

ТЕКСТ

Вадим Бакусев

Лестница в бездну

Бакусев Вадим Маркович (р. 1957) закончил кафедру истории зарубежной философии философского факультета МГУ (1979), свободный исследователь. Автор ряда статей и книги «Лестница в бездну», переводчик философской, психологической и художественной литературы. Ниже публикуются фрагменты готовящейся к печати книги «Лестница в бездну», любезно предоставленные автором для нашего Альманаха.

Я не случайно начну с ответа на вопрос о том, почему именно Ницше было суждено первым учуять в истории Европы врага всего человечества, — с вопроса и ответа, которые, казалось бы, можно оставить «на потом», для более подходящего места. Думаю, потому, что в нем, как ни в ком другом (из тогдашних пасторских, профессорских и т. д. очень воспитанных и образованных сынков), проявился инстинкт (равнозначный судьбе или даже року), названный мною самостановлением. Эта стихия — особого рода: по мере того как человек в нее входит, вырастает, все больше становясь из индивида личностью, матричное, коллективное начало в нем постепенно уступает место нематричному. Отсюда сугубая тяга таких людей к жесткому разбирательству с матрицей и всем, что ей свойственно, к враждебному разбирательству — ведь матричное начало по самой своей коллективной природе энтропийно препятствует самостановлению, как только может. Эта тяга мало-помалу захватывает все существо человека, от его телесности до высших уровней мышления. Ниже, в нужном месте, я еще вернусь к этой теме — она далеко не исчерпана сказанным до сих пор.

Ницше начал свое разбирательство в том возрасте, когда мышление достигает первой ступени зрелости — в его случае около 1870 года, будучи примерно двадцати шести лет,

то есть отнюдь не чрезмерно рано, а, пожалуй, как раз вовремя. Следы такого подспудно начинающегося разбирательства и нащупывания я усматриваю в тех историко-философских предпочтениях, которые он проявляет в ранних своих работах, — сначала Эмпедоклу, потом главным образом Гераклиту (из них последний остался фаворитом до последних дней сознательной жизни мыслителя). Их он пока еще довольно смутно противопоставляет остальным грекам и сближает с Востоком (которым для Греции была Персия); особенно это относится к Гераклиту с его идеями сплошного становления и постоянной войны (такие предпочтения типически показательны, хотя и не в абсолютной мере, для психологии самостановления).

Но уже очень скоро он нащупывает настоящую мысль и одновременно находит своего настоящего героя — но только в качестве антигероя! — с которым так и не расстанется, вернее, с которым так и не расстанется его рука, мечущая в беднягу молнию за молнией. Этот антигерой — конечно, Сократ, а мысль — конечно, о роли, нет, о сути музыки в греческой культуре и сути музыки вообще¹. Кем же был для Ницше Сократ и чем — музыка?

В общем-то, все это хорошо всем известно, и всякий внимательно читавший Ницше с большим или меньшим успехом сможет выступить с соответствующим докладом — я только расставляю сейчас известные вещи в своей собственной перспективе. Итак, Сократ, словно Сальери у Пушкина, «поверивший алгеброй гармонию», — по Ницше, убийца музыки, точнее, убийца трагедии и музыки как ее «духа». Это — прямое, лобовое столкновение двух принципов, двух систем ценностей, и никто теперь не удивится, если я скажу, что эти принципы и системы имеют кое-что общее с изображенной

¹ См. его ранние работы, послужившие подготовительными ступенями для «Рождения трагедии из духа музыки»: «Греческая музыкальная драма», «Сократ и трагедия» и «Сократ и греческая трагедия» (1870-71; последнее из них почти без изменений вошло в «Рождение трагедии») — и, разумеется, само это первое большое произведение Ницше. В дальнейшем я буду исходить в рассуждениях на эту тему из целого корпуса его сочинений, а вернее, прежде всего — из их духа, то есть и из ранних, и из поздних, совершенно promiscue.

мною выше сущностью матрицы и нематрицы.

Уже в 1870 году Ницше улавливает и устанавливает самое важное — столкновение в греческой культуре 5-го века до н.э. принципов сознания и бессознательного: «Если Софокл сказал об Эхиле, что тот все делает ладно, хотя и бессознательно, то Еврипид позже полагал, что тот все делает неладно, потому что бессознательно» («Сократ и трагедия»). «"Чтобы быть прекрасным, все должно быть осознанным" — такова Еврипидова параллель сократовскому принципу "Чтобы быть добрым, все должно осознаваться". Еврипид — певец сократовского рационализма» (там же). Эти два принципа, по Ницше, выражают два типа художественного творчества: принцип бессознательности, или, как он все чаще говорит, инстинкта, — древнюю трагедию, и принцип сознания — трагедию новую, выродившуюся, а заодно, разумеется, новую аттическую комедию.

Эти принципы он почти немедленно эстетизировал, введя в оборот для всех читающих знаменитую пару аполлоновского и дионисовского начал в греческой культуре. Эстетизировал² — и одновременно, вернее, именно поэтому, затемнил их себе и остальным. Теперь, чтобы толково обращаться с этой его парой понятий, нужно возвращаться к их исходному пункту и простейшей психологической основе. Ницше о ней никогда не забывал, но она у него в какой-то степени отделилась от его эффектной, нарядной, слепящей глаза античной «надстройки» (он так до конца и гордился своим нововведением) и, вероятно, поэтому оказалась недостаточно разработанной.

Поэтому, например, уже вводный образ Сократа оказывается у него, по сути, сильно упрощенным, хотя очень глубоким для своего времени — тогда о таких вещах и не догадывались: «Бессознательная мудрость у этого совершенно необычного человека возвышает голос, чтобы там и сям поставить на пути сознания препятствия. Это тоже показывает, в каком поистине вывернутом наизнанку, перевернутом с ног на

голову мире жил Сократ. У всех продуктивных натур именно бессознательное действует творчески и положительно, в то время как сознание критикует и отговаривает. У него же критиком становится инстинкт, а творцом — сознание» (там же).

Да нет, бессознательному тоже присуща критическая функция — это оно пытается компенсировать неверные шаги сознания (как и в случае Сократа, см. выше, на 2-м уровне), а сознанию — функция творческая: ведь полностью бессознательное существо ничего творить неспособно (если только не считать творчеством пение соловьев). И все же Ницше уловил тут две важнейшие вещи: во-первых, сам факт бессознательной компенсации в ситуации дезориентированности сознания (которое само о том не знает), и во-вторых, что, может быть, еще важнее, — иллюзорность, свойственную сократической, то есть — в моих терминах и понятиях — матричной позиции (см. опять-таки выше, на разных уровнях 1-го поворота). Иллюзорность европейского сознания — вообще одна из главнейших тем Ницше, и чем дальше, тем больше.

К разбору темы иллюзорности у Ницше я еще обращусь ниже, а пока направлю взгляд читателя на одну связанную с нею странную особенность аполлоновского начала, как он его себе представляет. И в самом деле, странно, что аполлоновскому, если оно равнозначно всему сознательному, разумному, «индивидуирующему», Ницше приписывает свойство быть «видимостью» (в значении «кажимость, мнимость») или даже «сновидением» — ведь и дионисовское для него — тоже видение³ и сновидение. Разница между ними, поясняет Ницше, подобна разнице между сновидением и опьянением, причем первое из них видит мир как ряд отдельных, расчлененных образов и соответствует знаменитому в философии «*principium individuationis*», в то время как второе, наоборот, возвращает индивида к его доиндивидуальному существованию, уничтожает индиви-

² Между прочим, эстетизация действительности — вообще один из почти неизбежных начальных этапов или, лучше сказать, эффектов самостановления: ведь это самый доступный способ дистанцироваться от реальной, непосредственно окружающей коллективности, в которой и впрямь очень мало красивого... Правда, красота может быть достоянием коллектива, но никогда не бывает его достижением: она всегда — дело рук и душ творящих одиночек. У Ницше эстетическое было еще (а впоследствии главным образом) крайней противоположностью морального, явления опять-таки коллективного по самой своей природе (хотя в некоторых индивидуальных случаях изредка не лишено и какой-то окоченевшей, натушной красоты; я, кажется, варьировал тут чью-то мысль, может быть, самого Ницше). А если эстетизация сильно затрагивает мышление, как у раннего Ницше и особенно у позднего Хайдеггера, то это приводит к его, мышления, неартикулированности, нечеткости и запутанности. Уж лучше заниматься красотой и мышлением порознь — глядишь, тогда и первая осенит собой второе. Но если личность оставляет этот этап самостановления позади, она уже больше не нуждается в формуле «мир оправдан только как эстетический феномен»; красота просто пропитывает ее сама собой, но не выступает наружу.

³ Слово, которое употребляет Ницше (а именно *die Vision*), по-немецки означает «восприятие чего-то несуществующего (или только предстоящего)», то есть, в сущности, галлюцинацию.

да в пользу коллективного начала.

Эта мнимая запутанность распутывается, видимо, так: дионисовское сновидение равнозначно состоянию бессознательности, а аполлоновское... Как быть с ним? Не понять ли его как иллюзорность сократического сознания и сознания вообще? Ясных указаний на этот счет, если исходить только из понятия аполлоновского начала, у Ницше не найти — и, вероятно, из-за той путаницы, о которой я сказал выше: пара «дионисовское — аполлоновское» введена им как выражающая суть раздвоенного греческого искусства. Хорошо, пусть искусство, в свой черед, наиболее глубоко, адекватно выражает суть греческого мироощущения вообще. Но тогда почему оказывается, что есть другая форма мироощущения, способная не просто воздействовать на искусство, а прямо-таки погубить его, — а именно сократическая логика? Не значит ли это, что для Ницше есть вещи, еще более фундаментальные, еще более сильные, чем искусство?

И дело ведь для него тоже (как и для меня) не просто в самом по себе Сократе: «Сократизм старше Сократа; его губительное для искусства воздействие проявляется уже много раньше» («Сократ и трагедия»), в общем правильно считает он. Следовательно, аполлоновский сократизм, который орудует где-то вне искусства, силой воздействует на искусство извне. Но тогда он — одно из общих направлений, в которых двигалась по истории греческая душа⁴. Второе, противоположное — это, конечно, дионисовский трагизм. То и другое — явления более общего порядка, нежели искусство. Уф, вот мы наконец и вернулись «к исходному пункту и простейшей психологической основе» этих понятий, как я и намечал, — хотя, может быть, от-

части вопреки Ницше. Ведь выходит, что если аполлоновское начало в искусстве творит иллюзии (как, впрочем, и дионисовское — с этим мы разберемся позже), то и наука (см. близлежащую выше сноску), коль скоро она — тоже выразитель аполлоновского, порождает их же, только иначе и другие.

Но теперь надо проследить смысл, который Ницше наращивает на эту основу, — тот смысл, что излучается его понятиями и рассуждениями и, стало быть, содержится в них лишь отчасти. Для этого возьмем основное, наиважнейшее для его философии понятие⁵ трагического(и обойдемся тут без прямых цитат). Итак, трагическое, а также дионисовское — это всеприятие жизни в ее полном объеме, как целостности, состоящей из света и мрака, всеутверждение неисчерпаемой, бьющей через край жизни, ликующее в жертвоприношении ей ее же «высочайших типов» (лучших представителей). И это, по Ницше, — подход к психологии поэта-трагика, совершенно противопоставленный им подходу Аристотеля (с которым в античные времена по этому поводу никто, кажется, и не спорил), считавшего, что трагедия путем катарсиса, очистительной разрядки, избавляет от опасных аффектов, от ужаса и сострадания.

Прав ли Ницше, вписывая в классическую аттическую трагедию фигуру сатира, пускай только как роль, в которую входил зритель (он подразумевал, что трагедия через дифирамб унаследовала суть более древних дионисовских оргиастических праздников) согласно замыслу автора? Кто же из авторов, героев и зрителей греческой трагедии с ликованием принимал все самые страшные проявления жизни, оправдывая их? В том-то все и дело, что никто. В «Рождении трагедии» для подтверждения сво-

⁴ «В Сократе воплотилась одна из сторон эллинского духа — аполлоновская ясность в ее беспримесном виде: словно чистый, прозрачный луч света предстает он, этот предвестник и герольд науки, которой тоже было суждено родиться в Греции. Но наука и искусство исключают друг друга: с этой точки зрения кажется многозначительным, что Сократ — первый из великих эллинов, кто был безобразен; да, собственно, в нем символично и все остальное», — говорит Ницше в том же сочинении. Характерно — и хорошо было бы, чтобы читатель отметил это для себя, — что он видит символизм фигуры Сократа. Внешнее безобразие Сократа наш мыслитель подчеркнет еще не раз, но вот что именно «все остальное» в нем символично, об этом от него не узнать.

⁵ Надо сказать, что понятий в строгом, философском смысле этого слова с их жесткой однозначностью и окончательной содержательной очерченностью у Ницше вообще не найти — он работает сплошь со связями, мостами (так сказать, с логическими операторами, и чаще всего с негацией) между готовыми, традиционными понятиями: традиционные связи между ними он разрушает, а новые строит. Одновременная, на ходу, разборка и строительство мостов — дело очень и очень странное, особенно если учесть, что сваи старых мостов Ницше выдергивает, а новых свай (в виде понятий) не ставит, предпочитая висячие и притом подвижные, хочется сказать даже виртуальные мосты. Хождение, передвижение строителя больше напоминает при таких условиях полет. Лучше всего такой метод характеризовать как выстраивание новых перспектив (а не архитектурных комплексов, как в классической философии), в которых вещи, сама жизнь видны совершенно иначе, или как магнитное поле, по-своему, по-новому организующее все вокруг себя. Источник этого поля — создающая себя личность. Аполлоновское и дионисовское начала — в сущности, единственные у Ницше смысловые конструкции, близкие к статусу понятий, но, как уже ясно, еще ближе они к статусу смысловых перспектив, а уж трагическое — и вообще классическая смысловая перспектива, несмотря на то, что сам Ницше дает ему титул понятия, — может быть, дает чисто риторически, не вкладывая в это строгого смысла.

ей точки зрения Ницше цитирует кого угодно, даже Вагнера (о котором он там думал на самом деле и в которого тоже «вписал» свое понимание трагедии), но только не греческих авторов.

Тут мне придется напомнить читателю то, что я сказал о трагедии у греков выше (кое-что добавив): никто из них, ни трагики, ни зрители, не ликовал по поводу «ужасного и сомнительного» в жизни и не радовался жертвам, которые бьющая через край жизнь приносит сама себе. Правда, никто из них и не отворачивался от этих ее сторон — но трагедии писались именно для того, чтобы показать: ужасное в жизни посылают всеблагие и всемогущие боги, чтобы наказать дерзких и вразумить остальных. Эти дерзатели — отнюдь не злодеи, они даже симпатичны, более того, в чем-то героичны; но они (по замыслу авторов, отвечавшему ожиданиям зрителей) должны быть очень строго, жестоко наказаны.

С точки зрения психологической, это была попытка компенсации уже наметившегося матричного уклона со стороны более древнего, естественного уклада психики: боги-архетипы не дают сознательному «я» занять центральное место в психической системе, отталкивают его, наказывая за слепоту (в которой можно, к примеру, жениться на собственной матери) всяческими бедами, безумием и смертью. Это — слепота и бессознательность самого сознания, вернее, дерзкого человеческого «я». Не боги карают его слепотой — оно ослепляет себя само и в этом ослеплении творит то, что подлежит суду и осуждению богов. Сказать об этом яснее, чем греческие трагики, нельзя.

В том-то и была вся трагедия — для греков, — что уже давно вожделевшаяся ими эмансипация разума от бессознательного все еще оставалась под жестким запретом «богов», а соответствующие попытки раз за разом терпели крушение, до той поры, пока их интегральное сознательное «я» не накопило достаточно энергии, чтобы утвердиться в новой, самостоятельной роли. Эта пора отмечена появлением на сцене софистов и особенно Сократа; но и тогда для полной свободы разума понадобилась искупительная жертва — главным из «высших типов» тогдашней жизни. Сразу после этого трагедия как жанр чахнет (что правильно заме-

тил Ницше) — разуму уже не надо было кусать себе локти и рвать на себе волосы от сознания собственного бессилия вырваться на свободу, хотя эти неаппетитные жесты были прикрыты благочестивыми мотивами — требованием скромности в отношении богов; эта-то раздвоенность порыва и прикрывающих мотивов и была, по-моему, замечена и осмыслена Ницше в его восхитительно запутанной картине взаимоотношений аполлоновского и дионисовского⁶.

Но значит, трагедия все-таки несла в себе нематричные установки, и если восприятие жизни как целого, если отсутствие разумной и произвольной селекции, равнозначной сужению, обеднению восприятия, — это тоже нематричная установка (а выше мы с читателем выяснили, что это так), то выходит очень странная вещь: хотя Ницше и ошибался, но... был прав! Мысль его при этом как-то причудливо раздваивается, словно бы проходя и под землей, и над землей в одно и то же время; причем обе «части» проходят во встречных направлениях (энантиодромия) и тем создают своего рода натяжение (не правда ли, это что-то напоминает?) — не столько мысль, сколько смысловую перспективу.

Такое раздвоение, правда, не приводит к апории и параличу, остановке мысли, но сообщает ей некоторую творческую недоопределенность («меональность»), своего рода телесность. Пожалуй, происходит это оттого, что говорит Ницше об одном, а именно об искусстве, а думает о другом, а именно о жизни; но ведь они и совпадают, и резко несходны между собой, так что возникает какая-то особая смысловая иллюзия, которая... вовсе не иллюзия. Может быть, этот очень нестандартный, так сказать, объемно-динамичный, или, говоря на гераклитовско-юнгковский лад, энантиодромный, «противобежный» метод мышления вообще преимущественно и принципиально свойствен Ницше? Мы еще увидим это.

А пока примем во внимание то, что Ницше говорит о двух типах греческого искусства, и попробуем сделать что-нибудь стоящее с его двоящейся оптикой. Итак, аполлоновское искусство (или, точнее, аполлоновское начало в искусстве) творит иллюзию, будучи индивидуальной пластикой светлой поверхности и

⁶ Тот, кто пройдет по этой лестнице в бездну вслед за мной (хотя бы и читатель), идущему вслед за Ницше, обнаружит, может быть, что следы предшественников иногда проходят в мучительно дразнящей близости от моего курса, например: «Человек, поднявшийся до сфер титанических, завоевывает себе культуру и вынуждает богов вступить с собою в связь, поскольку в своей самочинной мудрости распоряжается их существованием и определяет его границы. Но самое изумительное в этом поэтическом творении о Прометее, которое, по сути, есть настоящий гимн нечестию, — подлинно эсхиловская тяга к справедливости: неизмеримые муки дерзкого «одиночки», с одной стороны, и бедственное положение богов, даже предчувствие их гибели...» («Сократ и греческая трагедия»).

«видимостью», — творит «сияющую картину облаков и неба, отраженную в темном озере печали», а под этой поверхностью скрыты «пучины и смертный ужас природы». Значит, аполлоновское искусство, будучи прикрывающей иллюзией (а заодно компенсацией, по Ницше, «исцеляющей поврежденный ужасной ночью взгляд»), прикрывает действительность — ибо что же другое может прикрывать, исказить иллюзия? Но и дионисовское искусство тоже создает иллюзии — оно на время лишает индивида сознания своей индивидуальности, опьяняя его и внушая ощущение причастности к «единому» (то есть коллективному). Ложно ли это ощущение?

Пока речь идет только об искусстве и, стало быть, временном опьянении, оно ложно. Но ведь, по Ницше, дионисовским было и все трагическое мироощущение греков, а оно ощущает мир именно как «пучины и смертный ужас природы!» А значит, видит его не как иллюзорную поверхность, а как подлинную действительность! Не заявить ли поэтому на свой страх и риск, что ницшевское дионисовское начало — в противоположность аполлоновскому — было у греков единственно безиллюзорным? Правда, тогда выходит, что мы оказались уже за пределами искусства... а может быть, и не совсем... ведь грань между искусством и жизнью куда как зыбка и проницаема!

А что же музыка, из духа которой у греков, по Ницше, и родилась трагедия, — не забыл ли я о ней? Да, теперь самая пора сказать о ней кое-что еще. Когда наш мыслитель говорит, что музыка растворяет индивидуальное во всеобщем и даже «уничтожает» его, то он прав. Но эта правота нуждается в одном серьезном уточнении. Что коллективное начало в музыке есть и что без него музыки не бывает, это мы уже выяснили (если угодно). Выяснили мы и то, что в ней есть и личностное начало, почти полностью обходиться без которого музыка, конечно, может, но тогда она почти не будет музыкой. Однако сказать то и другое — значит еще почти ничего не сказать о музыке, хотя сказать это и надо.

Но вот что требуется сказать, чтобы по крайней мере затронуть ее существо: музыка — это непрестанное превращение коллективного начала в личностное и личностного в коллективное, их настоящая «иерогамия» («неслыханный гимений» Рильке!), превращение, в котором коллективное «возгоняется» до личностного, а личностное растворяется в коллективном (в этом-то, собственно, Ницше и прав), чтобы, пройдя через него в растворенном виде, снова стать личностным. Из такого самообнов-

ления через погружение в коллективные глубины, в «пучины природы» личностное начало выходит уже не тем, каким было до того, а обогащенным чистой, прямой энергией бессознательного, и чем чище эта энергия, тем больше самообновление музыкой воспринимается личностным началом как красота. Под чистотой я имею здесь в виду соответствие звучащего музыкального тела архетипическим «узорам», некоторым врожденным конфигурациям энергии, выраженным в терминах чистой, ни на что не направленной воли.

Эта красота в модусе личного предстает как мелос, в модусе коллективного — как гармония (стоит ли говорить, что такое разделение на модусы совершенно условно и предпринято только для артикуляции «неслыханного» и неслышимого). В красоте личность, обогащаясь и обновляясь, растет, то есть все больше становится личностью: это утверждение, извлеченное из рассуждений о музыке, не покажется излишним и чересчур смелым, если вспомнить, что музыка вообще — модель (так сказать, *parvum in magno*) психики как целого. Значит, психика, ориентированная преимущественно на музыку, будет преимущественно нематричной.

Попытки рационализации красоты никогда ни к чему хорошему не приводили, особенно в музыке, — ведь они равнозначны обратному обеднению души, изъятию из сплава одной из двух субстанций, и притом «заряжающей», то есть бессознательного. И если Ницше приписывает мелодическое начало в музыке дионисовской стихии, а гармоническое — аполлоновской, то это говорит только о том, что, во-первых, в своих попытках теоретической рационализации греки перевернули музыку вверх дном (их аполлоновская музыка и впрямь звучала как ритмичная последовательность гармоний — наслаждаться ею могли только геометры, вхожие к Платону) и, во-вторых, о нашей — и Ницше тоже — полной неосведомленности насчет того, как на самом деле звучала дионисовская музыка в древности. Подозреваю, что «козлиная песнь» (таково, напомним забывшим, значение слова «трагедия») была все-таки не более чем козлиной: с Марсия недаром содрали кожу.

Кстати, два слова об искусстве. Оно — сфера тонкого, тончайшего, постоянно нарушаемого, но все вновь возрождающегося динамического равновесия света и мрака — избыток или нехватка одного либо другого непоправимо разрушает искусство. Этот пустой, холодный, тяжелый свет, силой размыкающий веки, — ах, зачем он язвит блаженные глаза, зачем изымает их из мира невесомой радости сна!

Занавес пал, на сцене пусто, пыльно и скучно, поникли, уснули теплые очи рамп, и утробную тишину искусства гонит вон острый шум насильственного дня. Тонут, гаснут в глубинах, и уже неудержимо, и радуга, и небывало близкая и жаркая звезда — вот, это уже не они, это только случайный блеск в хрустальной подвеске, ненужно и трезво горящий на освещенном потолке, горящий скучно, горящий навсегда. Жалкий, предательский блеск! Непоправимо и бессильно уходит прочь бесправная, отныне бескрылая, словно изгнанная душа. Так непоправимо осыпаются листья, падают звезды, улетают последние птицы...

А рациональная иррационализация ткани искусства тоже ведет к его вырождению — Ницше мучительно испытал это в своем отношении к Вагнеру, и когда он славит его как трагика в «Рождении трагедии», то в глубине души все равно знает правду, которая через некоторое время с такой болью вышла на поверхность его знания. Теперь, наверное, можно лучше понять, почему Ницше в первом своем большом сочинении говорит о «синтезе» аполлоновского и дионисовского начал в греческой трагедии и, шире, во всяком искусстве вообще.

Но ведь то — трагедия, погибшая с приходом Сократа! Что же, собственно, погибло, а что осталось? Ответ прост: погибло дионисовское, осталось аполлоновское. Значит, погибла одна иллюзия, осталась другая? Давайте остановимся сейчас на этой теме немного подробнее еще раз и уже окончательно, чтобы выбраться из этого томительно запутанного, лабиринтного участка лестницы и получше разобраться или, лучше сказать, еще раз осмотреть и разведать одну из важнейших перспектив ницшеевского мышления.

Иллюзия (точнее, дионисовская иллюзия), усиливающая жизнь, по Ницше, — это и есть реальность; а «истина» (и с нею вместе заблуждение) — нереальна; это иллюзия «аполлоновская», ослабляющая жизнь. В основе иллюзии как реальности лежит воля к власти (бессознательное) — она движет всем, в том числе и разумом с его «истинами». Если она о себе вспоминает, то понимает себя как иллюзию, подни-

мающую жизнь, как искусство в любом смысле слова и как искусство жизни вообще; если же забывает, то занимается подлинно иллюзорными «истинами», но все равно действует как воля к власти, хотя и в ослабленном, извращенном, «декадентском» виде. Ослабление жизни здесь означает разрыв связи с ней, ведущий к тому, что жизнь (воля к власти) чахнет.

Чтобы по возможности не ошибиться тут и развеять свои и читателя сомнения на этом очень скользком месте, приведу все же подтверждающую цитату из Ницше⁷.

«против слова «явления».

NB. Видимость, как я ее понимаю, есть действительная и единственная реальность вещей, — то, чему следует прежде всего приписывать все наличные предикаты и что соответственно характеризуется лучше всего даже всеми, то есть и самыми противоречивыми предикатами. Но это слово выражает не более чем ее <видимости> недоступность для логических процедур и дистинкций: то есть видимости в отношении к «логической истине» — каковая, однако, сама возможна лишь в приложении к некоему воображаемому миру. Таким образом, я не противопологаю «видимость» «реальности», а, наоборот, полагаю видимость реальностью, которая не поддается превращению в воображаемый «истинный мир». Точным названием этой реальности была бы «воля к власти», причем как внутренняя форма, а не та, что отталкивается от ее <воли к власти> неуловимой, текучей протеевской природы».

С точки зрения логико-грамматической, этот текст и сам обладает «неуловимо-текучей протеевской природой», но мы не будем углубляться в эти материи. Я, кстати, даю здесь привычный для русского читателя перевод «воля к власти», хотя прошу учитывать: во-первых, «явления» в начале текста связаны с «видимостью», что совершенно очевидно по-немецки (*Erscheinungen* — *Schein*), но не по-русски; во-вторых, в абстрактном контексте, как вот и в этой цитате, слово «*die Macht*» означает гораздо скорее «силу-способность», чем «власть распоряжаться чем-нибудь»⁸ (это значение тоже всегда есть, но в данном случае оно вторично).

⁷ И даже, в виде исключения, точную ссылку: этот текст еще не доступен на русском языке. Цитата представляет собой фрагмент 40 [53] из 11-го тома «*Kritische Studienausgabe*» (далее при ссылках — KSA, первая цифра означает том, вторая — номер фрагмента; есть опубликованный русский перевод 12 и 13 томов) под ред. Дж. Колли и М. Монтинари (черновики и наброски весны 1884 — осени 1885 гг.).

⁸ Вообще «воля к власти» — довольно скользкий термин, если пользоваться этим переводом-калькой, оправданным только как «эстетический феномен». Его подлинный смысл можно передать очень неуклюжим оборотом «стремление получить возможность влиять на обстоятельства (шире — на мир)». Достигается эта возможность созданием перспективы: ведь она заставляет вещи выглядеть (что, по Ницше, равнозначно быть) иначе (то есть быть иными).