

Ханс ГЮНТЕР

М. БАХТИН И “РОЖДЕНИЕ ТРАГЕДИИ” Ф. НИЦШЕ

На параллели между Бахтиным и Ницше уже многократно указывали. Вполне очевидно, к примеру, что противопоставление карнавального сознания и серьезной официальной культуры у Бахтина перекликается с антиномией аполлонизма и дионисийства, выдвинутой в книге Ницше “Рождение трагедии из духа музыки”. Приведу два фрагмента из Ницше, которые должны проиллюстрировать 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, как она описана в первой главе книги Ницше. Она примиряет отчужденную, враждебную и поработленную природу с ее потерянным сыном. Земля добровольно отдает свои дары, и хищные звери пустыни мирно приближаются к человеку. Дионисийское 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 и тодько ключья его еще развешаются 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 послужить Бахтину источником для теории народной карнавальной культуры. Но перейдем, не делая пока никаких заключений, ко второму примеру. В 14-ой главе “Рождения трагедии” Ницше описывает платоновский диалог как результат смешения разных стилей и форм: этот диалог занимает промежуточную позицию между “рассказом, лирикой и драмой, между прозой и поэзией и нарушает тем самым также и строгий древний закон единства словесной формы” (с.110). Диалог Платона, согласно Ницше, “был как бы тем челном, на котором потерпевшая крушение старая поэзия спаслась вместе со всеми своими детьми” (там же). Платоновский диалог оказался образцом для нового жанра романа, “который может быть назван возведенной в бесконечность эзоповской басней” (там же). Эти мысли, безусловно, напоминают теорию Бахтина о слове в романе, о происхождении и эстетике полифонического романа².

Дело, однако, обстоит сложнее, чем можно было бы судить по двум приведенным примерам. Надо осветить место и значение таких совпадений в более широком масштабе. Поэтому в дальнейшем я хочу обратить внимание на ряд усложняющих факторов, которые позволяют с наибольшей адекватностью соотнести между собой концепции Бахтина и Ницше. Прежде всего нельзя не учитывать тот факт, что Бахтин

познакомился с Ницше через работы Вячеслава Иванова, чья роль в становлении Бахтина, по всей вероятности, даже значительнее, чем роль его учителя, петербургского филолога Ф. Зелинского³. Надо согласиться с мнением Лены Силард, что Бахтин, как и многие его современники, воспринимал антиномию аполлонизма и дионисийства сквозь призму взглядов Вяч. Иванова, часто даже не подозревая об этом⁴. Иванов, как показывает Лена Силард, переосмысливает идеи Ницше в духе народолюбия русской интеллигенции начала века. Аполлонизм, как аристократическое начало, резко отличается от подлинно народного богочувствования. 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 достижение и мирозерцание немногих, оторванных и отбедненных”⁵. Для Иванова театр, как соборное искусство, является местом возрождения нового дионисийства, т.е. театр играет ту роль, которая у раннего Ницше приписывается 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 Рабле⁶, например, карнавальный смех связывается с “неофициальной народной правдой” (с. 101), с “народной точкой зрения” (с. 476, 486), с “народным словом” (с. 493), которому открыты далекие перспективы будущего, и утверждается, наконец, что вся драма мировой истории проходит “перед смеющимся народным хором” (с. 517).

В противоположность Иванову, Бахтин “концентрирует внимание на истории общественной функции карнавального сознания”, лишая проблему “того метафизического налета, который сохраняется у Вяч. Иванова”⁷, 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-монологическим и полифоническим жанрам в литературе. Этим он реагирует на возникающую в Советском Союзе тоталитарную культуру⁸. Сравнивая подход Иванова и Бахтина, можно сказать в общем, что вся проблематика у Бахтина, с одной стороны, проецируется на социо-коммуникативный план, а с другой стороны, связывается с модифицированным пониманием цензурного и внецензурного сознания Фрейда. Таким образом, Бахтин еще дальше, чем Вяч. Иванов, ушел от первоначального источника, т.е. от философии Ницше.

Это станет ясно, если постараться дать себе отчет в том, какова главная установка книги “Рождение трагедии”. Ницше в своей аргументации исходит из того, что бытие оправданно только как эстетический феномен⁹. В самокритике, написанной в 1886 г., автор подчеркивает, что за всей книгой стоит только один безнравственный художник-бог, “ибо всякая жизнь покоится на иллюзии, искусстве, обмане, оптике, необходимости перспективы и заблуждения” (с. 53), между тем как

роль морали, особенно христианской морали, оценивается им резко отрицательно. Именно искусство, а не нравственность определяется как задача и “метафизическая деятельность человека” (с. 52). Весь текст Ницше проникнут этой 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 или 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 именем лучшего термина, назову экзистенциально-витальным. Ницше отнюдь не тот изолированный эстет, за которого его часто принимают, особенно в России. Наоборот, он является неумолимым противником гармонического, декоративного искусства для искусства. В связи с этим стоит обратить внимание на вопрос, в чем именно суть двойственности аполлонического и дионисийского. Это не только антиномия изобразительного искусства и музыки, сна и упоения, простой, ясной видимости и темной неопределенности, *principium a individuationis* и первоначального единства. Очень любопытно, кстати, что известная антиномия Ницше становится тем сложнее и многообразнее, чем подробнее всматриваешься в нее. В истории истолкования немецкого философа появилась поэтому длинная цепь многообразных терминов, интерпретирующих основную антиномию¹⁰. Каждая попытка определить эти термины выбирает под определенным углом зрения известные элементы из большого смыслового репертуара, заложенного у Ницше.

Что касается вышеупомянутого экзистенциально-вitalного компонента понимания эстетического у Ницше, то можно сказать, что аполлонический сон и дионисийское упоение — два противоположных пути спасения человека, избавления его от абсурдности и страшной бездны жизни. Эти принципы находятся в напряженном взаимодействии или, лучше сказать, в непрестанном бою за господство. Разные эпохи человеческой культуры рассматриваются как этапы или компромиссные завершения этого боя. В греческой трагедии, как образцовом, кульминационном пункте этого развития, обе силы соединились таким образом, чтобы представить греческому человеку действительное утешение, т.е. убеждение, что жизнь, несмотря на все трагические перипетии и страхи, мощна и радостна. Не удивительно поэтому, что в книге “Сумерки кумиров” и во фрагментах 80-х годов дионисийство прямо отождествляется с жизнеутверждающим началом, с идеей становления и вечного возвращения¹¹. Представление Бахтина о том, что ядро карнавального мироощущения — пафос смен и перемен, смерти и обновления” и что карнавал — “праздник всеуничтожающего и всеобновляющего времени”¹², поэтому намного ближе к идеям позднего Ницше, который ушел от “художественного евангелия” (*Artisten-Evangelium*)¹³ 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 был чужд социальный космизм Бахтина. Перечитывая фразы в первой главе “Рождения трагедии” о рабе, который под властью дионисийского волшебства ста-

новится свободным человеком, об устранении всяческих размежеваний между людьми и т.д., мы замечаем, что эта картина лишена всякой социальной остроты¹⁴. Не случайно в конце главы речь идет о том, что человек под влиянием дионисийского начала становится уже не художником, а “художественным произведением” (с. 62). Главный смысл этого преобразования 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” (платоновский диалог как жанровый образец романа) при более подробном рассмотрении оказывается проблематичным. В трактатке Ницше мы имеем дело с отрицательно оцениваемым 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 дионисийской. Сократ, который является “первообразом теоретического оптимиста” (с. 115), проповедует бредовую идею, что научная мысль может достигнуть самой глубины бытия и даже в состоянии внести в него поправки. Необходимость возрождения дионисийского духа как раз и вызвана ложным оптимизмом преобладающего сократического или александрийского сознания абстрактного человека, лишённого мифической основы. В эту обессиленную культуру дионисийство должно вдохнуть новую жизнь. Очень характерно, что критика сократической культуры, будучи составной частью аргументации Ницше, отсутствует как у Вяч. Иванова, так и у Бахтина.

Рассмотрение наших примеров показало, что совпадения между двумя мыслителями относятся к поверхностному плану, но расходятся по глубинному смыслу. Это касается, впрочем, и темы смеха, который занимает центральное место в бахтинской теории карнавала. Смех еще не фигурирует в “Рождении трагедии” и появляется только в самокритике Ницше 1886 г. Там цитируется Заратустра, который, танцуя и подпрыгивая, подобно человеку, вдохновленному духом Диониса, надевает на себя “венеч из роз”, “венеч смеющегося” (с. 56), освящает смех и требует от “высших людей”, чтобы те научились смеху.

В книге “По ту сторону добра и зла” выдвигается другой аспект смеха. Здесь речь идет о том, что наш век подготовлен больше всех остальных к “карнавалу большого стиля, к самому духовному карнавальному смеху”¹⁵. Это объясняется тем, что европейский человек особенно нуждается в маскараде всех исторических стилей, религий, моралей и пародировании всей мировой истории. На основе этой комедии бытия возникает релятивизирующая мудрость “веселой науки”. Несмотря на то, что смеху у Ницше свойственны такие черты, как амбивалентность жизнеутверждения и страдания или мудрая относительность ценностей, смех лишен у него 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 марк-

моральный 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 “эстетизированной” философии Ницше¹⁶. Подобную же аргументацию мы находим уже 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 дионисийских явлений”¹⁷.

Итак, что же у наших авторов (при всем различии) общего? 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, завершенному бытию классической эстетики, амбивалентность двутелого образа — строгой ограниченности и замкнутости индивидуального тела. С точки зрения классического идеала, тело гротескного реализма оказывается “чем-то уродливым, безобразным, бесформенным”¹⁸. В исследовательской литературе тезисы о скрещивании жанров в традиции мениппеи¹⁹ и о разноязычии полифонического романа оцениваются как свидетельство явной антиклассической установки Бахтина.

Что касается Ницше, то его дионисийство направлено против перевеса аполлонизма как выражения духа классической гармонии²⁰. Олимпийские боги, которые, согласно Ницше, были созданы, чтобы прикрывать ужасы человеческого бытия, означают победу аполлонической иллюзии над страшной бездной страдания и бессмысленности. Аполлон, как этический бог, как бог меры и самопознания, согласно Ницше, играл роль защитника греков против титанических, варварских сил азиатизма. Все чудовищное, множественное, неизвестное, ужасное он подводит к мере, простоте, яркой индивидуализации, правилу и понятию. В аполлоническом, по Ницше, выражается “стремление к совершенному бытию в себе, к типическому индивидууму, ко всему, что упрощает, выделяет, делает сильным, ярким, однозначным, типическим: свобода под законом”²¹. Эти критерии, как нетрудно заметить, очень близки к чертам классического вкуса в определении Ницше, к которым относятся “прежде всего логика”, “ненависть к множественности, неопределенности”, “затвердение”, “логико-психологическое упрощение”, “недооценка детали, сложного, неизвестного” и т.д.²². Ницше резко нападает на клише греческой красоты, наивной гармонии и веселого нрава, которое было создано немецким классицизмом, так как он считает, что аполлонический принцип утверждается только в результате жестокой борьбы с лежащим в глубине дионисийством. В конце книги мы не случайно находим фразу: “...что должен был выстрадать этот народ, чтобы стать таким прекрасным!” (с.157).

Ницше, таким образом, формулирует основной вопрос неклассической эстетики: “Как может безобразное и дисгармоничное, представляющее содержание трагического мифа, возбуждать эстетическое удо-

вольствие?" (с. 154). Проблема оправдания ужасающего и отвратительного решается с помощью ключевого понятия диссонанса, который "играет с жалом скорби" (с. 156). Именно этой игрой оправдывается человеческое существование. Дионисийское в сравнении с аполлоническим характеризуется как вечная, первобытная сила, которая вызывает к жизни свет явлений²³. 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, присущей творчеству обоих авторов, в отвержении завершенной, типической однозначности. Немецкий философ связывает Диониса с "вечной волей к зачатию, к плодородию, к возвращению"²⁴. Подобным же 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, по сути столь различные, оказываются близкими друг к другу.

¹ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру // Ницше Ф. Сочинения в 2 т. М.: Мысль, 1990, с. 62. Далее страницы указываются в тексте.

² На эту параллель указывает Б. Гройс в статье "Проблема авторства у Бахтина и русская философская традиция" // *Russian Literature*, XXVI (1989), pp. 120-121.

³ О нем см: Grübel R. Zur Ästhetik des Wortes bei Michail M. Bachtin// Bachtin M.M., Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt a. M., 1979, S. 23-24; Clark K., Holquist M., Mikhail Bakhtin. Cambridge (Mass.), London, 1984, pp. 29-33; Curtis J.M. Mikhael Bakhtin, Nietzsche, and Russian Pre-Revolutionary Thought // Nietzsche in Russia, Ed. by Rosenthal B.G. Princeton: Princeton University Press, 1986, pp. 344-348.

⁴ Силард Л. "Аполлон и Дионис. К вопросу о русской судьбе одной мифологемы // *Ruska knjizevna avangarda XX stoljeca. Umjetnost rijeci. Izvanredni svezak*. Zagreb, 1981, s. 156.

⁵ Иванов Вячеслав. Эллинская религия страдающего бога // *Новый путь*, 1904, № 1, с. 133.

⁶ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, М., 1965. *

⁷ Силард Л. Карнавальное сознание, карнавализация. // *Russian Literature*, XVIII (1985), pp. 155.

⁸ См.: Günther H. Die Verstaatlichung der Literatur. Stuttgart, 1984, Kap. 6: Mikhail Bachtins theoretische Alternative zum Sozialistischen Realismus.

⁹ Nietzsche F. Werke, I-IV, hrsg. von K. Schlechta. Frankfurt-Berlin-Wien, 1976, I, S. 14, 40, 131.

¹⁰ См.: Vogel M. Apollinisch und Dionysisch. Regensburg, 1966, S. 206-209.

¹¹ Nietzsche F. Werke, III, S. 1030-32, IV, S. 791.

¹² Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963, с. 166.

¹³ Nietzsche F. Werke, IV, S. 286.

¹⁴ Не стоит переоценивать демократические импликации этой главы, как это делает J. Curtis в уже упоминавшейся статье (Nietzsche in Russia..., p. 338). По всей вероятности, Ницше взял эти мысли из книги Й.Бахофена "Versuch über die Gräbersymbolik der Alten" (1859), где Дионис представляется поощрителем свободы и равенства. См.: Baumeier M.L. Das modern Phänomen des Dionysischen und sein Entdeckung durch Nietzsche // Nietzsche-Studien, Bd. 6, 1977, S. 151-2.

¹⁵ Nietzsche F. Werke, III, S.132.

¹⁶ См., напр.: Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 22; 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.

¹⁷ См.: Новый путь, 1904, № 4, с. 64.

¹⁸ См.: Творчество Франсуа Рабле..., с. 35.

¹⁹ См.: Силард Л. Мениппея // Russian Literature, XVII-I (1985), pp. 61-70.

²⁰ Jahnig D. // Nietzsche Kunsbegriff (erläutert an der Geburt der Tragödie)// Koopmann H. u. Schmoll A. (Hrsg.). Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, Bd. 2. Frankfurt a. M., S. 38. Как представитель классики характеризуется Ницше в книге: E. Kunne-Ibsch "Die Stellung Nietzsches in der Entwicklung der modernen Literaturwissenschaft". Tübingen, 1972, S. 225-237.

²¹ Nietzsche F. Werke, IV, S. 383.

²² Ibid., S. 238-9.

²³ Неоднократно указывалось на то, что двойственность аполлонического и дионисийского у Ницше в основном соответствует шопенгауэровским категориям представления и воли. См.: Decher F. Nietzsches Metaphysik in der Geburt der Tragödie im Verhältnis zur Philosophie Schopenhauers // Nietzsche-Studien, Bd. 14, 1985, S. 111; Rethy R. The Tragic Affirmation of the "Birth of Tragedy" // Nietzsche-Studien, Bd. 17, 1988, S. 3.

²⁴ Nietzsche F. Werke, IY, S. 791.

The article is dedicated to considering of some similar moments in the concepts of Nietzsche and Bakhtin. For example the longing to creation of the anticlassic aesthetics was common for both thinkers. But nevertheless the approaches of Nietzsche and Bakhtin to the phenomena of life must be defined as very different. The immoral aestheticism and the existentialistic-vitalistic tendencies of Nietzsche were inadmissible for Bakhtin who gravitated towards the idea of the social cosmism.