In Russ.: Nietzsche F. Sumerki kumirov. St. Petersburg, tipografia A.S. Suvorina, 1907, pp. 83, 84].
- [4] Ivanov V. *Po zvezdam* [By the stars]. London, Bradda Books Ltd. Letchworth-Herts-England, 1971, p. 7.
- [5] Aristotel. *Ob iskusstve poezii* [On the art of poetry]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1957, p. 51 (In Russ.).
- [6] Nietzsche F. *Die Dionysische Weltanschauung*. Dritte Jahresgabe der Gesellschaft der Freunde des Nietzsche-Archivs, Leipzig, 1928 [In Russ.: Nietzsche F. Dionisiiskoe mirovozzrenie. In: Polnoe sobranie sochineniy. In 13 vols. Vol. 1. Rozhdenie tragedii. Iz naslediya 1869–1873 gg. Moscow, Kulturnaya revolyutsiya Publ., 2012, pp. 201–226].
- [7] Bataille G. L'Érotisme. *Œuvres complètes*. Vol. 10. Paris, 1987, pp. 259–264.
- [8] Timofeeva O. *Vvedenie v eroticheskuyu filosofiyu Zhorzha Bataya* [Introduction to Georges Bataille's erotic philosophy]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2009, pp. 42–46.
- [9] Blanchot M. *L'entretien infini*. Paris, Gallimard, 1969, p. 302.
- [10] Schopenhauer A. *World as Will and Representation (The Cambridge Edition of the Works of Schopenhauer)*. Cambridge University Press, 2014, 696 p. [In Russ.: Shopengauer A. Sobranie sochineniy. In 6 vols. Vol. 2. Mir kak volya i

- predstavlenie. Moscow, TERRA—Knizhnyi klub; Respublika Publ., 2001, p. 402].
- [11] Hamsun K. *In Wonderland*. 1903 [In Russ.: Hamsun K. V skazochnom tsarstve. Putevye zametki. Stat'i. Pisma. Moscow, Raduga Publ., 1993, 480 p.].
- [12] Hamsun K. *Tri esse* [Three essays]. Available at: <http://kh-davron.uz/russian-rus-tilida/knut-gamsun-tri-esse.html> (accessed February 10, 2019).
- [13] McFarlane J.W. The whisper of the blood: a study of Knut Hamsun's early novels. *PMLA*, 1956, vol. 71, no. 4, p. 561.
- [14] Hamsun K. *Sobranie sochineniy* [Collected works]. In 6 vols. Vol. 1. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1991, p. 520 (In Russ.).
- [15] Matyushova M.P. *Vestnik VGU. Ser. Filosofiya — Proceedings of Voronezh State University. Series: Philosophy*, 2018, no. 3, pp. 61–72.
- [16] Hamsun K. *Livets Spil*. 1896 [In Russ.: Hamsun K. Igra zhizni. In: Polnoe sobranie sochineniy. In 5 vols. Vol. 4. St. Petersburg, Izdanie A.F. Marksa Publ., 1910, p. 313].
- [17] Hamsun K. *Ved Rigets Port*. 1896 [In Russ.: Hamsun K. U vrat tsarstva. In: Sobranie sochinenii. In 6 vols. Vol. 6. Moscow Khudozhestvennaya literatura Publ., 1991, p. 201].
- [18] Nietzsche F. *Der Antichrist. Fluch auf das Christentum*. Leipzig, 1894 [In Russ.: Nietzsche F. Antikhristianin. Opyt kritiki khristianstva. In: Sumerki bogov. Moscow, Politizdat Publ., 1990, 398 p.].
- [19] Nietzsche F. *Also Sprach Zarathustra*. 1883 [In Russ.: Nietzsche F. Tak govoril Zarathustra. Moscow, MSU Publ., 1990, 302 p.].

Perepechina A.S., Master's Degree student, Department of Ontology and Theory of Knowledge, Peoples' Friendship University of Russia (RUDN University).
e-mail: perepechina-as@rudn.ru

Matyushova M.P., Assoc. Professor, Department of Ontology and Theory of Knowledge, Peoples' Friendship University of Russia (RUDN University).
e-mail: maria_matushova@mail.ru