

Виктор Левицкий

РОЖДЕНИЕ
СОВРЕМЕННОСТИ.
ЧЕЛОВЕК
В ОБЪЯТИЯХ МИФА

ФИЛОСОФСКАЯ СЮИТА

Москва
2019

УДК 122/129
ББК 87.3
Л37

Левицкий, Виктор

Л37 Рождение современности. Человек в объятиях мифа / В. Левицкий. — М. : РИПОЛ классик, 2019. — 160 с.

ISBN 978-5-386-13422-8

Почему наш современник предпочитает походу в церковь посещение спортивного мероприятия на стадионе? Почему целью сегодняшних паломнических маршрутов становятся Эйфелева башня, сооружения Захи Хаид или исторические артефакты, а не могилы святых, как это было в эпоху средневековья? Что вообще такое «современность»? В чем ее особенность и сущностная характеристика? Действительно ли мы преодолели миф и живем в царстве разума? Или сам разум оказался новой формой мифологии? Возможно ли в принципе выйти за рамки, очерченные мифом?

Эта книга является попыткой дать ответы на эти и не только вопросы. Проводниками на этом непростом пути выступают три символа современности, три художника-мыслителя: Ф. Ницше, В. Ван Гог и Г. Малер. Каждый из них внес свой вклад в то, чтобы современность состоялась именно в такой форме.

В связи с этим книга может быть интересна всем, кто интересуется интеллектуальной историей, а также тем, кто пытается разобраться в мире, в котором живет.

УДК 122/129
ББК 87.3

© Издание, оформление.
ООО Группа Компаний
«РИПОЛ классик», 2019
© Издание, оформление.
«Де'Либри», 2019
© Текст. В. Левицкий, 2019

ISBN 978-5-386-13422-8

Автору моего вдохновения, Галине Левицкой

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	7
Вместо введения. Миф как форма жизни	11
Глава первая. Фридрих Ницше.	
Разрушение основ	25
Деструкция мифа	25
Сократ — не друг.	
Критика теоретического человека	25
Антихристианство Павла.	
Жизнь против Церкви	34
Миф мертв. Да здравствует миф!	42
Бог мертв. Сверхчеловек жив	44
Императив вечного возвращения	
того же самого	48
Сущность сущего как воля к власти	51
Глава вторая. Ван Гог.	
Субъективное как мера нового мира	55
Вера без религии.	
Искушение искусством	63

Человеческое искусство:	
человек — корень всех вещей	79
Мир работы	87
Глава третья. Малер.	
Спасение вне трансцендентного.	
Новый миф современности	93
Демиург-дирижер	
vs Творец-композитор	93
Вызов и позитивный ответ.	
Обещание вечной жизни	112
Завещание. Возможность спасения	
в имманентном пространстве Модерна ...	127
Вместо заключения.	
Современность как одномерный миф	144
Список литературы	154

ПРЕДИСЛОВИЕ

Ницше писал философские тексты, Ван Гог писал картины, Малер не писал ни трактатов, ни картин — он сочинял музыку. Что же тогда объединяет этих таких разных художников-мыслителей из различных областей культуры? Ответ может показаться несколько необычным, но тем не менее он таков: современность, основателями которой до определенной степени они являются. Их объединяем мы, ныне живущие люди, видящие в современности свой собственный «дом».

Эта книга является размышлением над вопросом о современной социальной реальности. Кажется бы, с одной стороны, для обыденного сознания реальность не таит в себе никаких проблем: что воспринимается человеком, то и реально. С другой же стороны, для философов вот уже более двух с половиной тысяч лет вопрос о реальности является одним из ключевых и окончательно не ре-

шенных по сей день. При том, что в основе книги лежит чисто философская идея о культурной обусловленности образа реальности, она не является специальным философским трудом: материал для книги взят из различных областей культуры и при этом с целью не обосновать, а проиллюстрировать авторский подход.

Авторская концепция состоит в том, что каждая культурная эпоха опирается на определенную мифологию, и наша современная вроде бы рационалистическая культура не является здесь исключением. Для Античности роль культурного ядра играл политеистический миф, в Средневековье им стала христианская религия, в Новое время — абсолютизирующая разум наука.

На методологию построения работы наибольшее влияние оказали гегелевский и фукианский подходы. Кто-то может сказать, что это взаимоисключающие вещи: философский пафос Фуко как раз и состоит в критике Гегеля. В какой-то мере с этим следует согласиться, особенно в аспекте неприятия французским философом каких-либо гранднарративов. Однако сам Фуко, анализируя генезис и природу Нового времени, хоть и не пытается раскрыть смысл истории, тем не менее, подспудно все время стремится понять хотя бы ее логику.

В данной книге, с одной стороны, принимается идея дискретности исторического процесса, но вместе с тем допускается наличие некоторых общих для различных культур алгоритмов, действующих в истории.

Возникает логичный вопрос: так о чем же эта книга? Из оглавления можно понять, что о Ницше, Ван Гоге, Малере. До определенной степени это правильно, но лишь до определенной. Весь материал, задействованный в книге, соответствует исторической действительности и принципу научной объективности, он нисколько художественно не приукрашен и не изменен. Однако это все же не биографические очерки, и три деятеля культуры рубежа веков выбраны скорее как символы сознательных и бессознательных изменений культурного ландшафта эпохи, наиболее «типические», но не уникальные. Важно здесь указать и на то, что их фигуры иногда показаны сквозь призму культурной рецепции, а не, так сказать, «сами по себе». То есть такими, какими они закрепились в культуре и известны сегодня нам, а не такими, какими их знали современники.

Книга эта в первую очередь об эпохе. Немецкий мыслитель сказал бы: о духе эпохи, французский — протестовал бы против самой возможности гово-

речь о существовании некоторого духа эпохи. Тем не менее, эта книга об эпохе, самой нам близкой — о современности. В связи с чем в такой же степени она — о нас, современных людях, о нашем мире, его природе и пределах. Поэтому книга может быть интересна всем, кто даже в сегодняшнем предельно прагматизированном мире, с его императивом калькулируемости и эффективности, считает, что интеллектуальная история что-то значит, а идеи все еще чего-то стоят.

ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ. МИФ КАК ФОРМА ЖИЗНИ

Слово создает мир, сотворение мира происходит посредством слова. Речь даже не о первых стихах Евангелия Иоанна, сформировавших целую традицию понимания сотворения мира Господом посредством Божественного Логоса, которая являлась доминирующей в европейской культуре в течение многих столетий. Речь идет о том, что слово переводит некоторую сущность (о которой оно говорит) из небытия к бытию. Слово обладает онтологической функцией. Оно не просто вербальная способность обозначать какие-то предметы — слово мир не называет, а создает. Мир дан человеку только в понятиях (словах), совокупность существующих слов и есть доступный (знаемый) человеку мир. Используемый человеком словарь не просто предоставляет ему возможность высказаться, а реактуализирует культурную мета-

физику, в рамках которой этот вокабуляр сложился, он создает мир исходя из этих культурных априори. Культурная метафизика предстает в слове как нечто дорациональное, как миф. В таком случае миф — это слово, в онтологических способностях которого никто не сомневается. Различные мифы создают разные культуры, но принципиально не существует культур, свободных от мифа, мифического ядра.

* * *

Один из вариантов греческого мифа запечатлен в бессмертном тексте Еврипида «Вакханки», в прологе которого Дионис сообщает о себе:

*Из бога став по виду человеком,
Я подхожу к струям родимых рек*.*

Дионис, пришелец из Лидии, «вочеловечился», но не был принят на фиванской земле, где правил Пенфей, внук Кадма, сын Агавы. Что думает в этой связи Дионис? Он бог, а его никто не почитает: «Во мне Зевеса сына не признали», — говорит Вакх. Более того, наиболее безумные даже

* Перевод Иннокентия Анненского.

гонят его, а царь Пенфей не признает его в качестве бога:

*Почет и власть царя здесь отдал Кадм
Пенфею, сыну дочери Агавы.
Он богоборец, и ни разу мне
Не сделал возлиянья, и в молитвах
Упомянуть не хочет. Пусть же царь
И прочие фиванцы убедятся,
Что точно бог я.*

* * *

В другом тексте, ставшем центральным для целой цивилизации, читаем: «И, крестившись, Иисус тотчас вышел из воды, — и се, отверзлись Ему небеса, и увидел *Иоанн* Духа Божия, Который сходил, как голубь, и ниспускался на Него. И се, глас с небес глаголющий: Сей есть Сын Мой возлюбленный, в Котором Мое благоволение» [Мф 3:16,17]. Божественная природа Иисуса провозглашается и в других обстоятельствах. Так, на прямой вопрос Иисуса о том, за кого почитают его ученики, Петр ответил: «Ты — Христос, Сын Бога Живого» [Мф 16:16]; в момент же преобразования на горе (Фавор) это подтвердилось и прямой речью Бога-Отца в присутствии Духа Святого: «Сей есть Сын

Мой Возлюбленный, в Котором Мое благоволение; Его слушайте» [Мф 17:5].

* * *

Дионис решил проучить фиванский народ за оказанное неуважение и, «объяв бешенством» все женское население, заставил «жаждать оргий», пребывая в состоянии мистического транса и восславляя Вакха. Этим недоволен Пенфей и грозитя изловить пришельца из Лидии и убить. Чужеземец пойман и предстал перед царем.

Пенфей (*сердась*)

За злые выдумки я накажу тебя.

Дионис

Сам богу за нечестие ответишь.

Диалог все больше переходит на повышенные тона и прямые угрозы, в результате Пенфей отдает приказ связать Диониса, в это время тот говорит:

Я ухожу, но знай, чему не быть,

Тому не быть. Тебя же за глумленья

Тот Дионис, которого признать

Ты не хотел, накажет. Бог — в оковах.

* * *

Многие увидели, что Иисус творит чудеса, ученики признали в нем Христа, а первосвященники искали причину его схватить и убить. После же поцелуя Иуды «тогда подошли и возложили руки на Иисуса, и взяли Его. И вот, один из бывших с Иисусом, простерши руку, извлек меч свой и, ударив раба первосвященникова, отсек ему ухо. Тогда говорит ему Иисус: возврати меч твой в его место, ибо все, взявшие меч, мечом погибнут; или думаешь, что Я не могу теперь умолить Отца Моего, и Он представит Мне более, нежели двенадцать легионов Ангелов?» [Мф 26:50-53]. Дальше последовали насмешки, унижения, издевательства. Наутро пятницы Иисуса привели от Каиафы к Пилату. Все канонические Евангелия, кроме Евангелия от Иоанна, не передают диалога прокуратора Иудеи и обвиняемого Иисуса из Назарета — на все вопросы он отвечает молчанием. В четвертом же Евангелии присутствует короткий диалог между Пилатом и Иисусом (Ин 18:33-19:13), включающий в себя предельный вопрос: «Что есть истина?». И венчающийся классическим для всей христианской культуры: «Се Человек!» После долгих попыток спасти Иисуса Пилат умыл руки и отдал Его на смерть. «Тогда наконец он предал Его им на распятие.

И взяли Иисуса и повели. И, неся крест Свой, Он вышел на место, называемое Лобное, по-еврейски Голгофа; там распяли Его и с Ним двух других, по ту и по другую сторону, а посреди Иисуса» [Ин 19:16-18].

* * *

Пленение и заточение Диониса в темнице оказались только иллюзией — на месте связанного Вакха слуги обнаружили привязанного быка, а все плененные женщины по какой-то магической причине оказались свободными и отправились на гору Киферон славить бога Диониса. Именно к ним, его служительницам, менадам, были направлены его слова, которые услышал слуга:

Из синевы воздушной, будто Вакха;

И мне слова слышались:

«Юницы,

Я вам веду того, кто осмел

Меня и оргии. Пусть дерзкий вам заплатит!»

Речь шла о Пенфее, которого Дионис уговорил пойти тайком посмотреть на мистерии, переодевшись в женщину. Очень скоро он был замечен и принят за льва, а дальше месть бога было уже не

остановить. Менады с корнем вырвали ель, на которой скрывался Пенфей, и повалили его на землю. Первой к царю бросилась жрица-мать Агава. Дальнейшие события вестник-очевидец передает так:

*Он говорит: «О мама, это я,
Пенфей, тобой рожденный с Эхионом.
Ты пожалей меня и за ошибки
Свое дитя, родная, не губи!»
Но он молил напрасно: губы пеной
У ней покрылись, дико взор блуждал, —
И рассуждать была она не в силах:
Во власти Вакха вся тогда была.
Вот в обе руки левую берет
Злосчастного Пенфея руку, крепко
В бок уперлась и... вырвала с плечом —
Не силою, а божьим изволеньем.
Ино с другой напала стороны
И мясо рвет. Явилась Автоноя.
За ней толпа. О боги, что за крик
Тут поднялся! Стонал Пенфей несчастный.
Пока дышал, и ликований женских
Носились клики. Руку тащит та,
А та ступню с сандалией, и тело
Рвут, обнажив, менады и кусками,
Как мячиком, безумные играют...*

*Разбросаны останки по скалам
Обрывистым, в глубокой чаще леса...
Где их сыскать? А голову его
Победную Агава захватила
Обеими руками, и на тирс
Воткнула — головой считая львиной.*

С этим «трофеем» Агава приходит в город, гордясь своей добычей, но постепенно в процессе диалога с отцом понимает, что вместе с сестрами разорвала собственного сына. Ужас охватывает ее, и она обращается с мольбой к Дионису:

Агава
Мы виноваты, сжалесь, Дионис!
Дионис
Нет, к богу вы идете слишком поздно.
Агава
Ты прав, о бог, но чересчур суров...
Дионис
Я, бог, терпел от смертных поношенья
Дионис победил. Его признали. Он бог.

* * *

Перед тем как испить свою чашу до дна, Иисус на кресте еще успевает обратиться к Отцу: «Отче!

Прости им, ибо не знают, что делают» [Лк 23:34]. В то время, когда Иисус испустил дух, померкло солнце, случилось землетрясение, и завеса в храме разорвалась посередине. Сотник, видевший это, констатировал: «Воистину Он был Сын Божий» [Мф 27:54]. Ангелы же, встретившие женщин, пришедших с ароматами к гробу, возвестили: «Что вы ищете живого между мертвыми? Его нет здесь: Он воскрес» [Лк 24:5-6].

Иисус победил. Иисус есть Христос. Он Бог.

* * *

Эпоха Модерна представляет собой уже совсем другой мир, с иными смыслами, поведенческими мотивами и социальными практиками. Гетевского «Фауста» если и нельзя назвать в полном смысле слова сакральным текстом Нового времени, то он точно является для данного исторического периода текстом символическим и даже мифологическим. Не зря в некоторых типологизациях культуры Модерн называется именно фаустовской культурой. В «Фаусте» построен совершенно новый самобытный мир, формируется новый миф. Уже в начале первой части, при переводе Евангелия от Иоанна, Фауст формулирует кредо этого нового универсума.

*«В начале было Слово». С первых строк
Загадка. Так ли понял я намек?
Ведь я так высоко не ставлю слова,
Чтоб думать, что оно всему основа.
«В начале мысль была». Вот перевод.
Он ближе этот стих передает.
Подумаю, однако, чтобы сразу
Не погубить работы первой фразой.
Могла ли мысль в создание жизнь вдохнуть?
«Была в начале сила». Вот в чем суть.
Но после небольшого колебанья
Я отклоняю это толкованье.
Я был опять, как вижу, с толку сбит:
«В начале было дело», — стих гласит*.*

Фауст человек деятельный, его интересует сознательное изменение действительности и постоянный рост знания при отрицании мира потустороннего. На чем он сам и настаивает: «Мое стремление — дело, труд». После заключения контракта с Мефистофелем Фауст говорит, что его действительно беспокоит:

*Не бойся, я от слов не отступлюсь.
И отчего бы стал я вероломней?*

* Перевод Бориса Пастернака.

*Ведь если в росте я остановлюсь,
Чьей жертвою я стану, все равно мне.*

Условие контракта, согласно которому придется отдать душу, Фауст встречает совершенно безразлично, обозначая попутно и свое отношение к миру иному:

*Но я к загробной жизни равнодушен.
В тот час, как будет этот свет разрушен,
С тем светом я не заведу родства.
Я сын земли. Отрады и кручины
Испытываю я на ней единой.
В тот горький час, как я ее покину,
Мне все равно, хоть не расти трава.*

Ту же максиму он повторяет и в конце второй части, перед тем как он будет ослеплен, Фауст говорит:

*Я этот свет достаточно постиг.
Глупец, кто сочинит потусторонний,
Уверует, что там его двойник,
И пустится за призраком в погоню.
Стой на своих ногах, будь даровит,
Брось вечность утверждать за облаками!
Нам здешний мир так много говорит!*

*Что надо знать, то можно взять руками.
Так и живи, так к цели и шагай,
Не глядя, вспять, спиной к привиденьям,
В движенье находя свой ад и рай,
Не утоленный ни одним мгновеньем!*

А коль так, то каждое такое мгновение и предлагает ценить Фауст. Ценным оказывается *здесь и сейчас*, где и проходит настоящая жизнь. В диалоге с Еленой Фауст начинает: «Прекрасен только...», ему вторит Елена: «Настоящий миг», Фауст суммирует: «Жизнь только им ценна и глубока». И далее:

*Не умствуй о любви. Какой в том толк?
Живи. Хоть миг живи. Жить — это долг.*

При том, что такой императив реализации жизни здесь и сейчас стал центральным для эпохи Модерна, Фауст вошел в историю все же не благодаря мгновениям, проведенным с Еленой. Он центральная фигура нового мира в силу неудержимого влечения к переустройству мира во благо свободного человека. Он автор нового мифа, идеолог строительства Нового Иерусалима в рамках посюстороннего секулярного пространства:

*Болото тянется вдоль гор,
Губя работы наши вчуже.
Но чтоб очистить весь простор,
Я воду отведу из лужи.
Миллионы я стяну сюда
На девственную землю нашу.
Я жизнь их не обезопасю,
Но благодатностью труда
И вольной волею украшу.
Стада и люди, нивы, села
Раскинутся на целине,
К которой дедов труд тяжелый
Подвел высокий вал извне.
Внутри по-райски заживется.
Пусть точит вал морской прилив,
Народ, умеющий бороться,
Всегда заделает прорыв.
Вот мысль, которой весь я предан,
Итог всего, что ум скопил.
Лишь тот, кем бой за жизнь изведен,
Жизнь и свободу заслужил.
Так именно, всedневно, ежегодно,
Трудясь, борясь, опасностью шутя,
Пускай живут муж, старец и дитя.
Народ свободный на земле свободной
Увидеть я б хотел в такие дни.*

Виктор Левицкий. Рождение современности

*Тогда бы мог воскликнуть я: «Мгновенье!
О как прекрасно ты, повремени!
Воплощены следы моих борений,
И не сотрутсЯ никогда они».
И это торжество предвосхищая,
Я высший миг сейчас переживаю.*

Мефистофель проиграл. Фауст победил. Он спасен.

Глава первая.
ФРИДРИХ НИЦШЕ.
РАЗРУШЕНИЕ ОСНОВ

*Сияясь скрыть избранность Божью,
Корчишь чертову ты рожу
И кощунствуешь с лихвой.
Дьявол вылитый! И все же
Из-под век глядит святой!*

Ницше. Веселая наука*.

Деструкция мифа

Сократ — не друг.

Критика теоретического человека

Как-то Ницше высказал сожаление и скуку одновременно в связи с тем, что прошло две тысячи лет и «ни одного нового бога». Культура продолжала развиваться в рамках алгоритмов, заложенных

* Перевод К. А. Свасьяна.

в начале христианской эры, а некоторые из них возникли еще раньше — во времена греческой классики. Эту ситуацию всем своим творчеством и вознамерился изменить базельский профессор, который, по его собственному признанию, предпочел бы оставаться таковым вместо того, чтобы стать Богом. Но такое поведение казалось ему слишком эгоистичным, поэтому и пришлось заложить динамит под самые основания западной культуры, чтобы на ее месте можно было построить что-то действительно достойное. Ницше не терпит компромиссов, оттого выступает не против какой-то сферы европейской культуры, а против нее как таковой: должен быть пересмотрен каждый ее элемент. Сам Ницше называет свою программу «переоценкой всех ценностей». Он убежден, что все в современной ему культуре имеет карикатурные формы: там, где видят истину, на самом деле скрывается ложь, безобразное считают прекрасным, падшее — достойным. Мир как бы стоит на голове, вверх ногами. То, что несколько ранее Маркс сделал с диалектикой Гегеля — поставил ее с головы на ноги, Ницше собирался сделать со всей культурой.

Что бы мы ни говорили о ницшевской программе, первое, что он делает — это подрывает самые

основы существующей культуры. Ницше прекрасно понимает, что его творчество обладает взрывоопасными характеристиками, и именно такого эффекта сознательно и добивается. «Я знаю свой жребий — пишет Ницше в «Ессе Номо», — когда-нибудь с моим именем будет связываться воспоминание о чем-то чудовищном — о кризисе, какого никогда не было на земле, о самой глубокой коллизии совести, о решении, предпринятом *против* всего, во что до сих пор верили, чего требовали, что считали священным. Я не человек, я динамит» [23, с. 762]. Ницше осознает, что он не просто философ, он рок, он судьба, он конец старого, которое должно быть разрушено: ханжество и фарисейство обязаны быть уничтожены, *ressentiment* и *décadence* должны быть взорваны. В письме Г. Брандесу в начале декабря 1888 г. Ницше пророчествует: «...все взлетит в воздух, — я самый опасный на свете динамит» [31, с. 350].

С чего в таком случае мог начать реализовывать свою программу Ницше? В чем он видит фундамент того здания, которое должно взлететь на воздух? Где тот водораздел, после которого культура стала развиваться в неправильном, порочном направлении? Возможно, в силу своего классического образования, любимец Ричля, одного из главных

авторитетов того времени в области классических языков в частности и античной культуры в целом, видит корень всех проблем в повороте, который сделал Сократ. Именно он, сделав выбор в пользу разума, а не жизни, повел за собой всю последующую западноевропейскую культуру, в результате чего, по замечанию К. Свасьяна, началась «неслыханная тирания разума и морали, вытеснившая жизнь в бессознательное и подменившая ее инструкциями по эксплуатации жизни» [41, с. 17]. Воля к жизни была заменена волей к истине, с этого момента начинается упадок жизни, дионисийское все настойчивей вытесняется в подсознательное культуры аполлоническим.

В связи с этим раннее произведение «Рождение трагедии из духа музыки» — не просто проба пера еще академического профессора, которое позднее было подвергнуто критике самим автором (см. «Опыт самокритики» от августа 1886, являющийся как бы «вторым предисловием» к «Рождению трагедии»), а пролегомены к системе, если можно было бы уверенно говорить о наличии у Ницше полноценной системы. Хотя вместе с тем следует сказать, что немецкий философ всю жизнь последовательно продвигал одну идею, которая приобретала за годы творчества различные формы,

в зависимости от методологической установки — идею переоценки всех ценностей. Об этом Ницше сам пишет в «Сумерках идолов»: «Рождение трагедии» было моей первой переоценкой всех ценностей: тут я снова возвращаюсь на ту почву, из которой растет мое хотение, моя *мочь*, — я, последний ученик философа Диониса...» [29, с. 629]. В этой связи К. Свасьян указывает, что «Рождение трагедии» следует воспринимать как ключ «к расшифровке всего творчества» немецкого бунтаря.

Можно сказать, что в этом произведении Ницше, с одной стороны, задействует новую оптику для рассмотрения античного наследия, которая приводит к новым, провокационным и скандальным результатам, с другой — закладывает целую традицию аналитики культуры, яркими представителями которой в XX веке будут М. Хайдеггер, О. Шпенглер, М. Хоркхаймер, Т. Адорно и др.

В чем же заключался новый подход, который в свое время наделал столько шума? Дело в том, что Ницше попытался выступить не с позиции разума, а с позиции жизни, не от истины, а «от инстинкта». И в этом случае Сократ, почти «дохристианский святой», который был идеалом и нормой морального поведения тысячи лет, который в эпоху Средневековья, начиная со св. Иустина, был при-

числен к избранным и до Благой вести уже выступал от имени Истины, которого Данте в «Божественной комедии» поместил в первый круг ада, вместе с некрещеными младенцами и добродетельными нехристианами, — этот нравственный столп западной цивилизации был объявлен ее главным искушителем, направившим культуру по ложному курсу, по пути гибели. Анализируя «проблему Сократа», Ницше так и пишет в «Сумерках идолов»: «...я опознал Сократа и Платона как симптомы гибели, как орудия греческого разложения, как псевдогреков, как антигреков» [29, с. 563]. Как мыслителей, которые предали инстинкт и заменили его сознанием. С этого момента культура перешла на рельсы мышления вместо бытия.

Непосредственно в «Рождении трагедии» Ницше следующим образом характеризует суть этой трансформации: «... мы можем теперь ближе подойти к эстетическому сократизму, верховный закон которого гласит приблизительно так: “Все должно быть разумным, чтобы быть прекрасным” — как параллельное положение к сократовскому: “Лишь знающий добродетелен”» [26, с. 104]. В этом алхимическом растворе с данного момента и на все последующие времена смешиваются и становятся нераздельными три элемента: Разум-Красота-Благо.

Отсюда очевидно и логично, что все прекрасное должно быть разумным, все разумное — благим. Именно поэтому Платон был уверен, что недостойно поступает только незнающий, все же, кто пребывает в знании, плохо не поступают, и, соответственно, благое в таком случае оказывается одновременно и разумным, и прекрасным. Понятно, что в таком смысловом пространстве, жизни, и ее защитнику Ницше места не остается: все инстинктивное, волевое, бессознательное вытесняется на маргинес культурной нормы, маркируется как девиация. Вместо того, чтобы отдаться, раствориться в жизни, воплотить весь ее потенциал, Сократом имплементируется в культуру совсем другой императив. Много лет спустя после написания «Рождения трагедии» Ницше следующим образом характеризует этот феномен: «Разум = добродетели = счастью — это значит просто: надо подражать Сократу и возжечь против темных вожделений неугасимый свет — свет разума. Надо быть благоразумным, ясным, светлым во что бы то ни стало: каждая уступка инстинктам, бессознательному ведет вниз...» [29, с. 567]. В «Рождении трагедии» же он описывает кредо теоретического человека, который, по мысли Ницше, родился в творчестве Сократа: «Поэтому Лессинг, честнейший из теоретических людей, и решился

сказать, что его более занимает искание истины, чем она сама, и тем, к величайшему изумлению и даже гневу научных людей, выдал основную тайну науки. Но, конечно, рядом с этим единичным взглядом на суть дела, представляющим некоторый эксцесс честности, если только не заносчивости, — стоит глубокомысленная мечта и иллюзия, которая впервые появилась на свет в лице Сократа, — та несокрушимая вера, что мышление, руководимое законом причинности, может проникнуть в глубочайшие бездны бытия, и что это мышление не только может познать бытие, но даже и исправить его» [26, с. 114].

По мнению Ницше, с Сократа начинается эра теоретического человека, которая, уже по мысли Хайдеггера, представляет собой забвение бытия. Это время, когда все творческие порывы человека должны быть подавлены и подчинены теоретическим схемам, эпоха, когда мелодия и ритм бытия заменяются голосом мышления. Так, современный человек, по мысли Ницше, является неполноценным, а культура в таком случае сконцентрирована вокруг ложных ценностей, которые на самом деле не стоят ничего и должны быть отброшены как псевдоценности. Жизнь должна получить ход, но для этого должна быть взорвана плотина сократической (аполлонической) культуры, которая пре-

граждает путь здоровым живительным силам дионисийского начала. Теоретический человек заменил истину ложью, жизнь — разумом, поэтому он должен быть преодолен.

Ницше не устает повторять, что это именно Сократ совершил этот поворот, в результате которого культура оказалась заложником разума, игнорирующего любые проявления жизни. «Ницше рассматривает Сократа, — пишет Р. Сафрански, — как симптом глубоких и до сих пор имеющих серьезные последствия культурных изменений. Воля к знанию берет верх над жизненными стихиями мифа, религии и искусства. Жизнь человека оказывается вырванной из темной корневой почвы его инстинктов и страстей. Похоже на то, как если бы бытию приходилось оправдываться перед сознанием» [40, с. 67]. Немецкий биограф Ницше констатирует, что в таком случае «Сократ — начало знания, лишённого мудрости».

Тем не менее, именно такая опора в виде теоретического человека держит здание всей европейской культуры. Ницше видит оборотную сторону всех тех побед разума, которых тот добился за всю историю; немецкий философ настаивает, что все они были сделаны благодаря принесению в жертву самой жизни, в силу отрицания ее. В этой дихото-

мии Ницше совершенно однозначно выбирает сторону жизни, поэтому отправляется в крестовый поход против тирании разума. Сократ должен быть преодолен, а культура освобождена. Жизнь должна получить «вторую жизнь», в которой она займет центральное место.

Антихристианство Павла. Жизнь против Церкви

После деконструкции сократического теоретического человека «взрывы» не закончились. Наоборот, залпы «от старого артиллериста» только нарастают с новой силой. Главной их мишенью на этот раз стало христианство, что совершенно неудивительно, ибо сама европейская культура часто, и совершенно обоснованно, называется христианской. Здесь логично встает вопрос об атеизме Ницше, который решается вовсе не однозначно. С одной стороны, все его творчество недвусмысленно говорит об атеистическом кредо, с другой, например, К. Свасьян настаивает, аргументируя черновыми записями Ницше, что выступал тот против церковного христианства, а не против его Основателя. Выступал он против всего заскорузлого и статичного, ратуя за вечное становление и движение,

воплощение чего он и видел в Христе; Иисус, в таком случае, становится олицетворением жизни. «Не понимают, — пишет Ницше в черновых набросках, — что церковь — это не только карикатура христианства, но и организованная *война против христианства*... Христианство стало чем-то в корне отличающимся от того, что делал и чего выискал его основатель» [28, с. 800–801].

Так или иначе, непротиворечиво можно говорить, что Ницше последовательно выступал против исторического христианства, религии, которая сформировала европейскую культуру. Именно этот цивилизационный феномен был мишенью самой утонченной критики немецкого философа. Так, в «Рождении трагедии», когда Ницше был еще базельским профессором, который не порвал с академическими кругами и научной карьерой, он писал: «Ненависть к «миру», проклятие аффектов, страх перед красотой и чувственностью, потусторонний мир, изобретенный лишь для того, чтобы лучше оклеветать этот, на деле же стремление к ничто, к концу, к успокоению, к «субботе суббот» — все это всегда казалось мне, вместе с безусловной волей христианства признавать лишь моральные ценности, самой опасной и жуткой из всех возможных форм «воли к гибели» или, по крайней мере, при-

знаком глубочайшей болезни, усталости, угрюмости, истощения, оскудения жизни, — ибо перед моралью (в особенности христианской, т. е. безусловной, моралью) жизнь постоянно и неизбежно должна оставаться неправой, так как жизнь по своей сущности есть нечто неморальное; она должна, наконец, раздавленная тяжестью презрения и вечного «нет», ощущаться как нечто недостойное желания, недостойное само по себе» [26, с. 53]. Здесь уже хорошо просматривается ницшевская программа освобождения волевых, жизненных начал, во исполнение которой необходима переоценка всех ценностей. Христианство наряду с сократизмом и как его продолжение дискредитирует жизнь, поэтому само должно быть сметено волевым порывом жизни, по крайней мере в лице самого Ницше.

В «Веселой науке» автор ставит неутешительный диагноз эпохе: «Бог умер! Бог не воскреснет! И мы его убили!» [25, с. 593]. Далее следуют не радостные возгласы, которые, казалось бы, можно было ожидать услышать, а озадаченность и тревога. И на последующих страницах Ницше расшифровывает это эмоциональное настроение: в словах «Бог умер» не панегирик Всевышнему, а некролог культуре, базирующейся на трансцендентности. Те ценности, которые обосновывались наличием по-

тустороннего мира — лишились почвы, сам привычный облик европейской культуры должен быть теперь пересмотрен. Ницше осознает, что масштаб произошедшего события слишком велик, чтобы можно было уже сейчас говорить обо всех его последствиях, но очевидно, что речь идет о самой радикальной трансформации культуры, влекущей за собой метаморфозы во всех ее ипостасях.

Одним из первых в европейской культуре поняв это, Ницше отправился в крестовый поход против христианства с главной целью — освободить жизнь из-под его гнета. Постмодернисты призвали бы в этом случае (кстати, как раз вслед за Ницше) освободить индивидуальность из-под власти структур. В «Сумерках идолов» автор пишет: «Церковь побеждает страсть вырезыванием во всех смыслах: ее практика, ее «лечение» есть *кастрация*» [29, с. 573], а дальше добавляет, что «практика церкви *враждебна жизни*». Свою же цель Ницше видит в том, чтобы разрушить ту мораль, которая выступает за Бога против Жизни, продуцируя и благословляя «идеальных кастратов». Он глубоко убежден — где «начинается Царство Божие», там заканчивается жизнь. «Понятие «Бог» было до сих пор сильнейшим *возражением* против существования... Мы отрицаем Бога, мы отрицаем

ответственность в Боге: *этим* впервые спасаем мы мир» [29, с. 584].

Главное воплощение такой противоестественной морали Ницше видит в церковном христианстве, родоначальником которого, в свою очередь, он считает апостола Павла. В этом указании генетических корней Ницше оказывается совершенно прав, что подтверждает и современный историк христианской мысли Г. Кюнг, который пишет в своем исследовании: «То, что не удалось ни пророкам, ни раввинам, удалось Павлу, а именно — распространить веру в единого Бога Израиля по всему свету» [17, с. 36]. Именно апостола Павла, по мнению Ницше, следует считать основоположником церковного христианства, которое выхолостило из христианства Иисуса все, что не противоречило жизни, превратив его (христианство) в главный антипод «здоровой морали».

Суть ницшевской «претензии» к апостолу Павлу заключается в его отрицании этого мира ради потустороннего, якобы лучшего. Естественно, в ходе такого ритуала сама жизнь приносится в жертву морали: плоть должна быть укрощена, а настоящая истинная жизнь начнется только после смерти, в другом мире. «Жить *так*, — пишет Ницше в «Антихристе», — чтобы не было более

смысла жить, — это становится «смыслом» жизни» [24, с. 667]. Павел в таком случае оказывается проявлением воли к власти, и ничего, кроме власти, его не интересует. Для ее реализации он использует идею бессмертия души и Страшного суда, которые позволяют ему создать тиранию понятий, символов, учений — универсальных структур, подавляющих индивидуальное жизненное начало. Идея бессмертия и ада автоматически обесценивает жизнь, перед этой идеей обезоружено падает Рим, неспособный больше сопротивляться, как пишет Ницше, «“потустороннее” умерщвляет жизнь».

Христианство становится воплощением всех грехов противоестественной морали. Предпринятая Ницше аналитика оголяет их и делает очевидными для современников. Он был уверен (и во многом его уверенность уже вскоре нашла подтверждение), что это разоблачение изменит историю и разделит ее пополам, начав новое летоисчисление. Что же касается христианства, то у него не было на этот счет двух мнений, и в письме П. Дойзену от 14 сентября 1888 г. относительно своей новой книги «Сумерки идолов» он уверяет, что «быть христианином отныне станет *неприличным*». В этом же контексте «расправы» над хри-

стианством, но уже относительно «Ессе Номо», в письме Г. Брандесу Ницше пишет: «Сейчас я с цинизмом, который станет всемирно-историческим, рассказал самого себя: книга называется «Ессе Номо» и является совершенно безоглядным *покушением на Распятого*; она заканчивается такими громами и молниями всему, что есть христианского или *зараженного* христианством, что у многих потемнеет в глазах. В конечном счете я первый психолог христианства и могу, как старый артиллерист, каковым и являюсь, вывести тяжелые орудия, о существовании которых ни один противник христианства даже и не догадывается... Я обещаю Вам, что через два года весь мир будет содрогаться в конвульсиях. Я — рок» [31, с. 341].

Все, что противоречит жизни должно быть отброшено, все, что делает из господ рабов — взорвано, все, что умерщвляет инстинкт — пересмотрено. Христианство почти две тысячи лет «правило бал», и теперь настало время заменить капельмейстера. Христианство пришло к своему противоречию, когда стало очевидным, что «Бог умер», и теперь без всякой жалости должно быть «погребено» вместе со своим Создателем. В конце «Антихриста» Ницше выносит окончательный приговор религии спасения: «Я осуждаю христианство,

я выдвигаю против христианской церкви страшнейшие из обвинений, какие только когда-нибудь бывали в устах обвинителя. По-моему, это есть высшее из всех мыслимых извращений, оно имело волю к последнему извращению, какое только было возможно» [24, с. 691–692].

В контексте негативной деконструкции культурной целостности интересными представляются три момента. Во-первых, Ницше проводит свое философствование с позиции жизни, в результате чего классическая рационально-нравственная установка оказывается противоестественной, ведущей к отрицанию самой этой жизни. Соответственно, необходима философия, возвращающая все в естественное состояние, как бы наконец-то переворачивая все с головы на ноги. Во-вторых, корень этой проблемы Ницше видит в двух традициях, родоначальниками которых были Сократ и ап. Павел. Согласно учению первого, мышление заменяет бытие, а разум — жизнь, второго — идея потустороннего мира и бессмертия души лишает ценности и значимости этот мир, который Ницше считает единственным. В-третьих, свою задачу немецкий философ видит в критике этих начал европейской культуры с целью вернуть утраченный, но при этом законный статус жизни и инстинкту. Естественно,

в этом случае речь идет о трансформации всей культуры с необходимым купированием ложного, трансцендентного уровня и помещением в ее центр индивидуальной воли.

Миф мертв. Да здравствует миф!

Расчистка авгиевых конюшен культуры для Ницше не закончилась критикой и низвержением старых кумиров, он предлагает свою позитивную программу замены старых псевдоценностей новыми истинными ценностями. Для Ницше недостаточно разрушить старый мир до основания — важно на его месте построить новый. В «Сумерках идолов» немецкий философ обосновывает четыре тезиса «нового фундамента», суть которых сводится к следующему: доказать существование «истинного» мира логически невозможно, он является лишь «морально-оптическим обманом» и имеет все атрибуты небытия, следовательно, мечта о нем является противоестественным состоянием, убивающим саму жизнь, любое же деление на «истинный» и «кажущийся» мир есть шаг против самой жизни. В связи с этим М. Хайдеггер в объемном исследовании, посвященном Ницше, пишет относительно его фило-

софии: «Теперь существует один-единственный уровень «жизни», уполномочивающей самую себя ради себя же самой» [46, с. 19]. Соответственно, исходя из этой новой установки должны быть пересмотрены все ценности, которые теперь очевидно устарели, и на их месте должны появиться новые, соответствующие открытому Ницше принципу. Как он неоднократно писал, жизнь в своей основе неморальна (имморальна), следовательно, она должна быть освобождена от тягостных оков нравственности, ее убивающих.

Ницше называет эту программу «переоценкой всех ценностей» и отдает себе отчет в том, что речь идет об отрицании всего здания европейской культуры и постройке нового, уже на совершенно ином, «здоровом» фундаменте. В письмах он неоднократно указывает, что это событие (переоценка) планетарного масштаба, которое «расколет историю пополам», что «Европе понадобится открывать еще одну Сибирь, чтобы заслать туда этого «переоценщика» [31, с. 329]. Здесь важно понять ключевой момент: речь идет не о каких-то частных ценностях, не о каких-то отдельных феноменах — речь идет о свержении *всей* культуры, ей выносятся приговор. К. Свасьян так характеризует эту программу: «Когда Ницше говорит о пере-

оценке всех ценностей, это значит у него одно: европейская культура достигла порога, за которым прежние ценности не будут уже иметь никакой силы, — наступает тяжелейший этап духовной девальвации, где в роли девальватора выступит само Ничто и где ничем окажутся бывшие нравственные, религиозные, научные, социальные твердыни...» [27, с. 801].

Не останется ничего, что не было бы затронуто этой «переоценкой», все должно быть пропущено через жернова новых ценностей. Исходя из императива господства жизни, Ницше формулирует три взаимосвязанных принципа нового мира: сверхчеловек, вечное возвращение, воля к власти.

Бог мертв. Сверхчеловек жив

С точки зрения единства концепции, позиция Ницше выглядит очень последовательно, согласованно и логически обоснованно. Идея сверхчеловека не возникла из ниоткуда и не выросла из почвы предыдущей метафизики. Сверхчеловек — это логическое следствие купирования трансцендентного уровня и провозглашения императива жизни. Это прямое следствие «смерти Бога». В письмах Ницше писал, что находится в 6000 футов над уровнем

человека, сюда же он предлагал проследовать всем «имеющим уши». В своем «Заратустре» он учит: «Сверхчеловек — смысл земли. Пусть ваша воля говорит: *да будет* сверхчеловек смыслом земли!» [30, с. 8]. Это совершенно логично: если нет больше «высших» ценностей, тогда негде больше искать иных смыслов, как только в человеке, который в свою очередь должен быть преодолен. В таком мире сверхчеловек становится предельной ценностью. «В человеке важно то, — продолжает Заратустра, — что он мост, а не цель: в человеке можно любить только то, что он *переход* и *гибель*» [30, с. 9]. Здесь встает логичный вопрос: мост и переход куда? к чему?

Человек — это существо минувшей эры, эпохи моральных ценностей и декадентского порицания жизни. Как и все ценности, он должен быть отброшен, преодолен, как нечто пошлое и лживое. Однако в нем есть свежая поросль, способная превратиться в нечто большее, превзойти себя, стать тем, кем должен стать человек согласно своему «гению», подняться над самим собой и стать сверхчеловеком. При этом сверхчеловек должен занять не место человека, но Бога. Если Он мертв, то сверхчеловек жив, и только начинает восходить к своим высотам. Трансцендентного мира

больше нет — в имманентном мире сверхчеловек оказывается высшей силой. Сверхчеловек — это логическое следствие смерти Бога. Позитивная деконструкция культуры, предпринятая Ницше, в таком случае выглядит следующим образом: на освободившееся место Бога должен встать певец жизни — сверхчеловек. Ницше так и пишет: «Некогда говорили: Бог, — когда смотрели на дальние моря; но теперь учил я вас говорить: сверхчеловек... Бог умер: теперь хотим мы, чтобы жил сверхчеловек» [30, с. 60, 207]. Сверхчеловек способен воплотить все лучшее, что есть в самой жизни. Анализируя эту концепцию Р. Сафрански пишет: «Ницшевский образ сверхчеловека амбивалентен, и в этом скрыта экзистенциальная драма. Сверхчеловек репрезентирует более высокий биологический тип, он может быть продуктом целенаправленной селекции; но в то же время он — идеал для каждого, кто хочет обрести власть над самим собой и пестовать и развивать свои «добродетели», кто является творцом и умеет играть на всей клавиатуре мыслительных способностей, фантазии и силы воображения. Сверхчеловек реализует полный образ возможного человека, и потому ницшевский сверхчеловек является ответом на «смерть Бога» [40, с. 332].

Сверхчеловек оказывается тем новым «биологическим типом», который занимает освободившееся место Бога. В то же время он является истинной реализацией самой жизни, в которой в полной мере проявляется воля к власти, и он знает и умеет жить так, чтобы не бояться, а даже приветствовать постоянное возвращение того же самого. Емко сущность сверхчеловека определяет М. Хайдеггер: «Сверхчеловек есть высшая форма чистейшей воли к власти, то есть единственной ценности. Сверхчеловек, безусловное господство чистой власти, есть «смысл» (цель) единственного будущего, то есть «земли» [46, с. 34]. Таким образом, концепция сверхчеловека является позитивным ответом на «смерть Бога», согласно которой освобожденное от «высших моральных ценностей» пространство занимает хозяин нового мира — сверхчеловек. Данная идея полностью согласуется с метафизическим ядром ницшевской философии, согласно которому жизнь должна быть освобождена от тирании разума. Воплощением такого освобождения и выступает сверхчеловек. Наверное, излишне повторять, что в таком случае речь идет исключительно об имманентном пространстве, все смыслы которого воплощаются здесь и сейчас.

Императив вечного возвращения того же самого

Следующим логичным пунктом позитивной программы построения нового культурного универсума является концепция вечного возвращения того же самого. По свидетельству исследователей творчества Ницше, произошла она из простой естественнонаучной идеи о конечности материи и бесконечности времени, что, по мысли немецкого философа, должно привести к необходимому повторению одной и той же комбинации элементов, приводящей к повторению уже бывшего и так в вечности. Так или иначе, наиболее интересным в этой теории является не ее научное обоснование, а моральные следствия и императивная природа.

Человечество всегда жило в рамках культуры с преобладанием определенных моральных норм, указывающих, что делать желательно, а что запрещено. Сократ объединил разум и добродетель, в результате чего оказалось, что знающий добро худо не поступает. Соответственно, нужно увеличивать объем знания, чтобы злу оставалось все меньше пространства. Именно поэтому, согласно Платону, управлять государством должны философы — люди, находящиеся ближе всего к мудрости.

Христианство связало добродетель и бессмертие: только кроткие и добрые унаследуют Царствие Небесное. Следовательно, необходимо укрощать плоть и надеяться на поощрение в следующей жизни. Кант предложил критерием праведного поступка сделать возможность всеобщего законодательства — то, что может претендовать на статус универсального закона, и должно считаться морально правильным и есть благо. Соответственно, каждый должен стремиться к построению такого общества, в котором сам же и хотел бы жить, только таким способом возможно наступление Вечного мира. Но что делать, если все эти принципы и заветы подданы испепеляющей критике? Что если они безжалостно расстреляны из «артиллеристских орудий»? Что если они подняты на воздух мощнейшим «динамитом»?

Остается только одно: предложить свой императив исходя из принципов собственной философии, освобождающей саму жизнь, философии, в которой сверхчеловек является высшей ценностью. Заратустра говорит, что все снова возвращается, что вещи и явления, которые уже были, будут снова и в том же виде. С определенного момента Заратустра учит не только о сверхчеловеке, но и о вечном возвращении того же самого. В «Так го-

ворил Заратустра» Ницше пишет: «Я снова возвращусь с этим солнцем, с этой землей, с этим орлом, с этой змеей — *не* к новой жизни, *не* к лучшей жизни, *не* к жизни, похожей на прежнюю:

— я буду вечно возвращаться к той самой жизни, в большом и малом, чтобы снова учить о вечном возвращении всех вещей,

— чтобы повторять слово о великом полдне земли и человека, чтобы опять возвещать людям о сверхчеловеке» [30, с. 161]. Остался только один шаг, чтобы из этой посылки сделать умозаключение, претендующее на универсальность. Если все снова и снова будет повторяться в одних и тех же формах, нужно сделать все, чтобы хотелось эту жизнь прожить еще раз, чтобы каждое мгновение приносило счастье (удовлетворение), а не страдание. Если «Бог умер», награды в будущей жизни ждать не стоит, остается прожить эту жизнь так, чтобы хотелось повторить это снова, тем более, что это и так произойдет без воли человека, однако в его силах сделать жизнь желанной. Ницше делает этот недостающий шаг, формулируя новый категорический императив: «Мое учение говорит: жить так, чтобы ты *желал* жить снова — вот задача; тебе это предстоит в *любом случае*» [Цит. по 45, с. 343]. Вместо будущих потусторонних наград — мгно-

венная посясторонняя сатисфакция, которая обещает перерасти в вечность.

Идея вечного возвращения того же самого, с одной стороны, напрямую связана с идеей сверхчеловека — именно сверхчеловек является тем новым типом, который не боится вечного возвращения и даже его приветствует, ибо является предельной реализацией жизни; с другой — она является секулярным категорическим императивом, не нуждающимся для своей действительности ни в каких других измерениях, но совершенно при этом иначе программирующим всю культуру.

Сущность сущего как воля к власти

В учении о воли к власти Ницше дает архитектонику всего сущего, он дает принцип организации и саморазвития действительности. В таком случае учение о воли к власти становится центральным элементом всей философии Ницше, здесь формулируется квинтэссенция ницшевского понимания устройства бытия. Оказывается, что таковым принципом не может быть Благо, как у Платона, им в равной степени уже не может оказаться и его (Блага) эманации, как это имеет место у Плотина, в Ареопагитиках или у Эриугены. Так же мало те-

перь на эту роль может претендовать Личность Спасителя, который к тому времени оказался «истлевшим», не удовлетворяет в этом статусе уже даже саморазвивающаяся Идея — плоть от плоти теоретического разума, осуществляющего постоянное насилие над жизнью. Все идолы и кумиры повержены, значит, теперь можно формулировать свою положительную идею, объясняющую все сущее, которая призвана занять положенное ей место на освободившемся троне.

Здесь Ницше осмысляет само устройство мироздания и дает новую его интерпретацию, которая призвана изменить весь облик культуры. Фундаментальной, метафизической основой действительности является жизнь, которая находится «по ту сторону добра и зла», она не зла и не добра — она имморальна. Основой всего живого, человека, культуры в целом является не идея, не разум, не сознание, а дикая, необузданная жизнь, которая проявляется в воле к власти. «Везде, где находил я живое, — пишет Ницше, — находил я и волю к власти; и даже в воле служащего находил я волю быть господином» [30, с. 82]. Воля к власти становится организующим принципом животного и культурного бытия, — вот что на самом деле объясняет все мотивы, вожделения, действия. И даже

больше, этим принципом Ницше хочет объяснить само сущее. Этот принцип становится универсальным императивом развития всего мироздания, включая культуру. М. Хайдеггер в этом отношении замечает, что «...в своей основе все сущее есть воля к власти» [45, с. 10].

Это новая метафизика, которая с одной стороны по-новому объясняет природу сущего, с другой — полностью трансформирует культурную целостность. Соответственно, сущее обретает иерархическую структуру, а *вся* культура должна быть перестроена исходя из этого смыслового ядра. В связи с этим в «Антихристе» Ницше спрашивает: «Что хорошо? — Все, что повышает в человеке чувство власти, саму власть.

Что дурно? — Все, что происходит из слабости.

Что есть счастье? — Чувство растущей власти, чувство преодолеваемого противодействия» [24, с. 633].

Таким образом, в учении о воли к власти Ницше формулирует ядро своей метафизики. Бытие он понимает как вечное становление, принципом же организации сущего является закон вечного восхождения и преодоления себя, императив воли к власти. В таком случае сущностью сущего становится воля к власти. Вот та внутренняя (ди-

онисийская) архитектоника живого, которая скрывается под крепкими путами рационального (аполлонического). Но теперь эти сковывающие узы разрушены, и жизнь наконец-то может вырваться на свободу.

Таким образом, о Ницше можно говорить как о великом разрушителе, который, как в своей негативной, так и в позитивной деконструкции (понятно, что разделить эти программы можно только условно) разрушает современную ему культуру, обличая все традиции, на которых она держится. Он запрещает трансцендентное измерение, он высмеивает бессмертие души, он идет крестовым походом на структуры, подавляющие индивидуальную свободу. При этом Ницше, исходя из открытой им новой истины воли к власти, формулирует свой идеал человека — идеал сверхчеловека и устанавливает категорический императив в виде вечного возвращения. Своей философией, кто бы ее как ни воспринимал, немецкий философ подготовил XX век, и шествие нигилизма, под флагом которого он останется в истории, началось со страниц «бога», который не пожелал оставаться простым базельским профессором.

Глава вторая.
ВАН ГОГ.
СУБЪЕКТИВНОЕ
КАК МЕРА НОВОГО МИРА

В 1897–1898 гг. Поль Гоген написал картину с символическим названием: «Откуда мы пришли? Кто мы? Куда мы идем?». Он думал, что это будет его последняя работа, расценивал ее как завещание потомкам, писал, что ничего подобного он не создавал ранее и уже не сможет повторить в будущем, после чего принял дозу мышьяка, собираясь закончить жизнь самоубийством. Но, как ни парадоксально это звучит, доза оказалась слишком большой и вместо смертельного эффекта вызвала непрекращающиеся спазмы рвоты, что и спасло Гогена от смерти.

Тем не менее, картина эта действительно остается одной из самых известных из наследия француз-

ского художника и считается своеобразной вершиной его творчества. Хотя Гоген и дает самим полотном ответы на поставленные вечные вопросы в теософском стиле (кстати, близком к платоновскому мифу о пещере), само вопрошание никуда не исчезает. Нужно сказать, что это вопрошание было общим местом европейской культуры конца XIX века, для некоторых же острота данных вопросов стала понятна уже в 70–80 г.г. столетия. После переоценки всех ценностей, осуществленной Ницше, и пугающих пророчеств Достоевского стало очевидным, что старые основания уже неспособны удержать все здание культуры, отсылки к регулятивам, которые работали последние две тысячи лет, дают сбой, а универсальность принципов, служивших базисом несомненности, подверглась существенной эрозии. То, что стало очевидным для всех в результате катастрофы Первой мировой войны, для прозорливых умов и чутких сердец стало ясно немного раньше. Просвещенческие идеалы рухнули, потянув за собой и беззаветную веру в прогресс и цивилизацию.

Культура хорошо усвоила, что «если Бога нет, значит, все возможно», однако почва, стоя на которой, можно реализовать это «все возможно», оказалась очень ненадежной и небезупречной. Если

нет прочного основания, с чего тогда можно начинать свое мышление-действие, если все в равной степени возможно, что же тогда принять за надежный фундамент?

Однако от релятивизации культурного пространства вечные вопросы никуда не исчезли, а их острота только возросла. Лучшие европейские умы продолжали интересоваться все те же проблемы, что и их предков. Кантовские четыре вопроса не стали менее актуальными, а процесс поиска ответов на них в сложившихся условиях только усложнялся, ведь к тому времени уже и методология кенигсбергского философа утратила универсальность. Кант писал, что три первых вопроса («Что я могу знать?», «Что я должен делать?», «На что я могу надеяться?») могут быть сведены к одному, четвертому — «Что такое человек?».

Этот вопрос не меньше занимал и героя данной части повествования – художника Ван Гога. При этом сей вопрос не был единственным, над которым бился Ван Гог. Французский исследователь его творчества Рене Юиг писал в этой связи: «Вопрос, которым Ван Гог мучил себя всю жизнь, был вопрос о продолжении жизни по ту сторону смерти» [39, с. 6]. Вопрос о сущности человека, вопрос о жизни после смерти, в конце концов вопрос

о том, что есть, — все это темы, которые интересовали европейскую интеллигенцию. Вопросы остались, а фундамент, с которого начинается рассуждение, в одночасье исчез, оставив пытливые умы в замешательстве и одиночестве.

Одним из таких вечно одиноких был Винсент Ван Гог. Он всю жизнь пытался *нащупать* основание, пытался найти те самые, так тревожащие и такие необходимые ответы. Это касается всей его жизни, всего творчества, это касается как формы, так и содержания. К нему как нельзя лучше применимы поэтические строки Б. Пастернака:

*Во всем мне хочется дойти
До самой сути.
В работе, в поисках пути,
В сердечной смуте.*

*До сущности протекших дней,
До их причины,
До оснований, до корней,
До сердцевины [35, с. 304].*

Он всегда хотел уловить эту самую суть. Ван Гог пытался быть торговцем картин, преподавателем в школе, пастором, проповедником, живописцем,

даже думал о службе в иностранном легионе. Он так мучительно искал правильную линию, нужный мазок, пропорцию, цвет, колорит. Он всю жизнь был в поиске. В конце концов Ван Гог нашел и форму, и содержание, которые сделали его отцом современности, первым «художником-героем», гением, «святым».

Одним из первых, кто понял эту черту творчества Винсента еще при его жизни, был друг живописцев, парижский корреспондент амстердамской газеты по фамилии Изаксон. В статье, вышедшей 17 августа 1889 г., он писал: «Кто передает нам в формах и красках мощь жизни, великой, осознающей самое себя жизни XIX века? Я знаю только одного, единственного первопроходца. Сейчас он в одиночку сражается с жестоким мраком. Его имя — Винсент — принадлежит будущему» [Цит. по 2, с. 254–255]. Ван Гог одним из первых и вероятно выразительно попытался сформулировать новый, *человеческий* миф, в котором место религиозного спасения заняло искупление искусством.

Ван Гог воспринимается сегодня как один из самых современных и понятных (в смысле *близости*) художников. Можно говорить, как отчасти это делает Натали Эник в работе «Слава Ван Гога», прослеживая процесс посмертного возвеличивания

Ван Гог, что причина такой ментальной близости — в последующей критике и культурной рецепции. Но не менее обоснованной будет и точка зрения, согласно которой именно жизнь и творчество голландского художника сделали возможной саму эту рецепцию. Причем вовсе не в смысле позитивной техники и концептуалистики картин, которые могли бы быть причиной позитивной же критики, а в смысле создания этой самой современности, в которой теперь современно стало положительно оценивать наследие Ван Гога. Искусство — это всегда создание мира, которого не было до этого; используя хайдеггеровскую терминологию, можно сказать, что это оригинальная попытка дать бытию высказаться. Именно в этом отличие настоящего творца от хорошего ремесленника: творец создает невиданные миры, «ремесленник» умело (иногда до виртуозности) копирует существующее. Многие художники, хорошо владеющие техникой, могут почти идеально повторить произведения старых или современных мастеров, но это совершенно не ставит их в один с ними ряд. Реалистичность или копиистичность (от «копия») не делает художника творцом. И чем ближе к нашим дням, тем больше ценится именно эта творческая составляющая в искусстве. После детрансцендентализации

и секуляризации средневековой христианской парадигмы значение человеческого гения как творца становится все больше, а после третьей «Критики» Канта и особенно после «Философии искусства» Шеллинга гений, способный творить миф, и есть причина искусства.

Ван Гог был тем гением, который мог создавать миры. Можно сказать, что современность состоялась бы и без него, и это, наверное, правда, но не меньшая правда, что она имела бы немного другой вид. На этом месте, одного из творцов современности, мог бы оказаться и другой. Искусствоведы подтвердили бы это, сказав, что так же, как Ван Гог стал основателем-предтечей экспрессионизма — магистрального направления искусства XX века, так же Сезанн предвосхитил кубизм, не менее значимый для авангарда и всего столетия, а Гоген повлиял на символизм и модерн. При этом именно Ван Гог стал символом современного искусства, святым от искусства. В этой связи Н. Эник пишет: «...случай Ван Гога интересен тем, что на сегодняшний день для самой широкой публики именно он представляет собой первого великого художника-героя... Фигура Ван Гога стала знаменем в битве за современность, «правым делом» эстетической войны» [48, с. 12, 29].

В потемках неизвестности и крушения культурной парадигмы он нащупывал новые формы мироздания, которые совсем скоро стали современными, стали самой современностью. Как всякий гений, он чувствовал бытие тоньше, чем остальные. С одной стороны, это позволяло ему уловить даже самые незначительные культурные колебания, с другой — стало причиной его нервных расстройств. Анализируя «Автопортрет с перевязанным ухом и трубкой», Паола Волкова замечает, что ворсинки на шапке выглядят, как взъерошенные оголенные нервы. Вот с таким оголенным нервом Ван Гог и прожил всю жизнь, никакой слой мышц и кожи не защищал его от того, чтобы чувствовать действительность, прекрасную и ужасную; наверное, именно он (нерв) не позволял ему идти ни на какие компромиссы. Судя по всему, это общая судьба гениев: бескомпромиссно чувствовать все оголенным нервом.

Ван Гог тонко чувствовал, осторожно нащупывал, творил новый миф, создавал новый мир, который оказался для нас родным домом. Отвечая на старые вопросы в новых условиях, он был одним из тех, кто создавал современность. Уже в середине XX века Антонен Арто тонко уловил это свойство живописи Ван Гога: сравнивая его с программой Гогена, он пи-

сал: «Гоген, как мне кажется, считал долгом художника поиск символа, мифа, возвеличивание обыденной жизни до уровня мифа, тогда как Ван Гог был убежден, что миф нужно уметь вычлениить и в самой приземленной повседневности. И здесь, на мой взгляд, он был чертовски прав» [4, с 31].

Вера без религии. Искушение искусством

В жизнеописаниях Ван Гога можно заметить две крайности: одна игнорирует религиозный вопрос практически полностью, другая пытается писать биографию по канонам агиографии. В первом случае речь идет о недостаточном внимании к религиозным вопросам. Агиографический же нарратив кажется вполне обоснованным, и он находит достаточное подтверждение в жизни голландского живописца. Здесь можно вспомнить и извечное страдание к «униженным и оскорбленным», и предельный аскетизм до самобичевания, переданный Бернардом после инцидента с отрезанием уха в письме к Орье следующей формулой: «Можно подумать, что его цель — евангельское умерщвление своей плоти» [38, с. 164], и жертвенность ради высокого идеала искусства и т.д.

С таким повествованием можно согласиться и найти и другие иллюстрации к данному подходу. Натали Эник посвящает целую главу своей книги анализу того, как происходила «канонизация» нового святого по шаблонам церковных процедур. Единственно, авторы этого направления все время используют смягчающие формулы вроде «как», «как будто» святой. На самом же деле для современности Ван Гог не «как будто» святой, а настоящий и самый что ни на есть буквальный святой, он стоял у ее истоков, возможно, раньше других почувствовав те перемены, которые произошли в культуре, и попытался эти перемены осмыслить и выразить.

Следует сказать, что эта рефлексия происходила на фоне переосмысления роли религии в жизни человека и общества. Ван Гог прошел достаточно долгий путь религиозной эволюции, прежде чем пришел к своим окончательным идеям. Сын и внук протестантского пастора, в роду которого было достаточно священнослужителей, с детства знал устои церковной жизни. С юных лет он был достойным христианином, если говорить о милосердии и сострадании, он всегда чутко чувствовал и реагировал на боль другого. Не был он чужд и клерикальной стороны религиозности. Перед

своей пастырской миссией он пишет брату Тео: «Итак, пойдем вперед нашим путем “*indefessi favente Deo*”. Что касается меня, то я должен стать настоящим священником, который умеет дать верный и полезный совет в жизни; поэтому, быть может, хорошо, что я получил сравнительно долгое время на основательную подготовку и успею прочно укрепиться в вере, прежде чем буду призван проповедовать ее другим» [6, с. 14]. Дальше он разъясняет брату, как хорошо верить в Бога, как это помогает преодолеть все житейские трудности, а еще, что очень важно стараться побольше узнать о Господе, лучше же всего это делать, прибегая к помощи Библии.

Пройдя через несколько конфликтов — Ван Гог провалил (вернее даже не пробовал сдавать) экзамены по классическим языкам (латынь, греческий), поэтому не мог даже претендовать на занятие пасторской должности; потом ему отказали в миссии проповедника, ссылаясь на косноязычие и скучные длинные проповеди, — в конце концов он все-таки был командирован как проповедник в отдаленный и бедный район Боринаж, регион угольных шахт и, как следствие, нечеловеческого труда. Здесь, судя по всему, и произошел первый открытый конфликт между верой и религией. Сначала Ван Гог пытался

проповедовать благую весть рабочим, но диссонанс между произносимыми речами и окружающей действительностью заставил его проповедовать делом. Он раздал всю свою одежду, отдавал свою еду нуждающимся, переехал в сарай, чтобы быть ближе к пастве, трудился вместе с рабочими, а погружение в шахту оказало на него неизгладимое впечатление, от которого он долго не мог прийти в себя. Он воочию увидел, как выглядит преисподняя.

В сердцевину этой подвижнической жизни вторглась «общественная мораль» в лице церковной инспекции, приехавшей проверить проповедника Винсента Ван Гога. Этот эпизод очень красочно описан в книге Ирвинга Стоуна «Жажда жизни». Комиссия стала отчитывать Ван Гога за то, как он выглядит, где он живет, какой пример он подает пастве, какую тень это бросает на авторитет всей церкви и т. д. В результате Ван Гог разразился критикой лицемерия клерикальных устоев, предложив приехавшим, прежде чем проповедовать Христа, спуститься в шахту и поработать там или повыбирать уголь на породных отвалах.

Прогнозируемо на этом закончились как проповедническая миссия, так и надежда на пасторскую карьеру. Однако, по мнению специалистов, именно здесь начался осознанный путь художника.

Ван Гог, находясь среди рабочих, все время пытался их запечатлеть на листе бумаги, он пытался создать «искусство бедных для бедных». Узнав о том, что его отстранили от службы, Винсент направился в Брюссель к синодальному начальству, прихватив с собой свои рисунки. Там он показал их пастору Петерсену, члену комиссии, направившей Ван Гога в Боринаж. Петерсена он считал своим покровителем, в то же время пастор был ценителем живописи, который сам пробовал себя на этом поприще. Именно пастор Петерсен, то ли чтобы уменьшить боль постигшей Ван Гога неудачи, то ли провидчески разгадав руку гения, посоветовал Винсенту всерьез заняться живописью. Это подействовало на него магически, так что пастор написал родителям Ван Гога, что теперь Винсент освещен внутренним светом.

Так или иначе, но можно говорить, что именно в Боринаже на почве социального и религиозного конфликта родился Ван Гог-художник. Его французский биограф Давид Азио в связи с этим пишет: «Можно считать бесспорным, что Боринаж подвел Винсента к решению посвятить себя искусству» [2, с. 80].

Следующая же размолвка официальной церковности и верующего Ван Гога произошла на фоне

его неразделенной любви к кузине Кее (Кэтрин Фос), которая гостила у его родителей в Эттене. Он признался ей в любви, но получил решительный отказ. Добиваться своего Винсент приехал в Амстердам, в дом к родителям Кее, с которыми она жила. Он вошел в комнату, из которой за секунду до этого выскочила его возлюбленная. Тогда Ван Гог поднес руку к пламени лампы и попросил видеть ее столько, сколько он сможет удержать руку на огне. После этого отец вынужден был сказать, что он не запрещает дочери его видеть — Винсент ей самой глубоко несимпатичен. Это был окончательный отказ. После он отправился в таверну, где встретил проститутку, встреча с которой и отказ любимой побудили Ван Гога написать длинное письмо брату, где он среди прочего отмечает: «Что за несусветная чушь! Разве любить и нуждаться в любви грех? Разве грех не уметь жить без любви? А вот жизнь без любви я считаю греховным и безнравственным состоянием. Я сожалею лишь об одном — о времени, когда мистические и теологические бредни вынуждали меня вести слишком замкнутую жизнь. Постепенно моя точка зрения изменилась... Этот пасторский Бог для меня мертв. Но делает ли это меня атеистом? Священники считают меня таковым — пусть. Но

я люблю, а как бы я мог испытывать любовь, если бы не жил я и не жили другие; а раз мы живем, это уже само по себе чудо. Называй это Богом, или человеческой природой, или чем хочешь, но существует нечто, что я не могу ни определить, ни уложить в систему, хотя это нечто — чрезвычайно жизненно и реально; оно и есть мой бог или все равно что Бог» [6, с. 61–63]. Здесь следует сказать, что Ван Гог прекрасно знал, что Бог есть любовь, но он так же чувствовал, что лучшее, что есть в человеке, тоже есть любовь, а для их соединения совсем необязательно посредничество в виде церкви. Еще до своей проповеднической миссии он писал: «Нужно любить — любить как можно больше, ибо в любви и заключается подлинная сила, и кто много любит, тот делает много и способен на многое, и что делается с любовью, то делается хорошо» [6, с. 14].

На Рождество того же года произошел еще один конфликт между отцом Ван Гога пастором Теодорусом и сыном, вбивший еще больший клин между религией и верой. Винсент отказался идти на службу в церковь, заявив, что если это нужно делать принудительно, то «ноги моей там не будет даже из вежливости». В письме к брату он пишет: «Я откровенно сказал, что считаю их систему ре-

лигиозных взглядов отвратительной, не хочу больше думать об этих вопросах и буду всячески избегать их, потому что чересчур глубоко вник в них в самый печальный период моей жизни». [6, с. 67]. А несколько позднее уже в контексте «запрещенной» любви с Христиной (Син), добавит: «По существу священники — самые безбожные люди и самые сухие материалисты на свете, хотя, вероятно, не непосредственно на кафедре, а в личной жизни... Ах, я очень хорошо знаю, что любой священник сказал бы в данном случае то же самое; именно по этой причине я и считаю всю их компанию самыми безбожными людьми в нашем обществе...» [6, с. 142].

Пройдя через любовь и расставание с Син, учебу у Мауве, скитание в Амстердаме и жизнь в Дренте, Ван Гог вернулся назад к семье, но уже в Ньюэнен. Здесь случилась последняя любовь в его жизни (если не считать парижской связи с хозяйкой ресторана «Тамбурин» Агостиной Сегатори). Старая дева Марго Бегеман влюбилась в него и даже собиралась выйти замуж, но как только ее отец, у которого она жила, и сестры узнали про их отношения с Винсентом, началась полноценная травля Марго. Однажды во время прогулки с Ван Гогом она пыталась покончить жизнь самоубийством,

приняв стрихнин, однако доза оказалась не смертельной. Марго выжила, но союз был окончательно расстроен ее родственниками. Винсент в связи с этим написал: «Но что за мировоззрение у этих порядочных людей, что за религию они исповедуют! Ведь это же просто абсурд, который превращает общество в какой-то сумасшедший дом, ставит весь мир с ног на голову» [6, с. 183],

Здесь же произошел и окончательный разрыв с религией. И дело даже не в том, что как раз в это время (26 марта 1885 г.) умер отец-пастор. Судя по всему, умер «Бог пасторов» — его место занял Бог художников. На этот период (конец мая 1885 г.) приходится создание первой значительной работы Ван Гога «Едоки картофеля». Искусствоведы считают эту картину выражением острого социального протеста против общественной несправедливости. Своеобразным манифестом честного ручного *труда*. И сам Ван Гог в письме подтверждает такое прочтение картины: «В ней я старался подчеркнуть, что эти люди, поедающие свой картофель при свете лампы, теми же руками, которые они протягивают к блюду, копали землю; таким образом, полотно говорит о тяжелом труде и о том, что персонажи честно *заработали* свою еду» [6, с. 197]. Но не менее обоснованным кажется взгляд, соглас-

но которому «Едоки картофеля» явление более широкое — это критика социального устройства в целом, критика несправедливости и неравенства, которое Винсент так хорошо почувствовал на себе, проповедуя в Боринаже, протест против буржуазной культуры и лицемерных устоев общества как таковых, согласно которым одновременно целая семья должна довольствоваться «пустым» картофелем, и тут же, где-то рядом, собственники шахт или земель готовы отдать за одну бутылку вина больше, чем крестьянин зарабатывает за год. И все это лицемерно поощряется или по крайней мере не критикуется официальной церковью. Подтверждение такой позиции можно найти еще в боринажских письмах: «Когда я вижу, как топчут слабых, я начинаю сомневаться в ценности того, что называют прогресс и цивилизация. Конечно, я верю в цивилизацию, но в такую, которая была бы основана на истинном милосердии. Я считаю варварством и нисколько не уважаю все, что губит людские жизни» [Цит по 2, с. 79].

Существует и другая, метафизическая интерпретация этой картины, которая прямо связывает сюжет полотна с религиозными смыслами, представляя его современным прочтением старого христианского мифа. Согласно данной трактовке,

картина является плодом религиозных и художественных размышлений Ван Гога, она стоит в одном ряду с «Тайной вечерей» Леонардо Да Винчи, работами Рембрандта, Курбе. «Едоки картофеля», — отмечает коллектив британских авторов, исследующих творчество Ван Гога, — это своего рода интерпретация «Тайной вечера», современный вариант картины «Христос в Эммаусе» Рембрандта» [7, с. 42]. Естественно, при сравнении указанных полотен становится очевидно, что при сохранившейся мистичности культурный и смысловой подтекст у них совершенно различный: Христос если и присутствует на этой трапезе, то только во внутреннем, душевном мире «едоков».

Вторая значительная работа этого периода — «Натюрморт с Библией» (октябрь 1885 г.), где с монументальной Библией в кожаном переплете соседствует «Радость жизни» Эмиля Золя. Принято считать, что это посмертный диалог отца (пастора) с сыном (любителем светской литературы и идеалов Французской революции). Об этом же свидетельствует и погасшая свеча в правом углу стола, символизирующая смерть отца. Но кажется, непротиворечивой будет еще одна интерпретация. Это прямой диалог Бога и человека, не нуждающегося в клерикальных посредниках. Бог есть любовь

и человек есть любовь, и они могут быть ближе, чем это может показаться: так же близко, как соседствуют Библия и Золя. По большому счету, это вполне каноничная протестантская мысль, обоснованная еще Лютером и Кальвином, просто доведенная Ван Гогом до своего логического завершения. Кроме того, здесь происходит еще одна существенная трансформация, которая выходит далеко за рамки церковного дискурса. Медиумом между двумя субстанциями выступает искусство. С одной стороны, Бог именно в искусстве ощутим лучше всего, в искусстве можно его познать, и это интерпретация старой мысли об эстетической первооснове мироздания, о том, что мир спасет красота, с другой — именно в искусстве человек движется навстречу Богу.

Искусство, таким образом, становится новой религией, в искусстве искренне, без клерикального ханжества, вера обретает свой долгожданный объект, происходит оправдание искусством. Тогда, возможно, 53-я глава книги Исайи, на которой открыта Библия на картине, пророчествующая о приходе Мессии, говорит в то же время и о новых временах искупления искусством?! Кажется, Ван Гог не только нащупал основание, но нашел и форму для его выражения, может, поэтому книга Золя

изображена в лимонно-желтом тоне, так значимом для всей будущей (особенно самого ее счастливого, арльского периода) живописи Винсента (стоит просто вспомнить знаменитые желтые подсолнухи, в желтой вазе, на желтом фоне).

Эту герменевтику новой формы религиозности можно продолжить по нескольким направлениям: отшельничество, подвижничество, мученичество и т. д. Но также можно сказать о постоянном желании Ван Гога основать «колонию художников». Обычно в этой связи говорят о «южной студии», когда Ван Гог пытался жить и работать вместе с Гогеном в Арле в 1888 г. На самом деле эти идеи и опыт у Винсента появились гораздо раньше, и он неоднократно пытался их реализовать на практике. Сначала это было в Эттене вместе с Антоном Ван Раппардом, аристократом-художником, с которым он познакомился в Брюсселе по рекомендации брата. Потом, когда Тео подумывал о работе в Америке, Винсент из Дренте предложил ему создать артель художников. Это предложение так и осталось на бумаге. Уже в Ньюэне со своим учеником Антоном Керсемакером он тоже пытался реализовать нечто подобное.

Исследователи такой опыт, как правило, трактуют как предтечу коммун, так знакомых XX веку,

и, наверное, это вполне обоснованно. Но можно сказать и о религиозных архетипах такого общежития. Что, если Ван Гог хотел основать первую общину, которая даст жизнь «ранней церкви», в которой Бог и человек не будут разделены религией, а будут объединены искусством, где художники, новые апостолы, смогут взаимно друг друга поддерживать, совместно жить, писать-«молиться», служить и утешать? О принципах организации такой коммуны он и сам недвусмысленно пишет брату из Арля: «...необходимо объединиться, как делали когда-то на наших голландских пустошах монахи, по-братски жившие одной жизнью» [6, с. 305]. А Паскаль Бонафу так выражает это чувство Винсента: «Писать — такой же самостоятельный дар, как проповедовать. Винсент не прекращает быть миссионером и художником, он апостол, а значит, свидетель. Живопись есть благая весть. И Винсент помышляет о своего рода церкви» [Цит. по 48, с. 312]. Следует, правда, оговориться, что Ван Гог никогда не мыслил себя новым Мессией, даже в случае с «южной мастерской» он сознательно отдал главенство Гогену.

На религиозную сторону творчества Ван Гога исследователи давно обратили внимание. Так, К. Ясперс, анализируя жизнь и творчество Ван Го-

га в контексте его психической болезни, писал: «Своим искусством он хотел утешать... Собственно, Ван Гог хотел писать Христа, святых и ангелов; он отказался от этого, потому что это его слишком возбуждало, и скромно избрал себе самые простые объекты. Но в их изображениях зритель чувствует изначально религиозный импульс даже тогда, когда он ничего не знает о высказанных в письмах мотивах» [49, с. 205]. А Паскаль Бонафу так поэтично описывает душевный порыв Ван Гога: «Винсент пишет так, как анахорет молится. Надо пройти через пустыню. Он находится наедине со своей живописью, словно отшельник наедине с Богом, и каждый холст — это акт веры. Его жизнь как живописца — это сплошное усердие» [Цит. по 48, с. 102]. Натали Эник же обобщает это религиозное чувство, выраженное средствами искусства: «Винсент пишет, словно молится и проповедует. Он молится и проповедует, несмотря на свои грехи, подобно тому как пишет вопреки жизненным неудачам. Священное Писание и цвета служат беспокойному и неутомимому поиску одного и того же света, одного и того же спасения. Он стал таким художником, каким хотел быть пастором. Винсент занялся живописью. Беззаветный миссионер и мученик. Его портреты — это «слав-

ное тело», придуманное его художественной верой» [48, с. 81]. Гомологичность религии и искусства не должна вызывать никакого удивления, этот феномен хорошо изучен, в том числе в контексте творчества Ван Гога. Следует только вспомнить, что и искусство, и религия (именно в таком порядке) принадлежат, согласно Гегелю, сфере абсолютного духа, области реализации свободы, поэтому их архетипичность выглядит вполне логичной.

В связи с этим рискнем предположить, что для Ван Гога искусство стало новой формой религиозности, лишенной церковности, но не оставленной Богом, требующей подвижнического труда, но предоставляющей вознаграждение самой работой. Ван Гог пытался по-своему ответить на те вечные вопросы, которые так остро стояли перед ним и его поколением. Он всю жизнь судорожно пытался нащупать твердую почву. Он постоянно находился в поиске. Такие ответы он нашел в искусстве, которому теперь решил посвятить всю жизнь. Он создал новый миф искусства, в котором само искусство является самодостаточной ценностью, в котором важен человек; миф, который ориентируется на состояние, который ищет колорит, который *оправдывает* существование.

Человеческое искусство: человек — корень всех вещей

Паола Волкова называла живопись от Мане до Ван Гога самой человеческой в истории искусства. И здесь дело, судя по всему, не только в мимолетном впечатлении, которое пытались поймать импрессионисты, речь может идти и о попытке выразить состояние, которое свидетельствует о субъективистской революции не только в живописи, но и в культуре в целом. С одной стороны, человек пытается выбраться из-под гнета социальных структур, тоталитарное действие которых так прозорливо угадывал уже Ницше, с другой — именно индивид становится культурным центром, носителем «священной» свободы. Для верующих людей — человек носитель «искры божией», для атеистов — венец эволюции. И в том, и в другом случае интересен именно он, именно человек становится центром нового культурного универсума.

В этом отношении Ван Гог одновременно и невероятно современный нам художник, и гениальный мастер, сумевший уловить и выразить витающие в воздухе интуиции. Он понял и реализовал это инклюзивно и эксклюзивно, технически и формально. Его всегда интересовали фигуры людей, его интере-

свал человек, и речь идет не только о социальной стороне дела. Даже когда он писал пейзажи, его интересовала «человеческая» природа, природа, которая воспринята сознанием. С детства он любил и умел наблюдать за природой, он пытался ее трактовать и показать на холсте именно так, как *он* ее видит, он демонстрирует собственную рецепцию, он старается заставить поверить в собственную ее версию. Будучи уже состоявшимся художником, после знакомства с японским искусством Ван Гог писал: «Изучая искусство японцев, мы неизменно чувствуем в их вещах умного философа, мудреца, который тратит время — на что? На измерение расстояния от Земли до Луны? На анализ политики Бисмарка? Нет, просто на созерцание травинки. Но эта травинка дает ему возможность рисовать любые растения, времена года, ландшафты, животных и, наконец, человеческие фигуры» [6, с. 331].

О фигурах, которые, действительно, интересовали Ван Гога, он уже в конце 1885 года писал: «Но я предпочитаю писать глаза людей, а не соборы, как бы торжественно и импозантно ни выглядели последние: человеческая душа, пусть даже душа несчастного нищего или уличной девчонки, на мой взгляд, гораздо интереснее» [6, с. 221–222]. Это и неудивительно, вся та персонализация культуры

в целом и живописи в частности не могла не сказаться на Ван Гогe. Он с проповеднических времен помнит, что любовь есть сердцевина каждого человека, поэтому уверен, «что нет ничего более подлинно художественного, чем любить людей». С другой стороны, он прекрасно чувствует и каждодневно видит метаморфозы, происходящие в обществе, и поэтому ему «все больше кажется, что человек — корень всех вещей». Во все более релятивизирующейся культуре человек остается единственным прочным (в меру) основанием. С одной стороны, человек достоин любви, с другой — он последняя хрупкая несомненность, он то, что достойно быть выражено на холсте, он метафора бесконечности. «Фигуры, — пишет Ван Гог брату, — единственное в живописи, что волнует меня до глубины души: они сильнее, чем все остальное, дают мне почувствовать бесконечность...» [6, с. 294]. Используя высокопарный язык, можно сказать, что это и неудивительно: человек — единственное, что осталось в европейской культуре, все остальное — производное от него.

Интерес к человеческим фигурам — это антропологизация, индивидуализация и субъективизация живописи. Следует отметить, что этот интерес касался не только внешних «объектов», но затронул самого живописца. Первый опыт автопортрета

он предпринял в антверпенский период, то есть как раз после «Натюрморта с Библией». Основную же массу автопортретов Ван Гог написал в Париже (около тридцати, больше, чем любой его современник), в период, когда отсутствовала переписка с братом, то есть для Винсента этот жанр был еще и сродни «психоаналитической процедуре» рассказа о себе, собственная биография в красках. Понятно, что сам жанр автопортрета появился как следствие гуманистического, атропологического поворота, произошедшего при переходе от средневековой парадигмы к нововременной (первый автопортрет был написан во времена эпохи Возрождения, в 1485 г. и принадлежал кисти итальянского художника Филиппино Липпи) естественно, что раньше такая дерзость никому и в голову не приходила. Ван Гог довел эту тенденцию до совершенства, создав историю себя. Когда миф теряет свои онтологические функции, история становится предельным «вмещающим» всех посюсторонних практик.

Другим измерением «субъективистского» поворота является своеобразное выражение реальности. Ван Гог всегда был реалистом, на что указывают и искусствоведы, и его опыт проживания с Гогеном, который предлагал Винсенту пользоваться фантазией вместо работы на природе. Ничего, кроме скан-

дала, из этого не вышло. Но он всегда был «субъективным реалистом», он всегда писал природу или другие объекты, но только так, как он чувствовал. Это, пожалуй, общее место для художников — использовать известный аргумент «я так вижу», но в случае с Ван Гогом — он хотел показать в первую очередь это видение, задействовав новую оптику, выразить экспрессию. «Множественность направлений, — пишет Натали Эник, — которые можно связать преемственностью с Ван Гогом, вновь является симптомом его особенного положения. Последователи называли его своим предшественником не столько в качестве инициатора нового художественного течения (подобного кубизму в случае Сезанна), сколько в качестве символа новой эстетической ценности. Этой ценностью все чаще и чаще после него будут наделяться права субъективности художника. Первостепенной функцией художника будет уже не выражение внешней объективности мира, прекрасного или идеала красоты, но, как минимум в той же степени, выражение внутренней истины личности, которой впредь и будет подчинена изобразительная техника» [48, с. 65].

В одном из писем брату Винсент приводит рассуждение, которое стало каноническим не только для исследователей творчества Ван Гога, но и для

всего последующего искусства: «...вместо того чтобы пытаться точно изобразить то, что находится у меня перед глазами, я использую цвет более произвольно, так, чтобы наиболее полно выразить себя» [6, с. 297]. Дж. Ревалд указывал, что во время рисования рука Ван Гога подчинялась двум «хозяевам»: глазу, который схватывал тончайшие детали пейзажа, и разуму, в котором уже присутствовал «синтетический образ зрелища». Анализируя эту способность, американский исследователь пишет: «Тем самым, его задача состояла не столько в том, чтобы оставаться фотографически верным своему сюжету, сколько в том, чтобы выразить свои внутренние чувства...» [38, с. 134].

И здесь мы подходим к формальной стороне вопроса, которая для Ван Гога, как, вероятно, и для каждого живописца, является не менее важной: цвету и колориту. Осип Манделштам писал по поводу картины «Ночное кафе»: «Ван Гог харкает кровью, как самоубийца из меблированных комнат... Я никогда не видел такого лающего колорита» [21, с. 562]. Обращаясь к этому вопросу, можно увидеть, что концепция Ван Гога была целостной и законченной. Да, он прошел большую эволюцию, особенно в Париже, что касается цвета и техники мазка. Он хорошо знал «цветовую относитель-

ность» Шевреля, на него оказали влияние Сера с Синьяком научной методой пуантилизма, и импрессионисты с разработкой света, и Монтичелли с резким мазком и кричащим колоритом, но в результате этого он не стал подражателем кого-то из них, а превратился в великого художника, имеющего свою *программу*. Он хотел изображать фигуры, он интересовался человеком, и для этого ему нужен был цвет, он ощущал, что формой фигуры должен быть цвет. Может, это потому что эмоции и состояния прекрасно выражаются цветами (не зря мы говорим «черный, как туча» или «просиял», или «аж светится от радости», «тоска зеленая» и т. д.), может, цвета — это идеи, в платоновском смысле, то есть чистые формы, может — предельно концентрированные, чистые понятия, может — символы, трудно сегодня сказать наверняка, но именно цвет, по мнению Ван Гога, является *судьбой* будущей живописи, именно цвет — лучшее средство для передачи фигуры, именно цвет — лучшее средство для выражения живописца. В связи с этим Винсент вполне пророчески написал: «Мой удел — работать и время от времени создавать такое, что останется надолго; но кто же будет в фигурной живописи тем, чем стал Клод Моне в пейзаже? А это, как ты и сам чувствуешь, носится

в воздухе. Роден? Нет, не он — он не работает красками. Художником же будущего может стать лишь невиданный еще колорист» [6, с. 267].

Еще одной стороной персонализации является подпись картин Ван Гогом. Известно, что все картины он подписывал «Vincent» и никогда «Ван Гог». Существует несколько попыток объяснить этот феномен. Одни говорят, находя свидетельства в письмах, что он не подписывался фамилией из-за сложности ее произношения для иностранцев. Наверное, в этом есть резон, но первые «большие» картины Ван Гог написал, как раз находясь в Голландии. Другие утверждают, что это следствие разрыва с родом Ван Гогов, и он таким образом демонстрировал этот разрыв. Но, пожалуй, солидаризируясь с Натали Эник, следует предложить еще одно объяснение. Не отвергая окончательно два предыдущих варианта, можно предположить, что таким образом Винсент указывал на индивидуальную, а не видовую принадлежность. Он осознавал себя творцом и хотел этот статус продемонстрировать (лишь иногда он предлагал разделить его с Тео). Анализируя это явление, Н. Эник пишет: «Первая характеристика этого нового режима — персонализация художественного величия. То значение, которое придаетается подписи, является одним из его наиболее заметных

симптомов» [48, с. 252]. В конечном итоге ему это абсолютно удалось: сегодня картины Ван Гога узнаваемы по всему миру, и даже без подписи. Ему удалось создать свой уникальный стиль, который узнает человек, даже совершенно далекий от искусства. Ему удалось это благодаря удивительным формам и невероятно выразительным цветам. Ему удалось это потому, что он дал свободу экспрессии и честно, кричаще выразил себя, он «исписал» себя до смерти. В этом он предвосхитил современность, за что современность сделала его иконой.

Мир работы

Если предыдущие размышления можно отнести к сфере теоретического разума, то последующий краткий экскурс ведет в область разума практического.

Труд сегодня является поощряемым и достойным занятием, центром современного капиталистического общества. Так было далеко не всегда, точнее почти никогда так не было. Работа всегда была делом низших слоев, ни на что больше не способных, как на рабский труд. Для античного общества труд являлся водоразделом между свободными и рабами. В средневековой культуре он существо-

вал под сигнатурой библейского проклятия «В поте лица твоего будешь добывать хлеб свой» и маркировал либо принадлежность к высшим слоям аристократии, которые ни при каких обстоятельствах не могли позволить себе такое падение, как работа, либо отношение к низшим сословиям, чьим делом был труд. Существенное изменение в отношении к труду произошло в результате Реформации, с ее мыслью о взаимосвязи спасения и труда, а как следствие, успешности. Лидеры Реформации выдвинули идею об извечной предопределенности всех людей ко спасению либо к гибели. Свою же судьбу можно узнать уже в этом мире, исходя из материальной успешности и благосостояния. Соответственно, необходимо много и честно трудиться, чтобы «найти» себя в числе избранных, а не пополнить геенну огненную. На эту сторону хозяйственной жизни протестантских стран обратил внимание уже М. Вебер в своей известной книге «Протестантская этика и дух капитализма», но во времена Ван Гога, а тем более раньше, такая позиция еще не стала общим местом культуры. Ницше, например, критиковал работу именно как антиаристократическое занятие.

XX же век и начало XXI являются плотью от плоти мира работы. В современной культуре труд

имеет как минимум два противоположных прочтения, исходящих, правда, от одного смыслового ядра. Уже в творчестве Э. Юнгера была угадана тотализирующая роль работы: все сущее становится производной от нее функцией.

Сегодня есть и другое понимание работы, связанное скорее с красивыми историями успеха и американской мечтой. Родоначальником этой традиции вполне можно считать Бенджамина Франклина, а формулой, которая ее выражает, — «человек, который сделал себя сам». В современной массовой культуре воплощением этого архетипа являются Стив Джобс и Илон Маск.

Сегодня вся эта ретроспектива выглядитстройной и законченной, но понадобилось не одно поколение, чтобы такая позиция стала культурным априори. И, несомненно, Ван Гог своим творчеством способствовал такой канонизации. Уже в 1911 году Г. Зиммель подметил особую роль труда в работах голландского художника, указав, что он (труд) выступает для Ван Гога определенным принципом. Надо сказать — немецкий социолог не ошибся. Говорить о работе в контексте Ван Гога можно в двух измерениях: жизни и творчества.

Возможно, как раз в силу протестантского воспитания Винсент испытывал огромный пиетет

к работе и сам всю жизнь тяжело трудился, будучи настоящим трудоголиком. Чем бы он ни занимался, он всегда отдавался этому без остатка, честно и добротнo выполняя свою работу. Будь то продажа картин, в которой он очень быстро добился достойных результатов, или проповедническая миссия, где кроме проповеди он полноценно трудился вместе с шахтерами, или живопись, которой он отдавал всего себя, работа для него становилась второй жизнью, он, можно сказать, был саморепрезентативным примером достоинства труда. Причем Ван Гог воспринимал это именно как долг и достойное призвание, а не наказание. «На мой взгляд, я часто, хотя и не каждый день, бываю — сказочно богат — не деньгами, а тем, что нахожу в своей работе нечто такое, чему могу посвятить душу и сердце, что вдохновляет меня и придает смысл моей жизни», — так писал он в 1883 г. из Гааги [6, с. 136]. А уже в 1888 году он именно в работе находит оправдание существования: «Выставляюсь я или не выставляюсь, а работать надо — только это дает человеку право мирно курить свою трубку» [6, с. 334]. Это звучит уже совсем современно, и в этих словах нет ни грамма осуждения или сожаления, это скорее осознанное принятие судьбы.

Что касается творчества Ван Гога, то его вообще до определенной степени можно считать манифестом работы. Это прекрасно видно во всех его изображениях фигур — они динамичны, напряжены, сконцентрированы: землекоп, ткач, крестьянин — все они *за работой*, все они даже скорее символ самой работы. Даже знаменитые «Сеятель» и «Жнец», являющиеся символическими притчами в красках, выражают в то же время и мир работы. Это также хорошо прослеживается и в натюрмортах, в которых на самом деле за изображаемым объектом незримо присутствует целый мир, мир физического труда. Об этом хорошо написал Хайдеггер, анализируя картину Ван Гога «Башмаки»: «Из темного истоптанного нутра этих башмаков неподвижно глядят на нас упорный труд тяжело ступающих во время работы в поле ног» [44, с. 117].

В письмах, естественно, не видя всей той эволюции в осознании труда, которое сегодня доступно нам, но ощущая трансформации, которые происходят в культуре, Ван Гог задается вопросом, о том, почему «фигуры на картинах старых мастеров не трудятся». То, что для него было таким естественным и необходимым, отсутствовало на картинах «великих», с которых он хотел брать пример. Это вполне естественно, что там нет работы, ибо место

и статус работы во времена Рембрандта были совершенно иными. Но Ван Гог — представитель нового искусства, даже шире — нового мира, поэтому его рассуждение на эту тему можно считать пророческим и программным одновременно: «Повторяю, фигура крестьянина за работой — только она и есть подлинно современная фигура, душа современного искусства, такое, чего не делали ни греки, ни художники Ренессанса, ни старая голландская школа» [6, с. 206].

Это уже вполне современная формула, стоит только в нужный момент заменить крестьянина на рабочего, а сегодня уже и на служащего, истинность сентенции от этого не пострадает. В целом следует сказать, что в творчестве Ван Гога было осуществлено три революции, которые символизируют становление современности: 1) он показал возможность нерелигиозных форм искупления, спасения через искусство. И в этом смысле старый Бог действительно умер, монополия религии была разрушена; 2) продемонстрировал важность не только индивидуальности восприятия, но и субъективности выражения. Человек обрел свою истину, миф Ван Гога уже вполне человеческий; 3) сделал работу современной. Отныне труд стал не проклятьем, а даром, имеющим свою эстетику.

Глава третья.
МАЛЕР.
СПАСЕНИЕ ВНЕ
ТРАНСЦЕНДЕНТНОГО.
НОВЫЙ МИФ
СОВРЕМЕННОСТИ

Демииург-дирижер
vs
Творец-композитор

Сегодня Густав Малер знаменит в первую очередь как великий композитор рубежа веков. Однако в свое время он был известен прежде всего, как выдающийся дирижер и интерпретатор оперного репертуара. При том, что он никогда специально не обучался дирижерскому мастерству, по иронии судьбы Малер считается, с одной стороны, представителем «послевагнеровской пятерки» вели-

ких дирижеров (Ханс Рихтер, Феликс Мотль, Густав Малер, Артур Никиш, Феликс Вейнгартнер), с другой — он оказал огромное влияние на дирижирование в XX веке, в результате чего, говорят о «малеровской школе», причисляя к ней выдающихся дирижеров XX века: Бруно Вальтера, Отто Клемперера, Артура Боданского, Александра Цемлинского, Виллема Менгельберга, Оскара Фрида и др.

Как было указано, специального дирижерского образования Малер не получил, но тем не менее с юных лет он был очень музыкальным ребенком и вполне соответствует характеристике вундеркинда от музыки, сродни Моцарту. Его первый музыкальный опыт датируется четырехлетним возрастом (некоторые биографы указывают шестилетний возраст), а 13 октября 1870 г. (в 10 лет) состоялся его дебют на сцене театра родного города Йиглава. Уже в 15 лет Густав поступил в Венскую консерваторию по классу фортепиано, где профессор Юлиус Эпштейн сразу разглядел в нем талант исполнителя. Малеру тогда прочили карьеру пианиста уровня Ф. Листа и А. Рубинштейна. Однако судьба распорядилась иначе. Сначала он стал выдающимся дирижером, а потом признанным великим композитором. Все это происходило на фоне трех ре-

форм, начатых еще в начале XIX века, которые можно считать своеобразными маркерами меняющегося социального мира.

Первая из них — симфоническая реформа Бетховена. До Бетховена симфония предназначалась для узкого круга людей, одному из которых она и могла быть посвящена. Это было развлечение для камерного состава слушателей, так же предполагавшее в свою очередь вполне ограниченный состав исполнителей. Начиная с Бетховена, симфония вышла из залов дворцов и стала адресоваться максимально широкой аудитории. П. Беккер в связи с этим пишет: «Бетховен изменяет назначение симфонии (в ее родовом понятии) именно в том отношении, что переступает границу этого замкнутого кружка, развлечение которого и было до него единственной целью симфонической музыки, превращает ее в объект восприятия и обсуждения совершенно свежих, остававшихся до того чуждыми, отличных как по численности, так и по составу, народных масс» [36, с. 21]. Сам же Малер указывает, что Бетховен начал новую эру в музыке, и в связи с этой реформой обращает внимание на внешние обстоятельства: «Вместо комнаты появился концертный зал, а вместо церкви с ее новым инструментом — органом — оперный театр» [37, с. 155].

Вторая реформа — консерваторская реформа Мендельсона. В городе Баха — Лейпциге, в первой половине XIX века, другой выдающийся композитор основал первую в Германии консерваторию, но построил ее работу по неклассическим для тех времен стандартам. Можно сказать, что таким шагом Мендельсон окончательно распрощался со Средневековьем. Дело в том, что европейские консерватории до этого были построены по средневековому цеховому принципу, где мастер передавал свои умения и навыки ученикам: один маэстро учил всем предметам своих учеников. В консерватории же Мендельсона обучение было построено по университетскому принципу, каждый предмет преподавал отдельный профессор. Курс был взят на специализацию и индивидуализацию. Консерватория, таким образом, стала отдаляться от канонов цеховой организации и все ближе приближалась к этапам организации фабричной, где в каждом подразделении готовили свою, законченную часть общего продукта (изделия).

Наконец, третья реформа — театральная реформа Вагнера. Вагнер к театру и опере относился куда более серьезно, чем просто к развлечению. В своем оперном наследии он создал национальный миф, который отчасти был призван заменить собой он-

тологическую функцию религии. Не в последнюю очередь именно из-за этого аполлонического «крена» он и подвергся бескомпромиссной критике со стороны Ницше. В силу того, что Вагнер писал больше, чем музыку, он писал национальный миф, он требовал концентрации и единства всех выразительных средств, поэтому последовательно отстаивал соединение актерских, вокальных, режиссерских и музыкальных задач. Опера стала ритуалом, где все части должны служить достижению единой цели. По мнению Б. Либерман, Г. Малер был одним из тех, кому удалось воплотить этот замысел в жизнь наиболее полно и удачно.

В свою очередь, за свою почти тридцатилетнюю карьеру дирижера Малер осуществил не одну собственную реформу, некоторые из которых исследователи считают сопоставимыми и даже превосходящими вагнеровские новации.

Восхождение Малера-дирижера началось с низших уровней музыкального универсума. Летом 1880 г. он впервые дирижировал в курортном городке Бад-Халле. Такая работа, учитывая характер молодого музыканта, была для него сущим мучением и разочарованием. Всю свою жизнь он пытался достичь предельного уровня исполнительства, никогда в этом смысле, не идя на компромисс, здесь

же он был вынужден бороться как с равнодушием оркестрантов, так и с их низким профессиональным уровнем. В 1881 г. Малер стал первым капельмейстром в Ляйбахе (Любляна), в 1883 г. недолго работал в Ольмюце, в том же году стал вторым дирижером Королевского театра Касселя.

Уже на первых этапах своего восхождения к вершинам музыкального Олимпа Малер последовательно воплощал свое понимание канонов дирижирования, тем самым проводя, возможно, свою главную революцию на месте дирижера, результаты которой стали каноническими практически для всего дирижерского цеха XX века: от Бруно Вальтера и Виллема Менгельберга до Артуро Тосканини и Леонарда Берстайна.

Во второй половине XIX века дирижер еще оставался до определенной степени техническим специалистом, отвечающим за организацию звучания и контролирующим ритм. Он был проводником по нотной партитуре, который показывал моменты вступления и снятие звука музыкантам. «Дирижер, — пишет биограф Малера, Б. Кулапин, — был неким монотонно отбивающим такт помощником, чтобы оркестр не расплзался на отдельные голоса. Малер же представлял собой музыканта новой формации: он понимал про-

фессию дирижера не как регулировщика музыкального движения, а как проводника композиторских идей. Дирижер, по его мнению, должен был стать единственным художественным исполнителем и единственным интерпретатором произведения» [16, с. 62]. С этого момента дирижер стал играть на своем «инструменте» — оркестре. Что касается внутреннего содержания музыки, то здесь Малер также выступил новатором, предложил отказаться от слепого следования за партитурой и обратил внимание на значимость творческой интерпретации произведения. Своим собственным примером Малер обосновал позицию, согласно которой дирижер не ремесленник, а полноценный творец и мыслитель — от интерпретации музыкальное произведение зависит не меньше, чем от текста партитуры.

Хорошими примерами реализации этой программы является творческая переработка известных, в некотором смысле канонических партитур. Так, Малер замахнулся на «святое», попытавшись осовременить Девятую симфонию Бетховена. Впервые, он изменил состав медных духовых инструментов, устранив недостатки, характерные для инструментов времен Бетховена. Также он расширил состав хора и оркестра и кое-где изменил

динамику. Грубо говоря, Малер показал, как бы звучал бетховенский шедевр, если бы автор писал его в конце века, задействовав все доступные тогда средства.

Малер изменил и партитуру единственной оперы Бетховена — «Феделио». Вторую из четырех написанных Бетховеном увертюр Малер сделал интермедией. Следует сказать, что такие новации были приняты очень сдержанно и послужили поводом для критики. Однако с течением времени «малеровская» партитура «Фиделио» стала одной из классических, а его интерпретация бетховенского наследия — легендарной. Так, русский музыковед А. Оссовский, слышавший малеровскую работу в 1907 г., писал: «Несомненно, среди современных европейских дирижеров нет ни одного, личность которого так соответствовала бы истолкованию вдохновений другого титана чувства, мысли и воли — Бетховена» [1, с. 573]. При этом эксперименты с бетховенскими партитурами были не единственными «коррекциями», и сегодня, например, малеровская редакция «Рейнской симфонии» Р. Шумана считается канонической и принята дирижерами XX века как основная.

После Касселя Малер сезон 1885–1886 гг. проработал в Праге под руководством А. Ноймана,

после чего перебрался на два года в Лейпциг, где стал коллегой А. Никиша. Кроме всего прочего этот период важен еще и тем, что здесь для всей Германии появился еще и Малер-композитор. Дело в том, что внук К. Вебера попросил Малера написать незаконченную оперу знаменитого деда — «Три Пинто». До этого с такой же просьбой вдова композитора обращалась к Дж. Мейерберу, у которого оставшийся от Вебера материал пролежал долгие годы без результата. Специалисты пишут, что говорить о незаконченной партитуре — это большая натяжка, так как от К. Вебера в оркестрованном виде осталась приблизительно одна минута музыки. Тем не менее, Малер справился с задачей, и к столетию со дня рождения К. Вебера опера была представлена на суд публики, среди которой на премьере были монаршие особы Саксонии. После этого опера многократно ставилась в Лейпциге и очень быстро объехала всю Германию.

В определенном смысле город Баха стал триумфом Малера. С этого времени он стал известным в музыкальных кругах как Германии, так и Европы. Причем и как молодой талантливый дирижер, и как начинающий композитор. Собственно, эта слава и способствовала приглашению такого юного

иностранца возглавить Королевскую оперу в Будапеште, где кроме дирижерского пульта он занял еще и директорский кабинет.

Малер оставался на этом посту почти три года: с мая 1888 г. по март 1891 г. За это время состоялся его дебют как композитора с Первой симфонией, которая, правда, не снискала положительных отзывов ни у публики, ни у критиков. В то же время в Будапеште Малеру впервые удалось подчинить единому замыслу дирижерскую и режиссерскую работу. Впрочем, он, даже находясь уже на Олимпе музыкального мира, тяготился театральной работой, считая, что та забирает у него все время и энергию, так необходимые для творческой работы над собственными произведениями. Карьера Малера — это в определенном смысле ирония судьбы. Самый верный последователь и, возможно, самый тонкий интерпретатор Вагнера и большой ценитель Ницше одновременно, он стал заложником и жертвой как раз того, против чего в Вагнере выступал Ницше: он стал «рабом» театра, от чего страдал всю жизнь. Не искусство подчинило театр, который должен быть лишь инструментом его (искусства) воплощения, а театр стал полновластным господином, в конце концов забрав и все творческие силы Малера.

Тем не менее, как только он вступал в свое дирижерское царство, он отдавался ему до конца. Искусство, по мнению Малера, не терпит никаких компромиссов, и он не позволял их себе и не терпел их со стороны своих подчиненных. Как дирижер и директор Малер был одновременно и тираном, и невероятно тонко чувствующим творцом: дирижирование он воспринимал как полноценный акт созидания. Бруно Вальтер, познакомившийся с Малером уже в Гамбурге, оставил о нем такие воспоминания: «... на первой же репетиции я получил полное представление о характере Малера — художника-исполнителя: авторитетный, властный, весь захваченный произведением, целеустремленный, он был резок и суров, когда видел небрежность и нерадивость, но зато полон доверия и симпатии к тем, в ком чувствовал талант и одушевление» [5, с. 437]. Известен случай, когда оркестранты собирались даже побить своего дирижера палками и друзья советовали ему не ходить в этот день на репетицию, но это не остановило Малера, что в конечном итоге закончилось не рукоприкладством, а торжеством творческого порыва. В то же время, будучи уже директором Венской оперы, Малер говорил князю Рудольфу, что не следует реагировать на «мелкие жалобы»,

если речь не идет по меньшей мере о «двух скандалах в неделю».

Этот самоистязательный, требовательный метод начал быстро приносить плоды в Будапештской опере, и из театра на грани банкротства она постепенно превратилась в один из лучших театров Европы, понемногу, кроме всего прочего, обретая и финансовую стабильность. Известен случай, когда И. Брамс в Будапеште увидел постановку «Дон Жуана» под управлением Малера. Сначала уже именитый на тот момент композитор вовсе отказывался идти на спектакль, аргументируя тем, что ему невозможно угодить постановкой моцартовского шедевра. Однако в конце концов он согласился прийти в театр, в результате чего восторженно восклицал: «Наконец! Это та простая трактовка, которая должна быть! Что за дьявол этот Малер». В антракте Брамс за кулисами нашел Малера и сказал: «Это был лучший «Дон Жуан», что я слышал. Даже Императорская опера в Вене не может соперничать с ним!» [Цит. по 16, с. 90].

Каждой постановке Малер отдавал всего себя и деспотично требовал этого же от всего коллектива. Как вспоминала Анна Бар-Мильденбург, с которой у Малера в Гамбурге была, судя по всему, не только музыкальная связь, Густав репетициями до-

водил оркестр и исполнителей до изнеможения, настаивая, что «точность — душа работы артиста». Однако именно это позволило все той же выдающейся сопрано рубежа веков констатировать: «Малеровские спектакли — спектакли неслыханной, небывалой силы — были результатом его педантичной гениальности» [3, с. 424]. Малер был невероятно требовательным дирижером и постановщиком, но все это он делал ради воплощения *идеи*, он давал искусству *сбыться*. Никаких компромиссов и тотальное служение. Анализируя еще пражский период, биограф Малера Г. Энджел писал: «Казалось, искусство было религией для Малера, дирижерский пульт — алтарем, а партитура — книгой, описывающей ритуал. Здесь он чувствовал себя действительно как верховный жрец, несший экстаз от «священного огня», которым был наделен» [Цит. по 16, с. 55]. Следует сказать, что это не просто метафора, такая аналогия характеризует саму суть и Малера-композитора.

С 1891 г. Малер перебрался в Гамбург, в один из самых статусных на тот момент театров Германии, где продолжал воплощать в жизнь свою программу дирижера-исполнителя-творца. Надо сказать, что Гамбург — это город Ганса фон Бюлова, возможно, наиболее крупного дирижера старшего поколения

и превосходного виртуоза, которому Чайковский посвятил свой Первый фортепианный концерт. Заслуженный маэстро, с которым Малера-композитора судьба сводила еще в Лейпциге, из чего, мягко говоря, ничего хорошего тогда не вышло, на этот раз по достоинству оценил талант Малера-дирижера. После посещения представлений под управлением Малера Бюлов писал своей дочери, что теперь в Гамбурге есть «первоклассный» дирижер, способный стать даже выдающимся, но уже сейчас «равный величайшим». После прослушивания вагнеровского творения Бюлов сделал запись, которая позволяет составить представление как о дирижерском таланте Малера, так и о его методах работы. «Я недавно слушал «Зигфрида» под его управлением, — сообщает Бюлов, — и был глубоко восхищен тем, как — без единой репетиции с оркестром — он заставлял этих негодяев плясать под свою дудку» [Цит. по 16, с. 95].

На этом встречи с выдающимися музыкантами и композиторами, сопровождавшиеся позитивными рецензиями от них, для Малера не закончились. Сегодня уже хрестоматийным стал пример отзыва Чайковского на дирижерскую работу Малера. Русский гений приехал в Гамбург, чтобы самостоятельно продирижировать своего «Евгения

Онегина», но, побывав на постановке «Тангейзера» под управлением Малера, отказался от своей идеи и передал это право Малеру. В письме же на родину племяннику В. Давыдову Чайковский написал: «Здесь капельмейстер не какой-нибудь средней руки, а просто гениальный...» [34, с. 507].

Проработав в Гамбурге шесть лет, Малер получил приглашение в Венскую королевскую оперу, сначала на должность третьего дирижера, но уже через полгода занял пост директора и первого дирижера. Густав Малер вернулся в «родной» город, теперь уже триумфатором, он находился на вершине музыкального универсума того времени, практически не ограниченный в возможностях реализовывать свой идеал театра. Но все это требовало, с одной стороны, максимальной концентрации сил и талантов, с другой — предполагало такой же уровень интриг.

Тем не менее, Малер взялся за дело с присущей ему строгостью и бескомпромиссностью, как всегда в случаях, которые касались искусства. Чтобы лучше понять личность Малера и его интеллектуальные ориентиры, следует вспомнить слова, сказанные им генеральному управляющему Придворным театром барону Йозефу фон Безечни, которые смело можно рассматривать как творческое кредо ди-

рижера-директора: «Как человеку мне хочется идти на всевозможные уступки, но как музыкант ни на какие уступки я не иду. Другие директора оперных театров заботятся о себе и доводят театр до истощения; я истощаю себя и забочусь о театре» [Цит. по 16, с. 128].

Так он начал последовательно воплощать свою программу, проводя в жизнь новые реформы, которые далеко не все были приняты публикой, однако сегодня их результаты считаются эталонными. Малер реформировал не только театр, но и аудиторию, пытаясь формировать высокий вкус у публики.

Во-первых, изменения коснулись состава оркестра. Довольно часто случалось, что исполнители болели или отсутствовали по каким-то другим причинам, в результате чего приходилось срочно менять программу вечера. Из этого положения Малер вышел, введя такое новшество, как дублирующий состав исполнителей, который сегодня является устоявшейся практикой театров мира. Во-вторых, новый дирижер объявил войну клaque. В то время в Вене была распространенной практика «проплаченных аплодисментов»: за определенную цену в зале размещались люди, овациями и выкриками «браво» создававшие тому или иному

исполнителю «успех». Причем иногда доходило до крайних мер, и солисты попадали в зависимость от клакеров — в случае отказа от сотрудничества с ними «крикуны» обещали устроить противоположный прием, который, естественно, угрожал превратиться в фиаско. Малер назначил специальных людей для поиска клакеров в зале и удаления их с представления. В-третьих, Малер изменил саму театральную атмосферу. В то время в зал можно было войти в любое время, некоторые посетители приезжали специально, чтобы послушать определенную арию, а после этого нередко сразу покидали зал. Также вполне нормальным считалось перемещение публики по залу во время представления. Малер, понимая, что такое решение не вызовет восторга у высокопоставленных гостей, тем не менее, распорядился никого не пускать в зал после увертюры — теперь опоздавшим необходимо было ожидать окончания первого акта.

При всей той массе административной работы, с которой приходилось справляться Малеру как директору Придворной оперы, в первую очередь он оставался человеком искусства, страстно воплощавшим в жизнь свои представления об идеальной постановке. Вероятно, именно в силу его организаторских способностей, помноженных на гениальную

музыкальность, многие его спектакли («Фиделио», «Кольцо Нибелунгов», «Дон Жуан» и др.) долгое время считались образцовыми во всех отношениях.

Отдав Вене, возможно, лучшие десять лет своей жизни, уже всемирно признанный дирижер и завоевывающий все большее признание композитор вынужден был перебраться через океан и, непреклонно отказавшись от места директора, стать дирижером Метрополитен-опера. При том, что в Нью-Йорке Малеру довелось работать с Энрико Карузо и Федором Шаляпиным, в целом труппой и оркестром он был доволен в меру, о чем писал в письмах. В Америке публика приходила в первую очередь на голоса, не очень интересуясь целостной концепцией постановки. Оркестр прежде всего должен был производить впечатление, а критерием успешности искусства считались гонорары. Именно это вызвало сожаление Шаляпина по отношению к Малеру. Русский бас сразу рассмотрел масштаб таланта дирижера и посетовал на то, что, к сожалению, большинству оркестра нужно совсем другое.

Хотя у Малера уже не было необходимых сил для сопротивления театральной рутине (на тот момент он знал о неизлечимой болезни сердца), ему и в Нью-Йорке удалось достичь значимых результатов, особенно с филармоническим оркестром.

Так, С. Рахманинов после исполнения в Карнеги-холл своего концерта №3 для фортепиано и оркестра, которым дирижировал в тот вечер Малер, писал о нем: «Он отдавал всего себя, чтобы довести довольно сложный аккомпанемент в концерте до совершенства... У Малера каждая деталь партитуры оказывается важной, что так редко бывает среди дирижеров» [Цит. по 9].

Таким образом, будучи бескомпромиссно требовательным и преданным борцом-мучеником от искусства, Малер воплотил в жизнь не только исполнительское кредо дирижера-интерпретатора, но и реформировал оперный театр исходя из принципа режиссера-творца. Не только в своих симфониях, но и в театральных постановках и оркестровых интерпретациях Густав Малер создавал новый невиданный мир. Обобщая наследие Малера-дирижера, Оскар Фрид, лично знавший венского генерала и, можно сказать, бывший его последователем, писал: «Всегда, когда меня просят дать характеристику Малера-дирижера, я только могу сказать одно: он был великий музыкант. Так, как умел Малер понимать музыку, проникать в ее самую сокровенную глубину, как умел он раскрывать перед слушателями все, что хотел сказать композитор, — не мог никто» [32, с. 491].

Вызов и позитивный ответ. Обещание вечной жизни

Малер был одним из тех выдающихся умов, которые способны синтезировать целые традиции, вербализуя код культуры. Не зря его так часто сравнивают с Бетховеном, а Восьмую симфонию вообще можно считать адаптацией шиллеровско-бетховенской «Оды к радости» к реалиям XX века. П. Беккер писал, что Малер завершает романтическую традицию в частности и традицию европейского симфонизма в целом. При этом он подчеркивал, что «в симфониях Малера весь мир». И. Солертинский связывал с именем Малера последнюю попытку создать «героическую» симфонию по заветам Бетховена. При этом очевидно, что завершение — это в тоже время начало чего-то нового. А. Лосев так описывал этот феномен: «Переходные периоды вообще часто создают гениев, которые именно в результате переходного характера своего времени сразу принадлежат и предыдущей и последующей эпохе» [20, с. 18–19].

В связи с этим Малер в равной степени может претендовать на статус первого композитора современности, на что указывал при всей сдержанности оценки творчества Малера в целом, например,

Т. Адорно, называя его модернистом. Л. Бернстайн же говорил о том, что в музыке Малера предсказаны все будущие катастрофы. Говоря о том, что Малер — это начало, а не конец эпохи или в равной степени конец и начало, можно вспомнить о продолжателях дела Малера-композитора: А. Шенберге, А. Веберне, Д. Шостаковиче, Б. Бриттене и др.

Отличие между Бетховеном и Малером действительно колоссальное, но оно больше касается различия в культурной среде, в которой жили два гения. Симфонизм Бетховена скорее сравним с концепцией Гегеля, описывающей саморазвитие духа, за которым человек может только наблюдать, а наиболее прозорливый философ — постараться выразить в системе. «Героическая» симфония Бетховена в таком случае схожа с «Феноменологией духа», оба эти произведения «посвящены» одному персонажу (Наполеону), в какой-то момент и олицетворявшему сам этот дух. Малер же, хорошо усвоив ницшевское наследие (III симфония полностью написана под впечатлением от Ницше, изначально даже имела программное название «Веселая наука»), сопоставим скорее с Гуссерлем, убежденным, что все ответы на вопросы о внешнем мире сосредоточены в пределах сознания. В этом смысле творчеству Малера более комплементарны

«Картезианские медитации», чем построения немецких классиков. Д. Шостакович, задаваясь вопросом относительно того, что пленяет в музыке Малера, писал: «Прежде всего — глубокая человечность» [11, с. 7]. А современный немецкий композитор Вернер Хенце так охарактеризовал музыку Малера: «Впервые в истории музыка спрашивает саму себя об истоках своего существования. Она вопрошает, находясь на вершине эпохи; эта музыка знает истину и ощущает ее с тем же трагическим чувством, как Фрейд, Кафка, Музиль. Ее любовь к правдивости не терпит украшательства. Как и всякая большая музыка, она исходит из песни и танца народа, но это не упрощает ее, в действительности она очень и очень сложна. Это как траур по тому, что ушло, но и еще — вести будущему человечеству: одна подает надежду, другая, обращенная к существу музыки, называется любовью» [19].

Великие умы создают не просто произведения (литературы, музыки, науки, искусства и т. д.), они творят целые миры, создают новые мифы, которые с течением времени разрастаются до мировых масштабов и становятся культурно необходимыми. Малер, несомненно, был одним из таких гениев и прекрасно осознавал свою миссию. Н. Бауэр-Лехнер, которая долгие годы записывала беседы

и мысли Густава, передает его слова: «Но «симфония» как раз и означает для меня: всеми средствами имеющейся техники строить новый мир... Оно (сочинение — Л.В.) должно нести в себе нечто космическое, должно быть неисчерпаемым, как мир и жизнь, иначе это будет только насмешка над именем «симфония» [22, с. 519, 556]. Малера интересовали ключевые вопросы бытия, исследователи указывают, что он задавался вопросом Достоевского о том, как можно радоваться жизни, если хоть где-то плачет ребенок.

Однако главный вопрос, который тревожил Малера всю жизнь, — это вопрос о смерти. В каждой из симфоний австрийского композитора можно почерпнуть определенный ответ на него. Наиболее информативными в этом отношении могут считаться Вторая, Восьмая, Девятая симфонии и «Песнь о земле». В этом отношении показательны слова Малера из письма М. Маршальку относительно финала симфонии «Воскресения»: «В то же время эта часть — великий вопрос: почему ты жил? почему ты страдал? неужели все это — только огромная страшная шутка? Мы должны каким-либо способом решить эти вопросы, если нам предстоит жить и даже если нам предстоит только умереть! В чьей жизни хоть однажды раздался этот

призыв, — тот должен дать какой-нибудь ответ; и этот ответ я даю в последней части» [37, с. 190].

Следует сказать и об экзистенциальном измерении этой проблемы — если так можно выразиться, смерть преследовала Малера всю жизнь. Из 14 детей его родителей до совершеннолетия дожили всего шесть, уже во взрослом возрасте умерла сестра; младший брат Отто, подающий большие надежды студент Венской консерватории, покончил с собой в возрасте 21 года. В 1907 г. в четырехлетнем возрасте умерла старшая дочь Малера, спустя несколько месяцев он узнал о своей неизлечимой болезни сердца.

На эти вопросы-проблемы, от которых, по замечанию композитора, невозможно отмахнуться, Малер искал ответы всю жизнь. Нужно сказать, что они являются далеко не новыми и скорее относятся к разряду вечных, но чем выше уровень их осмысления, тем больше ответ может претендовать на универсальность.

На рубеже веков искать ответы на них в рамках религиозных традиций представлялось уже неактуальным и малоубедительным. Свою роль сыграл и тот фактор, что Малер воспитывался в светской еврейской семье и был, по данным исследователей, нерелигиозным человеком. К тому же он не при-

надлежал к христианской традиции и крестился только в момент вступления в должность директора Венской придворной оперы (некрещеный иудей по закону не мог занять этот пост). Описывая симфонизм Малера, чешский музыковед З. Неедлы писал, что суть его творчества — это «ирония, а не усмешка, ирония титана современности, не ищущего спасения у бога, ибо слишком долго и тщетно надеялся он на него. А ведь даже Бетховен пел Господу хвалебные гимны, не устаивая ими никого больше» [12, с. 577].

Вместе с тем симфонии Малера сплошь наполнены христианскими коннотациями. Однако, опираясь на анализ музыкального развития его произведений и эпистолярное наследие, можно сказать, что композитор использует христианскую символику, но не семантику: христианские идеи интерпретируются им в светском пространстве смыслов. Малер уже вполне сознательно пишет *человеческий* миф. В конце концов окончательный ответ на предельный экзистенциальный вопрос он дает с помощью Гете, а не Евангелия.

В письме Б. Вальтеру Малер отмечает: «Невозможно отрицать, что наша музыка охватывает “чисто человеческое” ... Но то, о чем создается музыка, это все же — только человек во всех его проявлениях»

ях (то есть чувствующий, мыслящий, дышащий, страдающий)» [37, с. 252]. Исследователь творчества австрийского композитора И. Барсова считает, что «в 90-х годах, после недолгого, но сильного увлечения христианской идеей воскресения, Малер принял символ веры Спинозистов: “бог — природа”» [14, с. 33]. С такой позицией до определенной степени можно согласиться, однако с некоторыми коррективами: Малер создает миф о человеке, обращенный к человеку, и для человека. Другими словами, можно сказать, что он пишет пролог Модерна. Пожалуй, лучше всего это видно в Восьмой симфонии.

При этом Малер писал этот пролог на протяжении всей жизни. Практически все исследователи творчества австрийского композитора сходятся во мнении, что его десять законченных симфоний подчиняются одной программе и являются на самом деле монументальной симфонической философской поэмой, возможно, уместнее было бы сказать эпосом. И. Солертинский группирует малеровские симфонии в трилогии: Первая симфония выступает прологом, дальше, по мнению советского музыковеда, идет первая симфоническая трилогия (Вторая-Четвертая симфонии), которая «условно может быть названа «Человек и приро-

да» (сам Малер говорил о тетралогии в античном смысле, которую венчает сатирическая драма), далее вторая трилогия (Пятая-Седьмая симфонии) — «может быть названа «Человек и история», «Человек и общество», за ней следует верх малеровского симфонизма, самое монументальное его произведение — Восьмая симфония, венчает же все — «атеистический реквием» («Песнь о земле», Девятая симфония) [13, с. 42, 45, 57]. При том что техническое мастерство и глубина осмысления у Малера развивается на протяжении всей жизни, единство замысла при этом строго сохраняется.

Прежде чем перейти ко Второй симфонии, несколько слов необходимо сказать о Первой («Титан. Поэма в форме симфонии»). Симфония вдохновлена произведением Жана Поля. В ее центре классический романтический конфликт молодого идиллического юноши и лицемерного, злого общества. Только возвращаясь в лоно природы, герой снова становится счастливым. Именно после дирижирования этой симфонией в Нью-Йорке Малер в конце 1909 г. написал Б. Вальтеру следующие строки: «Кристаллизуется мучительное и жгучее ощущение: каков же сам этот мир, если даже отражения его — эти звуки и образы — таковы! Места, подобные траурному маршу и буре, которая разра-

жается следом за ним, кажутся мне страстным обвинением творцу» [37, с. 311]. А дальше, чтобы подчеркнуть свои чувства, приводит слова Мицкевича: «...Не отец вселенной ты, а ...царь».

Вторая же симфония («Воскресение») начинается со скандала, Малер хоронит своего героя (Титана) Первой в самом начале («Тризна»). Б. Кулапин говорит, что такого в истории музыки еще не было, чтобы главный герой умирал в первой части. Сама симфония состоит из пяти частей, первых трех инструментальных и двух заключительных вокально-инструментальных. Продолжительность симфонии выходит далеко за рамки устоявшейся традиции и составляет около 85 минут. Малер сам хорошо осознавал масштаб своей задумки и писал, что это смелая и мощная вещь, а заключительное нарастание колоссально. Правда, именно финал долго не давался композитору, он все не мог подобрать нужных слов для воплощения своей идеи: по словам Малера, он перелопатил всю мировую литературу, вплоть до Библии, и не мог найти ничего подходящего. В таких случаях говорят: «не было бы счастья, да несчастье помогло». История с «обретением» недостающей части симфонии стала хрестоматийной. Как раз в это время в Каире умер почитаемый Малером Бюлов, а через полтора месяца

ца в Гамбурге состоялись его похороны, где в исполнении детского хора прозвучал клопштоковский хорал «Ты воскреснешь». Сам Малер так описывает это событие: «Я тогда уже долгое время носился с мыслью привлечь для последней части хор. Только опасение, что это могут счесть за поверхностное подражание Бетховену, заставляло меня колебаться снова и снова. В это время умер Бюлов, и я присутствовал на его панихиде. Когда я сидел там и думал о покойном, мое настроение в точности соответствовало духу произведения, которое я вынашивал в те дни. Тут хор, сопровождаемый органом, запел клопштоковский хорал “Ты воскреснешь”! Он поразила меня, как молния, и мой внутренний взор увидел все ясно и отчетливо. Этой молнии и ждет художник, это и есть “божественно зачатое”» [37, с. 214]. Энтузиазм от этой находки хорошо описан другом и коллегой Малера, Й. Б. Ферстером, который сообщает о радости и триумфе композитора, когда он закончил свою симфонию именно этим, так долго недостающим хоралом.

Здесь необходимо отметить два момента. Во-первых, бетховенская аллюзия — она прослеживается не только в хорале, но и в структуре: финал Второй симфонии Малера повторяет структуру окончания Девятой симфонии Бетховена. Творение

Бетховена является «канонической» партитурой, и все потомки пытались приблизиться к ней. Малер делал это сознательно, начиная со Второй симфонии, и, возможно, ближе всех подошел к этому идеалу в Восьмой. Во-вторых, исследователи обычно указывают на последние слова хора, повествующие о воскресении. И это совершенно оправданно, ибо именно эту идею пытался воплотить Малер. Но также обращают на себя внимание следующие строфы, которые могут быть прочитаны совершенно по-другому, нежели во времена Клопштока:

*То, что создано —
Должно погибнуть.
То, что погибло — возродиться!
Оставь же трепет,
Приготовься жить!**

Это особенно примечательно, если принять во внимание, что Малер был преданным певцом жизни, последовательно пропагандирующим дионисийское начало, о чем сам неоднократно писал.

Так или иначе, но Малеру удалось монументальное произведение, масштаб которого с самого на-

* <https://pesniclub.com/text/rkempbbcs01972-mahler-symphony-n2auferstehung>

чала он хорошо осознавал. «Впечатление неопи- сываемое — сообщил Малер Арнольду Берлинеру в январе 1895 г. — Если бы я написал все, что думаю об этом большом произведении, это звучало бы самонадеянно. Но что *fundus instructus** чело- вечества благодаря ему увеличится, для меня вне вся- кого сомнения. Все это звучит как бы из другого мира. И, по-моему, ни единого человека симфония не оставит равнодушным. Вас как будто валят дуби- ной наземь, а потом на крыльях ангелов возносят в высочайшую высоту» [37, с. 163].

В дихотомии вечных сестер-антагонистов — жиз- ни и смерти Малер выбирает первую, он дает поло- жительный ответ на вопрос относительно смысла жизни и выступает против ее бренности. Но в плане герменевтики малеровского наследия уместно ска- зать, что детальную разработку «методологии» «вечной жизни», заявленной в симфонии «Воскре- сения», он дает только в финале «Симфонии тыся- чи исполнителей», здесь же пока присутствует толь- ко надежда, подкрепленная уверенностью.

Малер с большим трепетом готовился к перво- му представлению своего творения, известно, что он сам ездил выбирать колокола для Берлинской

* Возделанное поле.

премьеры Второй симфонии. Для него это было вдвойне важно, так как его Первая симфония была принята достаточно прохладно, как на премьере в Будапеште, так и позднее в Гамбурге. Дополнительную тревогу за судьбу произведения вселил в автора Бюлов, которому молодой композитор исполнил первую часть симфонии на фортепиано, в результате чего заслуженный маэстро вынес неутешительный вердикт: «если это музыка — значит, я ничего в музыке не понимаю».

Тем не менее, подготовка к исполнению симфонии «Воскресение» шла полным ходом, и 13 декабря 1895 года в Берлине состоялась ее премьера под управлением самого автора. После премьеры Малер писал А. Мильденбург, что вопреки ожиданиям все удалось, музыканты и певцы были настолько воодушевлены, что правильные решения нашлись сами собой, а в конце с гордостью триумфально подытожил: «такого величественного, мощного звучания никто никогда не слышал» [37, с. 177]. При том, что утренние берлинские газеты не разделили этого восторга и, как часто бывало с Малером, разразились критическими замечаниями, тем не менее, впечатление действительно было колоссальным. Й. Б. Ферстер, присутствовавший на премьере, так описал впечатления от нее:

«Публикой овладело душевное волнение; когда отзвучала последняя часть, оно вылилось сперва в глубоком безмолвии, затем общее признание и восхищение вырвались на волю. Неоспоримый, полный и совершенно исключительный успех» [15, с. 377]. Ферстер пишет, что покидал зал с полной уверенностью, что теперь одержана решающая для всей жизни Малера победа.

Бруно Вальтер в своих воспоминаниях оставил подробный отзыв о первом исполнении Второй симфонии. Для понимания *события* здесь вполне уместно привести его полностью. «День 13 декабря 1895 года, — пишет Б. Вальтер, — когда впервые прозвучало все произведение целиком (первые три части были исполнены еще в начале года), стал решающим днем для Малера-композитора. Произведение, о котором он сам написал однажды: “Человек падает под ударом дубины на землю и потом возносится на крыльях ангелов в высочайшую высь”, — прозвучавшее в превосходном, как я помню, исполнении, подействовало потрясающе. Я еще теперь вижу, как, напряженно затаив дыхание, все прислушивались после “заката мира” в последней части к таинственному пению птички в “общем сборе”, как все были глубоко захвачены, когда вступил хор: “Ты воскреснешь, да воскрес-

нешь ты!” Конечно, и тогда были противники, было непризнание, умаление, высмеивание. Но и впечатление величия, оригинальности произведения, силы малеровской природы было настолько глубоко, что с этого дня, можно считать, значение Малера-композитора начало расти» [5, с. 448–449].

С уверенностью можно сказать, что с этого момента к уже достаточно признанному дирижеру добавился талантливый композитор, слава которого теперь с каждым годом только ширилась. Малер пытался, с одной стороны, переосмыслить бетховенское наследие, с другой — своей музыкой дать ответы на предельные вопросы бытия, ответы, которым суждено было остаться в веках.

За Второй симфонией последовала Третья (написана в 1896 г., впервые исполнена в 1902 г.), в которой представлена иерархия бытия сущих, восхождение от неживой природы к вечному блаженству рая. Внешне это вроде бы классическая средневековая идея об иерархичности бытия, однако поданная в смысловых оттенках пантеизма Спинозы-Гете. Написанная под влиянием философии Ницше (в свое время также увлекавшегося идеями Спинозы), она изначально должна была называться «Веселая наука». Симфония показывает, как разворачивается, шествует Пан, Дионис. Это самое

продолжительное произведение Малера (около 105 мин.), которое практически вдвое превосходит по длительности устоявшиеся образцы жанра.

Завершается «античная» тетралогия сатирой — Четвертой симфонией (написана в 1899–1901 гг., первое исполнение 1901 г.). Сама она выросла из песни, которая должна была венчать Третью симфонию, а здесь звучит только в финале. Малер указывал, что задумывал симфонию как юмореску, в связи с этим текст песни «Мы вкушаем небесные радости» вполне может восприниматься аллегорически: святые прислуживают беднякам, евангелист Лука жарит для них быка, а Петр ловит рыбу. Весь идеальный мир представлен глазами ребенка-бедняка, которому в первую очередь не хватает радостей земных.

Завещание.

Возможность спасения в имманентном пространстве Модерна

После этого в симфоническом творчестве Малера последовала инструментальная трилогия, где автор средствами исключительно языка оркестра пытается осмыслить мироздание. Пятая симфония открывает этот новый цикл (сочинение 1901–1902 гг.,

первое исполнение 1904 г.). Во время работы над симфонией Малер был всего в нескольких шагах от смерти, некоторые биографы именно с этим связывают мрачный тон симфонии. В ней автор рисует враждебность мира человеку и необходимость поиска твердой почвы для него. Также существует мнение, что это «промежуточное» сочинение, в котором Малер после завершения тетралогии пытается найти новые формы для выражения.

Второе произведение в этом ряду — Шестая симфония (сочинение 1903–1904 гг., первое исполнение 1906 г.). Э. Рац именно ее считает началом нового этапа. Сочинение исполнено еще большего драматизма, чем Пятая, и поэтому имеет неофициальное название «Трагическая». Создавалась симфония одновременно с «Песнями об умерших детях» и исполнена крайнего пессимизма. Героя сочинения не просто ждет смерть — он обречен и лишен всякой надежды. Л. Берстайн считал, что это малеровские пророчества относительно всемирных катастроф XX века. Парадокс заключается в том, что симфония была написана, возможно, в самый благополучный этап жизни композитора, а по сообщению Б. Вальтера, на премьере Шестой симфонии Малер сам испугался своего произведения. С определенной точки зрения

можно сказать, что Шестая предвосхищает смысловые миры «Песни о земле».

Седьмая (сочинение 1904–1905 гг., первое исполнение 1908 г.), завершающая симфония инструментальной трилогии, полна того же трагизма и борьбы, как и предыдущие две. Только в отличие от тщетности борений и надежд, венчающей Шестую симфонию, в Седьмой дается позитивный ответ на вопрос о противостоянии и враждебности мира. И. Барсова так обобщает инструментальный цикл Малера: «Каждая из трех симфоний зрелого периода — это попытка утвердить героическое мироощущение. Это троекратная попытка найти ответ на один и тот же вопрос: есть ли в человеке, в его душе, в его мужестве силы, чтобы пробиться сквозь нагромождение всего темного, враждебного и трагического, чем полна жизнь, и восторжествовать над ним?» [14, с. 79].

Следующая, Восьмая симфония (сочинение 1906 г., первое исполнение 1910 г.) всеми исследователями признается самым монументальным произведением Малера. Если, например, относительно венца лиричности или интимности переживаний существуют противоположные точки зрения (так, скажем, в этом аспекте часто вершиной творчества называют «Песнь о земле»), то относительно мас-

штаба задумки и воплощения, эпичности в целом двух мнений быть не может — Восьмая симфония стоит особняком. И. Барсова называет ее философским итогом поисков ответа на вечные вопросы, это как бы финал мировоззренческих исканий Малера-мыслителя. И. Солертинский видит в Восьмой симфонии величайший порыв человеческого духа, сопоставимый с вершинами бетховенского творчества. «Синтезом обеих трилогий, — пишет советский музыковед, — является самое монументальное создание Малера — его восьмая симфония (ми-бемоль-мажор), так называемая “симфония тысячи участников”, последняя грандиозная и гениальная попытка повторить “Оду к радости” Бетховена в новой исторической обстановке» [13, с. 45]. Сравнение это вполне уместно, известно, что Малер неоднократно пытался приблизиться к «священной партитуре» Бетховена: это видно и во Второй симфонии, это же прослеживается в Шестой, где три первые части выступают как бы прологом к финалу, как это имеет место в Девятой симфонии Бетховена. Тем не менее, именно Восьмая симфония Малера наиболее обоснованно может считаться такой попыткой, причем не только по звучанию и гармонии, но и по значению для культуры в целом: не будет преувеличением сказать, что в этом

произведении Малер попытался дать код культуры, создать новый миф, обосновать новый мир.

Композитор формулирует код культуры и в то же время осмысляет культуру как предельный уровень бытия, в котором можно обрести бессмертие. В этот момент Модерн уже состоялся. Надежды на загробное спасение призрачны, зато можно обрести вечность уже в этой жизни, вписав свое имя в ткань культуры. Миф Малера утверждает посюсторонний (имманентный) мир, исчерпываемый горизонтом культуры. Малер прекрасно понимал, что творит в этот момент нечто большее, чем просто музыку, он творит мир, провозглашает «благовесть». В письме В. Менгельбергу новый пророк пишет: «Я только что закончил мою Восьмую симфонию. Это — самое значительное из всего, что я до сих пор написал. Сочинение настолько своеобразно по содержанию и по форме, что о нем невозможно даже рассказать в письме. Представьте себе, что вселенная начинает звучать и звенеть. Поют уже не человеческие голоса, а кружащиеся солнца и планеты» [37, с. 265].

Восьмая симфония — это действительно великий синтез, причем как в формальном, так и в содержательном смысле. Малер попытался учесть и осмыслить все предыдущее наследие, творчески

его переработав и представив свое завещание для будущих поколений. Еще раз укажем: Малер предпринял попытку создания нового мифа, который должен был стать формой существования последующего человечества. Об этом красноречиво говорит и внешняя сторона дела, подчеркивающая масштаб творения. Симфония написана для пятерного состава оркестра, двух смешанных хоров, хора мальчиков и восьми солистов (сопрано, альт, тенор, баритон, бас). С легкой руки импресарио Гутмана симфония стала называться «симфонией для тысячи участников», и это наименование вполне обосновано. Сегодня уже классически для исполнения Восьмой симфонии используется больше тысячи музыкантов. Известно, что на премьере только детский хор составляли 350 участников, а американская премьера, которая состоялась шестью годами позже, под руководством Л. Стоковского насчитывала 1068 исполнителей.

Объем средств должен полностью соответствовать масштабу замысла. Это касается не только выразительных средств. В ткани симфонии Малер попытался синтезировать чуть ли не все известные музыкальные стили: симфонию, кантату, ораторию, мотет, лид и др. В текстуальном измерении он объединил тысячелетия, включив в симфонию на-

ряду с латинским сакральным текстом X века гетевского «Фауста». «“Животворящий дух” христианского гимна в контексте симфонии становится для Малера равнозначным языческому эросу Платона, толкуется как символ извечной творческой силы, заставляющей все живое стремиться к положительному идеалу, символизированному “вечно женственным”», — пишет в связи с этим И. Барсова [14, с. 86]. Учтено все наследие европейской интеллектуальной культуры. Все доступные средства должны выражать единую *идею*, живописать тот завет, благую весть, которую Малер хочет сообщить миру. После стольких лет раздумий и попыток ответить на мучащие композитора вопросы решение наконец-то найдено, и оно должно быть сообщено миру в не терпящей компромисса форме.

Идея же заслуживает того, чтобы быть выраженной именно таким образом. Восьмая симфония становится не просто музыкальным произведением, а манифестом современности. Так же как финал Девятой симфонии Бетховена стал официальным гимном Европейского Союза, Восьмая симфония Малера как свидетельство полета человеческого гения часто используется на торжественных мероприятиях, например, Олимпийские игры в Сиднее открывались «симфонией тысячи участников».

В этой симфонии Малер дает свое понимание смысла жизни, разрешения дихотомии жизнь-смерть, показывает путь освобождения. Малер хоронит своего героя Первой симфонии (Титана) в первой части Второй симфонии, он воскрешает его в заключительной части Второй, а в Восьмой он представляет путь и понимание возможности спасения. Восьмая симфония — это сам по себе акт спасения, акт бессмертия. В малеровском случае сама симфония является инструментом, гарантом спасения. Весь ключ к малеровской программе в последней сцене гетевского «Фауста», когда герой уже «выкраден» ангелами на небеса и обретает спасение в строках «Чья жизнь в стремлениях прошла...».

Финал Восьмой симфонии написан на слова заключительной сцены из «Фауста» Гете, которая заканчивается так:

*Все быстротечное —
Символ, сравненье.
Цель бесконечная
Здесь — в достиженье.
Здесь — заповеданность
Истины всей.
Вечная женственность
Тянет нас к ней [8, с. 640].*

Исследователи обычно концентрируются именно на этой, заключительной части, говоря, что здесь композитор окончательно сформулировал свой положительный идеал искупления любовью. Это до определенной степени можно подтвердить и словами самого Малера, который в письме к супруге Альме, датированном июнем 1909 г., раскрывает в контексте Восьмой симфонии свое понимание энтелехийного устройства бытия. Уже Аристотель в своей «Метафизике», а после него еще более развернуто в «Эннеадах» Плотин описали энтелехию как процесс и в то же время как вечную цель, при достижении которой только и наступает успокоение.

Для Малера такой целью и процессом является не только любовь, но и творчество: творчество (гармония), то «вечно женственное», что с одной стороны тянет, подталкивая к восхождению, с другой само является конечной целью, оправдывающей земное существование. Здесь Малер формулирует жизненное кредо, которое к тому же становится каноничным для современности. Поэтому Восьмая симфония — это верш творчества Малера, ее силой он освободился, она является венцом и саморепрезентацией всей малеровской программы, в ней он получил оправдание всей жизни и обосновал этот путь как универсальный — это его вариант «жизни

в стремлениях». Пользуясь примером Брукнера, который переживал по поводу недостаточной убедительности своего ответа перед взыскующим за дарованный талант Господом, можно сказать, что Малер нашел достойный ответ.

Однако лучше всех об этом написал Гете в нескольких строфах, где хор ангелов провозглашает жизнедающий принцип:

*Спасен высокий дух от зла
Произведеньем божьим:
«Чья жизнь в стремлениях прошла,
Того спасти мы можем».
А за кого любви самой
Ходатайство не стынет,
Тот будет ангелов семьей
Радушно в небе принят [18, 629].*

Вот суть новой благой вести: самореализация, творчество, борение, земная жизнь — залог спасения в условиях секулярной смысловой парадигмы. Гете еще пытается согласовать такую позицию с религиозным мировоззрением, апеллируя к божеству и «вечной любви». При этом в беседах с Эккерманом от 6 июня 1831 года он говорит относительно этой строфы: «В этих стихах содержится ключ

к спасению Фауста» [47]. Сегодня можно расширить мысль немецкого гения и с уверенностью сказать, что в этих стихах ключ к пониманию современности, здесь сформулирована ее квинтэссенция. Жизнь *сбывается* в рамках культуры и в этих же пределах обретается спасение. Трансцендентное измерение, таким образом, оказывается излишним. Теперь это становится императивом практического разума, который делает человека богоподобным:

*Собраньем духов окруженный,
Не знает новичок того,
Что ангельские легионы
В нем видят брата своего* [8, с. 635].

Таким образом, Восьмая симфония становится гимном современности, в котором формулируется форма спасения путем деятельной жизни, где в равной степени как метод освобождения приветствуется и осушение болот, и написание симфоний. В симфонии творчески оправдывается жизнь самого Малера, и одновременно формулируется новая благая весть, кредо, способное ввести в «жизнь вечную» все человечество, стало быть, она оказывается «обращена к миллионам». В этой точке Малер становится неуязвим.

Соответственно, в свете вышесказанного «Песнь о земле» и Девятая симфония должны быть поняты как сознательное прощание без толики отчаяния: прощание пишется, когда завещание и напутствие уже созданы, а их творец пребывает на самой вершине, абсолютно осознавая, что смерть теперь ему не страшна, он ей неподвластен.

Как было указано, премьера Восьмой симфонии состоялась 12 сентября 1910 г. и стала последним произведением автора, которым он дирижировал сам (премьеры «Песни о земле» и Девятой симфонии прошли уже после смерти композитора, под управлением Бруно Вальтера).

Организатором премьеры был выбран импресарио Эмиль Гутман, в чем Малер по ходу подготовки к концерту успел разочароваться. Как известно, именно импресарио для большего ажиотажа и коммерческого успеха дал произведению название «симфония для тысячи участников», в результате чего, по сообщению Б. Вальтера, «Малер назвал все предприятие “выставкой у Барнума и Бейли” (по имени знаменитого гигантского цирка в Америке)» [5, с. 479].

Для премьеры был выбран огромный концертный зал Neue Musik-Festhalle в Мюнхене. Состав гостей также заслуживает отдельного внимания.

На концерте присутствовали: королевская чета Баварии, Макс Рейнхард, Рихард Штраус, Камиль Сен-Санс, Антон Веберн, Леопольд Стоковский, Отто Клемперер, Стефан Цвейг, Томас Манн и др. Последний под глубоким впечатлением от произведения и триумфальной премьеры по «горячим следам» написал Малеру письмо следующего содержания: «Вчера вечером в гостинице я был не в состоянии сказать Вам, как глубоко благодарен я Вам за впечатления, полученные 12 сентября. Однако я испытываю сильнейшую потребность хоть как-то выразить ее, и поэтому прошу Вас любезно принять прилагаемую книгу — самую последнюю из моих книг» [43, с. 566]. Книгой этой оказался роман «Королевское высочество», причем это не единственная параллель между музыкальным наследием Малера и воплощенным словом Манна. По признанию самого писателя, Густав Ашенбах, главный герой новеллы «Смерть в Венеции», не случайно носит одно имя с великим музыкантом, а описание внешности он вообще сделал с маски Малера. В целом Манн очень высоко ценил творчество Малера и со знанием дела говорил, что это «человек, в котором воплотилась самая серьезная и чистая художественная воля нашего времени» [Цит. по 14, с. 9].

С этим трудно спорить, Малер действительно в чистой форме выразил суть современности. В его творчестве предстала модель имманентного мира с возможностью безболезненного купирования трансцендентного и был предложен модус экзистенциальной реализации, не нуждающийся в потусторонних мирах, которому, как саморепрезентативному примеру, сам художник и следовал до конца. В этом отношении Малер не просто современный нам мыслитель и композитор — он стоит у истоков самой современности.

В этой связи приходит на ум имя еще одного титана мысли Модерна, творческие пути которого были схожи с малеровскими. Речь идет о Дж. Джойсе и его романе «Улисс». Переводчик, комментатор и, наверное, самый авторитетный знаток романа в русскоязычной литературе С. Хоружий говорит, что произведение великого ирландца универсально и космично. С этим нельзя не согласиться, но стоит добавить: в первую очередь оно мифично. Это следует не столько из прямой аллюзии на гомеровскую «Одиссею», не из повсеместного использования мифических и библейских сюжетов и даже не из ироничного развития националистического мифа, который проходит красной нитью через весь роман. Похоже, Джойс сознательно за-

думывал свой шедевр как новый (исчерпывающий) миф, как культурный код западной (включая все Средиземноморье) цивилизации. Отсюда стилистическая полифония, которая попыталась вместить чуть ли не все известные стили письма, включая поэзию, катехизис, монолог, пьесу и т.д.; энциклопедический объем культурного материала, фигурирующий в тексте, демонстрирующий полноту информации; анатомический, семантический, цветовой и т. д. символизм, призванный описать все сущее или, например, один эпизод (14), включающий одновременно всю английскую литературу. Весь этот исполин (роман) как бы заявляет: «Я есть Альфа и Омега», «Все, чем была европейская цивилизация до «Улисса», в него включено, все что будет — из него исходит», о чем в принципе заявлял и сам Джойс, настаивая на том, «что профессора еще многие столетия будут спорить о том, что я имел в виду».

Эмпирические подтверждения пророчеств автора вышли далеко за рамки академических кругов. Сегодня 16 июня (16 июня 1904 г. — день действия романа) известен как Bloomsday, который широко отмечается по всему миру, а тысячи специально приезжающих в Дублин в этот день ценителей творчества Джойса стараются повто-

речь маршруты Стивена и Блума (главных героев романа).

Чем это отличается от путешествий туземцев тотемических времен, которые в обряде инициации проходят путь первопредков? Ритуал туземцев поддерживает их мир, бытие. Квазиритуал Bloomsday поддерживает мир фантазии Джойса, который для некоторых адептов может превращаться во вполне реальный мир. Все понимают, что «Улисс» — это искусственно созданный миф, но от этого он не становится для его последователей менее реальным, для некоторых из них он становится онтологическим мифом.

В связи с этим следует сказать, что мы, современные люди, живущие в XXI веке, являемся прямыми потомками поколения Малера, а уж тем более Джойса. Двадцать семь лет спустя после премьеры «симфонии тысячи участников» Ле Корбузье еще мог написать, что «наши соборы — нами еще не возведены» [18, с. 37], однако он прекрасно осознавал, что фундамент их был уже полностью готов, и подготовили его как раз мыслители на одно поколение старше французского архитектора. Современность родилась где-то между смертью Ницше и убийством экс-герцога Фердинанда в Сараево. В этот период был сформирован базис

Глава третья. Густав Малер. Новый миф современности

новой социальной реальности, с новыми канонами мышления-действия: имплицитно все сегодняшние смыслы присутствовали уже тогда. Как Хайдеггер когда-то говорил о том, что атомная бомба заложена уже в мышлении греков, так сегодня можно сказать, что звуки iPhone прозвучали уже в Восьмой симфонии Малера.

Вместо заключения.
СОВРЕМЕННОСТЬ
КАК ОДНОМЕРНЫЙ МИФ

Сегодня он, молодой человек лет около тридцати, проснулся раньше обычного и сразу в приподнятом настроении. Этого дня он ждал целый год, как дети ждут своего дня рождения или Нового года. Совершив свой привычный утренний ритуал, он вместе со своей девушкой приступил к завтраку, который, как всегда, представлял собой несложное сочетание запаренной овсянки, хлопьев и бутербродов с чаем: главное, чтобы приготовление занимало минимальное количество времени.

— Ты не рассказала мне, как ты вчера заехала к родителям, — начал он.

— Нормально, ничего нового. Вот только мама как-то странно отреагировала на мою пластику, — ответила она. — Представляешь, начала меня критиковать, что, мол, я еще слишком молодая, что

и так красивая, что это может повредить здоровью и т. д. и т. п.

— Да не обращай внимания, глупости это все. Тебе же нравится?! Мне нравится. А что касается здоровья, то к тому моменту, когда это может стать какой-то проблемой, ученые точно придумают, как с этим бороться.

— Я ей примерно так и ответила, но это, правда, ее не очень удовлетворило. «Дочь, — говорит она мне, — но ты же таким образом отказываешься от части себя естественной, от части своей идентичности, чтобы стать в конце концов безликой, искусственной, копией сегодняшнего усредненного представления о красоте. Получается, что ты стремишься подчеркнуть свою индивидуальность, а в результате ее лишаешься».

— Слушай, — отреагировал парень, — это твое тело, ты можешь делать с ним все, что захочешь! Кто может тебе запретить?! Кто тот, у которого ты должна спрашивать? Ты сама создаешь себя, и если тебе сегодня такой образ нравится больше, так вперед!

— Согласна, мое тело, моя жизнь, мои решения. А то мы так еще договоримся до того, что нужно было благословения пойти у священника попросить. Ладно, давай собираться — уже время.

Перед выходом из дома он еще раз проверил почту, ничего срочного там не было, как всегда — рутина и новые задания.

Дорога на работу обычно занимает около сорока минут, которые он тратит на разговоры по телефону, чтобы уже с самого утра начать решать накопившиеся вопросы. Машина у него среднего класса, но зато метро он не пользуется уже довольно давно. Главным критерием при выборе автомобиля была его технологичность: он должен обладать максимальным набором автоматизированных функций, коннектиться с любыми гаджетами и поддаваться усовершенствованию.

При входе в офис его привычно встретили ресепшенист и охрана, он поднялся на свой этаж и сразу же с головой погрузился в работу: так устроена система — ни секунды не должно быть оплачено зря, все должны работать. Исключение составляет короткий перерыв на обед, который, правда, организован таким образом, чтобы побудить сотрудников одного департамента проводить его вместе, чтобы и там они обсуждали рабочие моменты. В этом привычном русле начался и его диалог с коллегой из смежного отдела. Нужно было обсудить результаты прошлого проекта и обговорить очевидные сложности текущего. Но уже со-

всем скоро коллега прервал деловой разговор вполне отвлеченным вопросом:

— Что ты такой счастливый сегодня?

— Как же, сегодня день презентации новой продукции Apple.

— И что?

— Как что? Увидим, что новенького будет, как будет выглядеть следующий iPhone.

— А к счастью это какое отношение имеет?

— Самое что ни на есть прямое. С удовольствием посмотрю, а потом, надеюсь, с удовольствием куплю.

— Но счастье же не синоним удовольствия?!

— А чего же синоним: страдания? Счастье — это возможность получить максимальное количество удовольствия здесь и сейчас. Чтобы быть счастливым человеком, нужно от одного полюса — боли стремиться к другому полюсу — удовольствию. Ты же не споришь, что все стремятся избежать боли и получить наслаждение? Сегодня ученые разработали алгоритмы искусственного интеллекта, которые позволяют ему распознать наше состояние и на биохимическом уровне влиять на наше настроение. Так, например, с музыкой. Любая музыка вызывает определенные эмоции, которые связаны с определенным биохимическим

процессом в нашем организме. Так вот, теперь можно подключить к организму искусственный интеллект, который распознает наше настроение и автоматически включает музыку, вызывающую определенные (в зависимости от того, как ты его запрограммируешь) биохимические реакции в организме, и нам становится радостно, например, или грустно. Ну, конечно, программировать нужно радость.

— Это похоже на эксперимент Джеймса Олдса и Питера Милнера с крысами.

— О чем ты?

— Известный эксперимент. Еще в середине прошлого века исследователи вживили электроды в мозг крысам, в ту его часть, которая, как они считали, отвечает за страх. Током крысу било только в одном углу, которого, по мнению ученых, крыса должна была избегать. На удивление ученые обнаружили, что крыса всегда возвращалась именно в тот угол, где ее било током. Дальше они много раз усложняли эксперимент: морили крысу голодом, а потом выпускали в помещение, где в одном краю стояла пища, в другом можно было получить электрический разряд — крыса всегда выбирала угол с электричеством; предоставили крысе рычажок, нажимая который, крыса сама вызывала электриче-

ский разряд, в результате чего она только и делала, что жала на рычаг, по 700 раз в час, игнорируя опасность, пищу, самку — крыса останавливалась только тогда, когда падала от истощения; пропускали электричество через пол, по которому крысе нужно было добежать до рычага, в конце концов она сжигала себе лапки, но не отказывалась от возможности нажать заветный рычаг. Таким образом, вместо центра страха был открыт так называемый центр удовольствия, искусственно стимулируя который, можно добиться переживания наслаждения. Потом это открытие было уточнено и сделано предположение, что центр отвечает за ожидание удовольствия.

— Звучит немного грутально, но в целом идея то верная: избегать боли и стремиться к удовольствию. Если мы точно знаем, что нет никаких других высших ориентиров, то боль и наслаждение становятся мерилom счастья, мерилom жизни.

— Но чем мы в таком случае отличаемся от животных? Это точно их императив, да и то многие из них способны к социальности.

— Ну а кто будет спорить, что человек — это животное?!

— Несомненно! Но все же не только животное. Пользуясь твоей логикой, Сократ не стал бы пить

яд, Иисус не страдал бы на кресте, Ван Гог не писал бы своих картин, Гумилев — стихов, Пастернак — романа, а Шостакович не создавал бы Седьмую симфонию. Наша культура имела бы совершенно иной облик, да и была бы эта самая культура, вообще большой вопрос.

— Не переживай, какая-то все равно была бы. Природа не терпит пустоты. Бог с ним, пошли лучше займемся чем-то полезным. Я не хочу опоздать на презентацию, а еще нужно столько сделать.

Время после обеда пролетело молниеносно, все сделать, конечно же, не удалось, однако сегодня задерживаться на работе он не собирался. Дорога домой была привычно загруженной, но зато по всем радиостанциям уже говорили только о предстоящей презентации: эксперты делились мнениями, корреспонденты с места событий передавали последние новости, ведущие вспоминали предыдущие эвенты. Уже сотни миллионов человек по всему миру собрались возле своих дивайсов: телевизоров, планшетов, телефонов, чтобы увидеть главное событие года. Трансляция ведется всеми доступными способами: телеканалы заняли ею свое эфирное время, ее можно посмотреть в интернете, тысячи блогеров стримят ее на своих каналах, сопровождая собственными коммента-

риями, новостные агентства ведут текстовую онлайн-трансляцию, радиостанции передают звуковой ряд в прямом эфире. Поднявшись домой, он, как обычно, нажал на кнопку звонка, и так же привычно его девушка открыла ему дверь. Так же привычно они обменялись теплыми приветствиями с поцелуями. Однако сегодняшний день оказался примечательным не только долгожданной презентацией.

— Я сменила пол, — не став откладывать в долгий ящик главную новость, сказала она.

— Что? Как? Что это значит? — не мог подобрать нужных слов он.

— Ты же сам сегодня утром говорил, что хозяин тела может делать с ним все, что считает нужным. Я уже давно чувствовала, что что-то меня не устраивает в женском теле, да к тому же, так, может, даже красивее получилось. В общем, я доволен.

Пребывая в шоке и непонимании, размышляя одновременно об этой метаморфозе и начале презентации, он задумался.

«Действительно, что-то в этом есть, по крайней мере, современно», — подумал он. Но пускаться в долгие дискуссии было совсем не время, до начала презентации оставались считанные минуты. Жить вместо девушки с парнем, наверное, не полу-

чится, продолжал рассуждать он, но решение этой дилеммы он отложил, по крайней мере, на несколько часов — сначала презентация.

«И вот он наступает, долгожданный момент», — вещает Калифорния, да, в отличие от Европы, там еще утро, но правила маркетинга требуют начинать — так максимальное количество потребителей по всему миру сможет увидеть презентацию.

Началось! Видеоролик. Девушка бежит со стальным чемоданом, преодолевая всяческие препятствия, оказывается в конце концов в операторской, открывается чемодан, и из него Тим Кук берет пульт управления презентацией. Вместо видео на экране, их темноты закулисья на сцене появляется Тим Кук. И он наконец-то переходит к сути дела.

В этот момент на улице в близлежащей церкви зазвонили колокола, раздражая своим шумом молодого человека. Подходя к окну, чтобы его закрыть, он поймал себя на двух мыслях, которые пронесли у него в голове. Первая, высказанная сегодня коллегой во время обеденного перерыва, — о том, что храмы всегда носят имя основателя или главных подвижников религии, а Театр Стива Джобса сегодня — это Храм Гроба Господня прошлого, только вместо благодатного огня в нем появляются новые модели Apple, дающие надежду на

то, что в следующем году конца света не произойдет и через год все повторится снова.

Вторая — о том, что нельзя так шуметь в такой момент. Он закрыл окно, соответственно, колокольный звон существенно стих, и теперь ничего не мешало главному. После же того, как Тим Кук в конце презентации поблагодарил аудиторию, а на экране появился силуэт надкусанного яблока, молодой человек точно знал, что возьмет кредит на покупку нового iPhone.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. А. Оссоевский. Густав Малер // Густав Малер. Письма. Воспоминания. — М.: Музыка, 1964. — С. 571–575.
2. Азио Д. Ван Гог. — М.: Молодая гвардия, 2017. — 303 с.
3. Анна Бар-Мильденбург. Воспоминания // Густав Малер. Письма. Воспоминания. — М.: Музыка, 1964. — С. 398–431.
4. Антонен Арто. Ван Гог. Самоубитый обществом. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. — 112 с.
5. Бруно Вальтер. Густав Малер. Портрет // Густав Малер. Письма. Воспоминания. — М.: Музыка, 1964. — С. 435–485.
6. Ван Гог В. Письма к брату Тео. — СПб.: Азбука, 2018. — 480 с.
7. Ван Гог. Жизнь и творчество в 500 картинах. — М.: Издательство «Э», 2018. — 256 с.

8. Гете И. В. Фауст // Гете. Страдания юного Вертера. Фауст. — М.: Издательство «Э», 2018. — С. 151–640.
9. Густав Малер — режим доступа: <https://www.liveinternet.ru/users/2496320/post331167894/>
10. Джойс Дж. Улисс. М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2015. — 928 с.
11. Дмитрий Шостакович. Густав Малер // Густав Малер. Письма. Воспоминания. — М.: Музыка, 1964. — С. 7–8.
12. Зденек Неедлы. Густав Малер умер. Густав Малер. Письма. Воспоминания. — М.: Музыка, 1964. — С. 575–579.
13. И. Соллертинский. Густав Малер. — Л.: Государственное музыкальное издательство, 1932. — 75 с.
14. Инна Барсова. Густав Малер. Личность, мировоззрение, творчество // Густав Малер. Письма. Воспоминания. — М.: Музыка, 1964. — С. 9–97.
15. Й.Б. Ферстер. Странник // Густав Малер. Письма. Воспоминания. — М.: Музыка, 1964. — С. 358–398.
16. Кулапин Б.В. Густав Малер. — М.: Молодая гвардия, 2015. — 202 с.
17. Кюнг Ханс. Великие христианские мыслители. СПб.: Алетейя 2017, 444с.

18. Ле Корбюзье. Когда соборы были белыми. Путешествие в край нерешительных людей. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. — 360 с.
19. Либерман Б. Густав Малер и его время. — режим доступа: <http://magazines.russ.ru/slovo/2008/57/li9.html>
20. Лосев А.Ф. Жизненный и творческий путь Платона // Платон, Собрание сочинений. В 4-х т. Т.1. Апология Сократа. Диалоги. Пер. с древнегреч. //Общ. ред. А.Ф. Лосева, — М.: Мысль, 1990. — 860 с.
21. Мандельштам О. Полное собрание сочинений. — СПб.: Азбука, 2014. — 928.
22. Натали Бауэр-Лехнер. Воспоминания о Густаве Малере // 509–558.
23. Ницше Ф. Эссе Номо // Ницше Ф. Сочинения в 2 т. Т. 2. — М.: Мысль, 1990. — С. 693–769.
24. Ницше Ф. Антихрист. Проклятие христианству // Ницше Ф. Сочинения в 2 т. Т. 2. — М.: Мысль, 1990. — С. 631–692.
25. Ницше Ф. Веселая наука // Ницше Ф. Сочинения в 2 т. Т.1. — М.: Мысль, 1990. — С. 491–719.
26. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Сочинения в 2 т. Т.1. — М.: Мысль, 1990. — С. 47–157.

27. Ницше Ф. Сочинения в 2 т. Т.1. — М.: Мысль, 1990. — 829 с.
28. Ницше Ф. Сочинения в 2 т. Т.2. — М.: Мысль, 1990. — 829 с.
29. Ницше Ф. Сумерки идолов, или Как философствуют молотом // Ницше Ф. Сочинения в 2 т. Т. 2. — М.: Мысль, 1990. — С. 556–630.
30. Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Сочинения в 2 т. Т. 2. — М.: Мысль, 1990. — С. 5–237.
31. Ницше Фридрих. Письма. — М.: Культурная революция, 2007. — 400 с.
32. Оскар Фрид. Из воспоминаний дирижера // Густав Малер. Письма. Воспоминания. — М.: Музыка, 1964. — С. 485–493.
33. От Мане до Ван Гога. Самая человечная живопись / по лекц. Паолы Волковой. М.: АСТ, 2018. — 208 с.
34. П.И. Чайковский. Письма к близким. Избранное. — М., Л.: Музгиз, 1955. — 672 с.
35. Пастернак Б. Л. Свеча горела. Стихотворения. — М.: Издательство «Э», 2017. — 416 с.
36. Пауль Беккер. Симфония от Бетховена до Малера. — Л.: Тритон, 1926. — 64 с.

37. Письма Густава Малера // Густав Малер. Письма. Воспоминания. — М.: Музыка, 1964. — С. 98–325.
38. Ревалд Джон. Постимпрессионизм. — М., Л.: Искусство, 1962. — 436 с.
39. Рене Юиг. Ван Гог. М.: Слово, 1995, — 94 с.
40. Сафрански Р. Ницше: биография его мысли. — М.: Издательский дом «Дело», 2016. — с. 456.
41. Свасьян К.А. Фридрих Ницше: мученик познания // Ницше Ф. Сочинения в 2 т. Т.1. — М.: Мысль, 1990. — С. 5–46.
42. Стоун Ирвинг. Жажда жизни. — М.: Издательство АСТ, 2018. — 640 с.
43. Томас Манн. Письмо Густаву Малеру // Густав Малер. Письма. Воспоминания. — М.: Музыка, 1964. — С. 566–567.
44. Хайдеггер М. Исток художественного творчества. — М.: Академический проект, 2005. — 526 с.
45. Хайдеггер М. Ницше. Т. 1. — СПб.: «Владимир Даль», 2006. — 603 с.
46. Хайдеггер М. Ницше. Т. 2. — СПб.: «Владимир Даль», 2007. — 457 с.
47. Эккерман И.П. Разговоры с Гете в поздние годы его жизни. — режим доступа: [158](http://lit-</div><div data-bbox=)

prosv.niv.ru/lit-prosv/ekkerman-gete-poslednie-gody/1831.htm

48. Эник Н. Слава Ван Гога. Опыт антропологии восхищения. — М.: V-A-C press, 2014. — 384 с.
49. Ясперс К. Стринберг и Ван Гог. Опыт сравнительного патографического анализа с привлечением случаев Сведенборга и Гельдерлина. — СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. — 238 с.

Научно-популярное издание

Виктор Левицкий

**Рождение современности
Человек в объятиях мифа**

Корректор, редактор *Н. Филимонова*
Выпускающий редактор *И. Аверьянова*
Художественное оформление *М. Рыжухин*
Компьютерная верстка *А. Дятлов*



*Знак информационной продукции согласно
Федеральному закону от 29.12.2010 г. N 436-ФЗ*

Подписано в печать 20.06.2019 г.
Формат 80x100/32. Гарнитура «Garamond Premier Pro».
Тираж: 250 экз. Заказ 142390

Адрес электронной почты: info@ripol.ru
Сайт в Интернете: www.ripol.ru

ООО Группа Компаний «РИПОЛ классик»
109147, г. Москва, ул. Большая Андроньевская, д. 23

Отпечатано: АО «Т8 Издательские Технологии»
109316, г. Москва, Волгоградский проспект, дом 42, корпус 5
www.t8group.ru; info@t8print.ru
тел.: 8 (499) 332-38-30