

А. Л. Вольский

## АНТРОПОЛОГИЯ ГЕНИЯ У Ф. НИЦШЕ И Т. МАННА\*

В статье рассматривается концепция гения в философии Ф. Ницше и ее влияние на художественное творчество Т. Манна. На примере текстов «Рождение трагедии из духа музыки», «Человеческое, слишком человеческое», «Утренняя заря», «Веселая наука» показана семантическая трансформация идеи гениальности в творчестве Ницше. Если в книге «Рождение трагедии из духа музыки» дионисическая концепция гениальности была связана с искусством и сопровождалась критикой научного рационализма, то в книге «Человеческое, слишком человеческое» Ницше, развивая понятие «свободный ум», связывает дионисическое начало уже не с искусством, а со свободным познанием ученого. Идея как эмоционально-экстатического, так и рационально-интеллектуального дионисийства оказала влияние на концепцию художественного творчества Т. Манна, что проявилось в таких его произведениях, как роман «Доктор Фаустус» и новелла «Тонио Крёгер».

*Ключевые слова:* антропология, декаданс, трагедия, гений, аполлонический и дионисический художественный инстинкт, свободный дух.

A. L. Volskiy

### ANTHROPOLOGY OF GENIUS IN F. NIETZSCHE AND T. MANN

The article deals with the conception of genius in the philosophy of Nietzsche and its influence on the poetic work of Th. Mann. In the books *Die Geburt der Tragedie aus dem Geiste der Musik*, *Menschliches, Allzumenschliches*, *Morgenröte*, *Fröhliche Wissenschaft* the semantic transformation of the «genius» in the philosophical work of Fr. Nietzsche is shown. In the book *Die Geburt der Tragedie aus dem Geiste der Musik* the Dionysian conception of the genius is connected with idea of the arts, accompanied by the criticism of rationalism. Developing the term of «der Freigeist» («the free spirit») in his book *Menschliches, Allzumenschliches*, Nietzsche connects «the Dionysian» not with arts but with the free cognition of the scientist. The idea of emotional and intellectual Dionysian influenced the conception of arts in such works by Thomas Mann as the novel *Doktor Faustus* and the short story *Tonio Kröger*.

*Keywords:* Anthropology, decadence, tragedy, genius, Apollonian and Dionysian artistic impulses, free spirit.

Старинная, произрастающая из античной мифологической и риторической традиции идея гениальности обрела новую жизнь в культуре середины XVIII в., которую принято считать и точкой отсчета эпохи «большого модерна». Синхронный выход на авансцену культуры гения и модерна не был простым совпадением: гений понимался культурным сознанием, с одной стороны, как творец модернистской культуры, а с другой стороны — как её продукт — новый тип субъективности. Гений и модерн, человек и эпоха, часть и целое образуют герменевтический круг, в котором антропология и культурология вступают в отношения взаимного толкования, а гений становится телеологическим центром культурного целого, персонафицированной моделью культуры. «Ныне Гёте — наместник поэтического духа на

---

Вольский Алексей Львович — доктор филологических наук, доцент, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Российская Федерация, 199053, Санкт-Петербург, 1-я линия В. О., 52; volskij@mail.ru

Volskiy Alexey L. — Doctor of Philology, Docent, Herzen State Pedagogical University, 52, 1 linija, Vasilyvskij ostrov, Saint-Petersburg, 199053, Russian Federation; volskij@mail.ru

\* Работа выполнена в рамках проекта 14-04-00065 «Человек эпохи модерна: герменевтика субъекта в немецкоязычной культуре XVIII–XX веков», поддержанного РГНФ.

Земле», — писал Новалис в «Цветочной пыльце». Гениальность толковалась в тех же понятиях, что и культура в целом: природа — дух, индивидуальность — всеобщность, субъект — объект, естественность — искусственность, подражание — оригинальное творчество и т. д.

Выступая моделью самоидентификации культуры (предромантическая эпоха в Германии именовалась, как известно, эпохой бурных гениев), гений был тем феноменом, который отличал нарождающийся модерн от предшествовавшей ему эпохи просвещенного рационализма с его культом назидательной, учёной, чурающейся душевной естественности и базирующейся на рассудочных правилах литературы. Начав с отрицания всеобщего и рассудочного, концепция гениальности у Гёте, Шеллинга и даже Гёльдерлина постепенно приходит к идеалу синтеза в гении духовного и природного начал.

Из трудов И. Я. Бодмера, И. Я. Брейтингера, И. Г. Хаманна, поэзии Ф. Клопштока концепция гениальности перешла сначала к штюрмерам, а вслед за ними — к романтикам, найдя свое самое известное толкование у Канта, который понимал гения как творца эстетических идей, как синтез способности воображения и рассудка [1–2].

В русле романтической традиции разворачивается концепция гениальности у раннего Ф. Ницше в книге «Рождение трагедии из духа музыки», написанной в период увлечения метафизикой А. Шопенгауэра и преклонения перед музыкальным гением Р. Вагнера [1, Bd II, S. 146–155; 3, S. 79–103].

Излагаемая в книге Ницше культурно-историческая концепция может быть представлена в виде триады: великое начало греческой культуры сменяется упадком, декадансом, из недр которого рождается новая, продуктивная эпоха. Сущность культуры складывается из взаимодействия двух принципов мироустройства — дионисического и аполлонического, которые, по сути, соответствуют шопенгауэровским понятиям воли и представления с присущей им асимметрией. Дионисийское начало, начало экстатическое, сверхиндивидуальное, хаотическое, безмерное, связывающее человека с праединым, для Ницше первично и относится к началу аполлоническому (индивидуальному и формальному) так, как воля относится к представлению. Чистой формой выражения дионисического начала является музыка. Как воплощение дионисической музыки в аполлонических образах возникла древнегреческая лирика. Высшей же точкой напряжения между этими полюсами была трагедия. Герои греческой трагедии, будучи масками страдающего Диониса, представляли на сцене вариации общей для всех трагедий мистерии гибели этого бога.

Упадок культуры связывается Ницше с забвением дионисического начала и постепенной рационализацией трагедии. Если принять дионисическое начало за божественное, а аполлоническое — за человеческое, то упадок трагедии был вызван постепенным отдалением от божественных основ и превращением трагедии в изображение исключительно человеческих обстоятельств. Эта тенденция, зародившись у Софокла, усилилась у Еврипида, у которого разумная и аналитическая сторона творчества возвысилась над метафизической стороной. Человеческое в культуре возобладало над божественным, и тот фундамент, на котором зиждилось здание культуры, дал трещину.

Рассудочная трагедия утратила не только дионисическое начало, но и аполлоническое, которое в итоге выродилось в «логический схематизм» [4, с. 110–111]. Трагедия уступила место диалектике — рациональной драме нового времени [4, с. 110],

создателем которой был Сократ. Еврипид был для Ницше прямым предшественником Сократа, поэтом «эстетического сократизма» [4, с. 106]. По мнению Й. Шмидта, смысловой стержень книги Ницше образует не столько антитеза дионисического и аполлонического, сколько антитеза дионисического и сократического [1, Bd II, S. 150–151].

Создатель диалектики Сократ является типом «теоретического человека» — первым декадентом, утратившим связь с первоисточком бытия, ищущим основания истины в собственном рассудке. Вопросно-ответная форма диалектического рассуждения есть не что иное, как рационализированная форма драмы. Миф вытесняется логосом, инстинкт — разумом, образ — понятием, созерцание — доказательством, эпоха искусства уступает место эпохе науки. Наука, отделяя истинное от ложного, вводя понятие истины, отдаляется от целостной, неделимой жизни и потому является собой одну из основных форм декаданса. Будучи «специфическим не-мистиком» [4, с. 108] Сократ враждебно относится к искусству, за которым ему видится нечто неподконтрольное разуму. Из литературных жанров он допускает только назидательную басню; Платон даже вынужден был уничтожить свои стихи, чтобы сделаться его учеником [4, с. 109].

Будучи олицетворением рационального декаданса, Сократ олицетворяет и его преодоление. Ключевым образом здесь является *музицирующий Сократ*, уже в тюрьме создавший гимн Аполлону [5, S. 313]. Музыка для Ницше, последователя романтично-шопенгауэровского учения, выражает мировую волю, а потому внутреннюю сущность вещей. Сократ, приобщаясь к дионисической музыке и посвящая гимн Аполлону, богу-целителю, исцеляется от рационализма и *principium individuationis*, лишившего его мистической связи с жизнью. Музицирующий Сократ становится для Ницше парадигматической фигурой «раскаявшегося» рационалиста, открывшему путь новому дионисическому искусству, высшим воплощением которого стал Р. Вагнер, возродивший в своей музыкальной драме дионисическо-аполлоническую сущность античной трагедии. Сократ — олицетворение разума — разбивает оковы собственной субъективности и вновь переживает дионисический экстаз.

Мысль о том, что разум, дабы достигнуть высшего совершенства, нуждается в прекрасном — искусстве и природе, проходит через всю романтическую традицию немецкой мысли. Именно в романтизме был осуществлен синтез философии и поэзии, который принято называть поэтической философией, а искусство было объявлено высшей формой познания мира. Так, в оде «Сократ и Алкивиад» Ф. Гёльдерлина Сократ произносит такие слова:

Кто глубины познал, влюблен в живейшее,  
Зоркий зрит возвышенность юности,  
И мудрец на закате  
Склонен к прекрасному [6, с. 19].

Образ современного декадента-рационалиста представлен в романе Т. Манна «Доктор Фаустус» [7], написанном под сильным влиянием Ницше. Его главный герой, композитор Адриан Леверкюн, прообразом которого был, как известно, Ницше, грезит о дионисическом восторге творчества. Подобно Сократу, он чувствует, что на пути к творчеству стоит его собственная рассудочность, сковывающая его художественный инстинкт. Если у ранних романтиков знание и творчество не про-

тиворечили друг другу, то в случае декадента Левекюна рассудок, доскональное знание музыки и приемов композиции не идут на пользу, а наоборот, лишают его возможности творить. Пытаясь освободить простор для творчества, Левекюн заключает пакт с дьяволом. Метафорой этого пакта является намеренное заражение себя сифилисом, вызывающим прогрессивный паралич мозга, т.е. самоуничтожение собственного рассудка [1, Bd. 2, S.274–277]. В действительности совершаемое Левекюном «жертвоприношение интеллекта» (*sacrificium intellectus*) оборачивается не столько отказом от интеллекта (создаваемая Левекюном музыка высокоинтеллектуальна), сколько отказом от человеческого в себе. Левекюн ощущает ограниченность человеческих возможностей и с помощью болезни хочет уничтожить свою ограниченную (бюргерскую) человечность, чтобы взойти на сверхчеловеческие высоты. При этом он не желает ничего получать даром (симптом бюргерского сознания!). За «освобождение» он готов сполна заплатить физическим и моральным страданием и специфической аскезой (отказом от любви). Формально Левекюн совершает то, к чему в «Заратустре» так настойчиво призывает Ницше, — преодолевает человеческое в себе. Он жертвует бюргерским гуманизмом ради познания и творчества, т.е. новой, более глубокой формы гуманизма, которая, впрочем, оказывается «страшной мистификацией» (*ein furchtbares Falsum*). В романе Т.Манн дает интерпретацию идей Ницше в свете опыта XX в., который показал, что с легкостью сбрасывая человеческое с «парохода современности», выбирая безумие экстаза, человек рискует разрушить себя, не стяжав ничего взамен. Но именно этот пафос нестяжательства, готовность сыграть ва-банк ради возможного высшего, поставив на кон всё, даже спасение собственной души, пожалуй, делает Левекюна прообразом сверхчеловека, пришествие которого предрек Ф.Ницше.

Идеи Ф.Ницше о сущности гения переживают трансформацию, и в книге «Человеческое, слишком человеческое» [8] он пересматривает свою концепцию гения как дионисического художника. Эта книга, написанная на фоне разрыва с Вагнером, подвергает критическому анализу всю эстетическую сферу от фигуры гения до искусства в целом. Отдел четвертый, озаглавленный «Из души художников и писателей», Ницше начинает рассуждением «Мнимая изначальность совершенного» [8, с.324], а завершает «Вечерней зарей искусства» [8, с.357]. Он пытается развенчать (прежде всего в своих собственных глазах) мифологию, созданную вокруг искусства романтиками, Шопенгауэром и Вагнером.

Искусство — не изначальная форма духовности. Оно возникает тогда, когда разрушается религия. Религиозное по своему происхождению чувство переселяется из религии в искусство и живет в нем [8, с.326]. Однако и эпоха искусства близится к завершению [8, с.357]. В афоризме «Что остается от искусства» Ницше оценивает роль искусства в духовной истории человечества. Искусство могло существовать, утверждает он, только в метафизически истолкованном мире, в котором существование неизменного и вечного бытия принималось за аксиому. Искусство являло символический образ невидимого в видимом, вечного во временном. Новое время, усомнившись в существовании метафизических сущностей, разрушает идеологическую основу искусства как картины мира, однако наследует устремленность искусства к познанию, ту интенсивность чувства и жизненной радости, которой искусство одарило познающего человека. Вакантное место метафизики заняла наука. Наука, понятая как эмпирический и свободный метод познания, идет дальше

искусства, ибо, не принимая ничего на веру, относится к познанию с большей серьезностью. Свое рассуждение Ницше завершает фразой, дезавуирующей его первоначальные рассуждения о метафизической силе дионисического гения: «Научный человек есть дальнейшее развитие художественного человека» [8, с. 357].

В свете критики метафизической функции искусства изменяется и толкование гения. Традиционное учение о гениальности Ницше объявляет «суеверием о гении» [8, с. 357], отрицая наличие у последнего сверхчеловеческой способности «непосредственно созерцать сущность мира» [8, с. 333], которую приписывает ему молва. Гениальность — явление хотя и высокое, но, в сущности, только человеческое. Характеризуя гения, Ницше употребляет такие выражения, как «неуклонная энергия, решительное устремление к определенным целям, великое личное мужество и счастливое воспитание» [8, с. 334]. В противовес романтическому мифу о природной одаренности, якобы присущей гению, Ницше говорит о том, что можно «стать гением», «приобрести величие» и т. д. В гениальном человеке он акцентирует «деловитую серьезность ремесленника» и выступает против «оригиналов в искусстве» [8, с. 334, 339].

Эти рассуждения приводят Ницше к важному различению связанного и свободного ума. Связанный ум в своей деятельности опирается на историческую традицию, художественный образец или метафизический идеал, которые, наделяя его силой собственного авторитета, тем не менее связывают его свободу. Сила доминирует здесь над свободой. Современный художник — это свободный ум (*Freigeist*). Не пользуясь чужой силой, рассчитывая только на себя, свободный ум поначалу предстает недостаточно сильным. Сила связанного ума происходит от того, что у него всегда есть готовое знание, некое предоставленное ему традицией «домашнее пространство», и потому ему легче мыслить. Свободный ум стоит перед множеством возможных ответов, перспектив рассмотрения, и ему требуется «непреклонная сила и выдержка», чтобы прийти к индивидуальному взгляду на вещи [8, с. 362]. Но, закаленный одиночеством, свободный ум обладает бóльшим потенциалом: он движется от слабости к силе и превращается в *esprit fort*, опираясь только на свое индивидуальное познание. Свободный ум — центральная идея книги «Человеческое, слишком человеческое», имеющей подзаголовок «для свободных умов». Книга служит воспитанию свободного духа. Концепция свободного ума продолжает англо-французскую традицию, идущую от Монтеня и английских деистов до Вольтера (последнему посвящена эта книга) и отразившуюся в таких понятиях, как *esprit libre*, *libre penseur*, *free-thinker*. С другой стороны, она опирается на немецкую теорию романтической иронии (унаследованную Ницше от Ф. Шлегеля и Г. Гейне), согласно которой человек должен судить обо всем (прежде всего о себе самом) с наивысшей точки зрения. При таком рассмотрении всё оказывается ничтожным и потому становится объектом иронии.

Ницше продолжает и заостряет эти идеи. Свободный ум — это образ современного интеллектуала, осознающего свою свободу как главную и абсолютную ценность. Он ни к чему не привязан, ничего не принимает на веру и может во всем усомниться. Отрицая любой тезис, он возвышается над любой данностью, над своим собственным опытом [8, с. 326]. Им движет не пафос созидания, как классическим гением, но пафос разрушения всего и вся, включая собственный внутренний мир. Разрушая любую жизненную и культурную форму, он делает само разрушение общей формой своего существования и самоопределения. Полагая разрушение глав-

ной ценностью, свободный ум разрушает собственную жизнь, делая выбор между счастьем и свободой в пользу свободы.

Отрицание, поскольку оно имеет целью разрушение всякой формы, есть проявление дионисийства. Поскольку такого рода дионисийство является результатом сознательного выбора, его можно назвать «интеллектуальным дионисийством». Его следует отличать от экстатического, эмоционального дионисийства древнего мифа. Яркие образы интеллектуального дионисийца созданы Ницше в афоризме «Воздухоплаватели духа», который завершает «Утреннюю зарю», а также в заключительном стихотворении «К мистралю» из цикла «Песни принца Фогельфрай».

В афоризме «Воздухоплаватели духа» свободные умы принимают образ птиц. Всякий познающий, начинающий полет над морем познания рано или поздно достигает своего предела. Предел — это опора, прибежище для познающего. Однако подлинное познание начинается там, где нет никакой опоры, а есть только бескрайнее море вокруг. Таково познание свободного ума, сознательно отказывающегося от всякого предела, парящего над бездной. Подлинное познание трансцендирует последний предел и потому смертельно опасно. Непреодолимая жажда познания гонит познающего к последней границе, за которой «заходят все солнца». Познающий всегда обречен, ему «суждено разбиться о вечность». Может быть, только «разбившись о вечность», человек сможет воссоединиться с ней?

Меланхолическому афоризму «Утренней зари» вторит стихотворение «К мистралю», где герой, называя себя братом мистраля, сам стал бесконечной стихией:

#### *К мистралю*

*Танцевальная песнь*

*О, мистраль, тучегонитель,  
Хандроборец, очиститель,  
Шумный, я люблю тебя!  
Разве мы с тобой не братья,  
Разве мог того не знать я,  
Что у нас одна судьба? [10, с. 718].*

Метафоры танца, смеха, полета, охоты, конской скачки, проходящие сквозь это стихотворение, суть атрибуты дионисической гениальности. К ним следует причислить и эпитет «*Brausender*» (Шумный), который еще у греков, а в эпоху «бурных гениев» у Гёте (см. «Песнь странника в бурю») выступает как характеристика Диониса.

Интересные параллели к двум формам дионисийства мы находим у Т. Манна. В его новелле «Тонио Крёгер» мы находим прямое соответствие двум видам дионисического опьянения — чувственному и духовному, что выражено через противопоставление Юга и Севера. На вопрос Лизаветы Ивановны «Вы что ж, батюшка, опять в Италию собрались?» Тонио отвечает:

— Ах, оставьте меня с вашей Италией, Лизавета! Она мне до того опостыле-ла... Страна искусства — так ведь? Бархатная голубизна небес, вино, горячее кровь, и сладостная чувственность. Всё это не по мне [11, с. 228].

Чувственному, «теплому», расслабляюще-женственному дионисийству Юга противопоставлен мужественный, северный, сосредоточенно-неистовый пейзаж Балтики:

Балтийское море! Он подставлял голову солёному ветру, тому, что налетает безудержно-вольно, наполняет гулом уши, кружит голову... Тонио Крёгер, вцепившись в натянутый канат, смотрел на этот неистовый разгул. В его душе поднималось ликование, достаточное мощное... чтобы пересилить и ветер и бурю...

Сердце Тонио Крёгера ожило... [11, с. 240, 243].

Стоящему на палубе и испытывающему холодный экстаз Тонио Крёгеру приходят на память строки старинной песенки о северном ветре, весьма созвучные стихотворению Ницше. Интеллектуальный восторг главного героя есть новая маска, метафора дионисического вдохновения, без которого культура существовать не может.

### Литература

1. *Schmidt J.* Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945. Bd. 1. Von der Romantik bis zum Ende des Dritten Reichs; Bd. 2. Von der Aufklärung bis zum Idealismus. Heidelberg: Universitätsverlag, 2004. 310+490 S.
2. *Korff H. A.* Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. I Teil. Sturm und Drang. Leipzig: Koehler & Amelang, 1923. 310 S.
3. *Safranski R.* Nietzsche. Biographie seines Denkens. München; Wien: Carl Hanser Verlag, 2000. 399 S.
4. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки // Соч.: в 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990. С. 47–157.
5. *Bertram E.* Nietzsche. Versuch einer Mythologie. Fünfte unveränderte Auflage. Berlin: Georg Bondi, 1921. 368 S.
6. *Гёльдерлин Ф.* Гиперион. Стихи. Письма. М.: Наука, 1988. 718 с. (Серия «Литературные памятники»).
7. *Манн Т.* Доктор Фаустус // Собр. соч.: в 10 т. Т. 4. М.: ГИХЛ, 1959. 543с.
8. *Ницше Ф.* Человеческое, слишком человеческое // Соч.: в 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990. С. 224–257.
9. Nietzsche-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung / hrsg. von H. Ottmann. Stuttgart: Metzler, 2000. 561 S.
10. *Ницше Ф.* Весёлая наука // Соч.: в 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990. С. 491–719.
11. *Манн Т.* Тонио Крёгер // Собр. соч.: в 10 т. Т. 7. М.: ГИХЛ, 1959. С. 194–259.

Статья поступила в редакцию 22 мая 2014 г.