

## Ф. НИЦШЕ: ОПЫТ МЫСЛИ, или как концептуализируется мышление\*

### Опыт мысли и поэзия

Истокование самости: *стань тем, кто ты есть!*

Существляемое Ницше описание индивидуальных жизненных проектов, принимающее форму многозначной ролевой игры поэтических образов, содержит частицу самоописания. Неудивительно поэтому, что по сей день выдающиеся исследователи творчества Ницше видят его биографию разорванной и распадающейся, к примеру, на *план жизни I* ("De la musique, epoque et toujours")<sup>1</sup> и на *план жизни II* ("чудовищное целое философии"). Не является ли такая, с самого начала дающая о себе знать двойственность, началом болезни Ницше, началом расщепления его личности и распада личностной идентичности? Таковы поспешные выводы страдающего одышкой постмодерна, практически ничего не знающего об укорененности мышления Ницше в мире античности и не уделающего никак-го внимания поэтическим условиям становления его философии.

Ощущать себя "идентичным" самому себе, в соответствии с требованиями сегодняшней школьной философии, означает связывать мысли осознающего самого себя "Я" с определенным осознанным единством индивидуальной биографии и ее профессиональным определением. Столь часто обсуждаемая проблема идентичности вырастает из идеи разорванности человечества, вызванной современной научной и технической специализацией. Индивидуумы являются ("man" ist) в соотношении с профессией, т. е. ты можешь быть философом или поэтом, музыкантом или филологом, и уже исходя из этих и других профессионально установленных качеств объединяться с другими в профессиональные союзы и институты государства и общества. То, чем привлекала Ницше древность, так это, не в последнюю очередь, противостоянием ее образов современному специализированному человечеству и "разорванным состояниям" его времени.

Быть поэтом не у греков, а в смысле современного "лирического я", значит выступать в качестве "единственного в своем роде индивидуума", пишущего стихи. Раньше, замечает Ницше в своих *Лекциях о лирике (Lyrik-Vorlesungen)*, в Олимпии архилохов *Гераклу* исполнялся каждому победителю, который чувствовался именем Геракла: победоносный индивидуум считался воплощением бога, *вновь становился* богом. Так возникло отличие греческого поэта от философа: последний с самого начала выходил в мир как индивидуально выраженный тип "мудреца" и противопоставлял себя богу. Образ же поэта, по мнению Ницше, индивидуализировался постепенно, намекая на свое происхождение, пол, полис и т. д., до тех пор, пока с уходом *Musiké* записанные тексты песен не были переданы странствующим рапсодам для декламации и пока не возникла потребность в понимании намеков на личность — час рождения филолога. Таким образом рядом с поэтами вырисовываются черты тек

\* Сводный реферат доклада, сделанного на Летней школе по философии, проходившей в 1998 г. в Европейском гуманитарном университете.

"типичных" философов, которые изобретают новые возможности жить, объединяя определенность в мышлении и письмо эпиграммы с высочайшей расудительностью эдегии. Они не обращены, следуя мысли и собственному пути Ницше, к публике, к массе и не жаждут восторженного ликования и одобрения современников, они обречены на одиночество.

Эти незначительные дополнения к интерпретации взаимодействия музыки, философии и поэтического творчества нужны нам для того, чтобы отвергнуть тезис об изначальном расщеплении жизни Ницше. Этот тезис не просто упрощает, но и изменяет конфигурацию филолога и поэта в Ницше с его философией, которая гораздо более богата, чем это демонстрируют указанные попытки упорядочения. Ведь Ницше рассматривал свои разносторонние естественные способности — множественность своих талантов, вряд ли уступающих в профессиональных рамках современного специализированного человечества — в зеркале архаических жизненных отношений, так, что для понимания своего будущего мышления и поэтического творчества он вынужден был обращаться к античности. <...>

Задуманная Ницше попытка обновления греческой культуры как живой естественной основы современности, потерявшей почву в чуждой для жизни специализации, не затрагивает непосредственно "типичных" философов трагической эпохи античности. Она относится в большей мере к идеальному типу современной трансцендентальной философии, которая в лице Канта идет в ногу с высокой веймарской классикой.

Идеалистическая философия, как кажется молодому Ницше, соединяет в себе посредством кантовской *Критики способности суждения* критику разума с эстетикой. Она возвращается познанием дурного и вносит вклад в увеличение удовольствия от жизни. При этом идеалист предьявляет "критическому субъекту" требование стать "живым человеком", "свободным и в полной мере самим собой". Так современные философы становятся "влиятельнейшими покровителями жизни". И, таким образом, привязка критического мышления к искусству напрямую благоприятствует "воли к жизни" — в соответствии с формулой Шопенгауэра, которую принимает Ницше и уже здесь тайком поворачивает ее против учителей своей молодости, интерпретируя ее как позитивное выражение радостной "жизненной возможности" в двойственном смысле *могуществования (Köpen) и власти (Macht)*, и таким образом издала затрагивая свою более познюю тему *воли к власти*. В борьбе за равноценность *философа и художника*, а именно к ней устремляется ход размышлений Ницше, последователи Канта должны были бы тосковать по культуре в аполлоническом смысле "просветленного *фюзиона*", не удовлетворяя тем не менее полностью своей глубочайшей тоски по Греции.

"Власть" есть "достоиние" и "возможность", которая должна живо о себе свидетельствовать и оформить себя в жизни. Она свидетельствует о себе и формируется тремя путями: *во-первых*, через философскую способность видеть вещи ясно и судить о них во взаимосвязи; *во-вторых*, через художественную способность свободно обигрывать эти вещи в воображении, видеть по-новому и по-другому взаимосвязь между природой и культурой — не судейски оценивая, а реформаторски обновляя; и *в-третьих*, посредством "власти", заключенной в исцеляющей первобытной силе основоположника религии, который изначально не

является аскетом, а в облике христианского святого Евангелий играет с проявлениями этого мира, радостно переживая свободу от них; это образ, “в котором совершенно растворилось “я” и страдальческая жизнь которого уже не ощущается или почти не ощущается индивидуально, а осознается, как глубочайшее чувство равенства, солидарности и единения со всем живущим...”<sup>2</sup>.

Три этих идеальных образа воплощаются в сильных духом. А высшей властью должен обладать идеал мудреца, который объединял бы в себе качества, по отдельности развернутые в философе, художнике и святом. Появление такого мудреца было бы прерыванием привычного хода вещей. Да и сама природа, с ее привычно размеренным ходом, совершила бы тогда – ввиду такого чудесного явления – “свой единственный скачок, и притом скачок радости, ибо она чувствует себя впервые у цели, – т. е. там, где она понимает, что должна разучиться иметь цели и что она делала слишком высокие ставки в игре жизни и становления”<sup>3</sup>.

Чудом было бы появление учителя вечного возвращения, способного распознавать сущностную *бесцельность* природы, отделяя ее мысленно от надвременных представлений о цели, не воспринимая при этом свою временно ограниченную мудрость как недостаток. Напротив: знание о “достижении цели” через учение о возвращении *одного и того же* высокободает чувства радости и благодарности за природу, которая в качестве “ирекасной” может вызвать такое же одобрение, что и завершённое произведение искусства. Сама она, так Ницше образно выражает основополагающую идею своей философии, “преображается при этом в познании, и кропотливая вечерняя усталость – то, что люди зовут “красотой”, – покоится на ее лице. То, что она высказывает теперь с этим преобразованным выражением лица, есть великая разгадка бытия; и высшее желание, которое может иметь смертный, – это длительно и с открытыми ушами прислушиваться к этой разгадке”<sup>4</sup>. От имени природы Ницше пытается истолковать то, что от своего лица он еще сказать не осмеливается. Он делает это через отсылку к дельфийскому оракулу (“Познай самого себя!”), который без Пиндара остался бы таким же неясным, как и изречение Гераклита о том, что “Дельфийский Владыка и не говорит, и не утаивает, а подает знаки” (93 DK).

Ницше указывает нам здесь не только на *три большие темы своей философии*, но и на путь, по которому он будет следовать так же, как и увидевшая в спекулятивной мысли возвращения природа – не зная цели. “Он делает это, осозная свою задачу: человеческими силами воспроизвести сверхчеловеческий радостный скачок природы, однажды выразить ее *задачу* в свете мысли о возвращении и развернуть свою философию как “большое просвещение существования (Dasein)” – в противоположность “маленькому” той новейшей эпохи Просвещения, которая, не владея масштабом для величия и красоты природы, ограничивалась слишком человеческими целями. Отсылки Ницше могут быть темными. Но они содержат ясное указание *пути*, воплощенное в *идеях света* культуры, которая поручает каждому индивиду *одну задачу* – “*содействовать созданию философа, художника и святого в нас и вне нас и тем самым трудиться над совершенствованием природы*”<sup>5</sup>.

Эта общая задача и дает, в качестве коллективного произведения, новый фундамент существующей культуре. Одновременно намечено и

индивидуальное решение. Так как идея света ставит каждого перед *выбором*: либо со многими идти по проторенному пути и занимать место “в ряду и строю”, либо идти другой дорогой – в сопровождении “редких спутников”, в стороне от общества и государства. Кто такие эти спутники, зависит, по мнению Ницше, от того, сможешь ли ты приложить к своей жизни греческое изречение: “*Будь тем, кто ты есть!*”.

Отсюда, оглядываясь на свой профессиональный опыт из окружающей филологов-ученых, исследователей и критиков, которые позволяли высмеивать, замалчивать или клеветать на одиноких творцов, Ницше видит предстоящий ему сложный и крутой мыслительный путь. Он видит рядом с собой спутников и друзей, которые вместе с ним группируются вокруг Шопенгауэра и Рихарда Вагнера и уподобляют мысль о культуре “мысли из Байрейта”. И этот двойственный взгляд на обоих кумиров своей юности и их сторонников заостряет ницшевское толкование изречения Пиндара в середине третьего *Несвоевременного размышления*: “Я хочу остаться моим!”.

Это решающий мыслительный шаг Ницше к *самобытности* (Selbstsein), направленный *против* Шопенгауэра как воспитателя. Заостренная интерпретация пиндаровского изречения выражает наряду с требованием личностной идентичности и волей к духовной власти опасность лишиться их, опасность, исходящую от других, которых Ницше разглядел за пределами базельского профессионального круга в байрейтском натиске, стремившемся включить его мышление в поле вагнеровского “искусства для ученых, которые не осмеливаются стать философами”.

Ницше не удовлетворен проделанным. Он отказывается быть ученым, чтобы стать философом и поэтом: *против* Вагнера, не переставая признавать его художественного мастерства и продолжая диалог с Вагнером-музыкантом и Вагнером-поэтом. Диалог необходим для того, чтобы распознать позицию противостояния Шопенгауэру и объяснить невозможность отказа от поэтических элементов в философии.

### Сферы художника и философа

Призыв: “Я хочу остаться моим!” находится, несмотря на невысказанность, в центре четвертого *Несвоевременного размышления* о *Рихарде Вагнере в Байрейте* (1876). Ницше намекает здесь на “таинственную вражду”, которая крепнет, когда рассматривающий произведение искусства принимает участие в силе и способности художника передавать увиденное и таким образом “как бы *через него* становится могущественным *против него*”. Ницше говорит точнее о *противостоянии* (Entgegenschaen)<sup>6</sup>, которое “заставляет нас пережить все то, что испытывает душа в своих странствованиях, вступая в общение с другими душами, принимая участие в их судьбах, – душа, научающаяся смотреть на мир тысячью глаз”<sup>7</sup>.

Получив наглядное представление о творчестве Вагнера и его влиянии на время, Ницше возвращается к уже испробованному им образцу толкования самости, не останавливаясь на биографических линиях пути. Он спрашивает, *как Вагнер стал тем, что он есть*, чтобы затем перейти к существующим проявлениям жизни и власти его “многослойно-единой природы”. В этом ответе дает о себе знать прежняя ролевая игра уплотненных поэтических образов, но в ином преломлении, которую мы видим в зеркале жизни самого Ницше. Ответ гласит: Вагнер стал

тем, чем были однажды греческие трагики — «дифирамбическим драматургом», который в своей личности объединяет *актера, поэта и музыканта*. В действительности же Ницше проходит как мимо античного трагика Эсхила, который «рождением трагедии» превращается в прародителя «духа музыки», так и мимо Вагнера-музыканта, чтобы рассмотреть поэтическое в зеркале его художественного мастерства как такового. Ницше исследует ритм, за которым следует слово, а затем, в паре со словом — мелодию. И отсюда в противовес музыканту Вагнеру возникает образ поэта. Тоска по его становлению является скрытым ростком ницшевского *Рихарда Вагнера в Байрейте*.

«Противосмотрение» означает рассмотрение образа в прохождении мимо этого образа, постоянно замечая при этом противоположные образы: как при созерцании рельефа, когда при рассмотрении одной композиции фигур на свет неожиданно выходит другая. «*Что есть Вагнер?*» — этот вопрос соединяется в набросках *к Вагнеру в Байрейте* с другим — «*Кем он станет?*». И, руководствуясь этим вопрошанием, наблюдающий останавливается перед поэтическим феноменом в художнике Вагнере, чтобы в конце концов перейти к рассмотрению поэтического в философе. Это происходит во фрагменте *Слово о поэте Вагнере*. Это первый набросок новой, расширенной конфигурации художника-философа, не содержащейся пока еще в книге.

Критика Вагнера начинается почти одновременно с критической мыслительной работой над *Шопенгауэром как воспитателем* (1874) и возобновляется позже, не удовлетворяя Ницше в полной мере. Разворачивается только ее путеводная нить вместе с описанием одного антропологического основоположения: человек кажется множественным по сути, объединением многих сфер, одна из которых в состоянии взглянуть на другую. Об это положение, которое мы можем проинтерпретировать как *итог* ницшевского истолкования самости, развивается образ аполонического самопознания и освобождается путь для дионисийски углубленного истолкования путей философа, художника и святого. Они двигаются и одновременно подступают к увиденному на горизонте образу художника-философа, того опозитивированного мыслителями греческой эпохи идеального типа учителя мудрости, с помощью которого Ницше противопоставляет себя художнику Вагнеру.

Подтверждением может стать фрагмент о Вагнере как поэте из наследия Ницше, согласующийся с размышлениями 9-го раздела *Несвоевременных размышлений*: «*Поэтический элемент* Вагнера сказывается в том, что он мыслит видимыми и чувствуемыми событиями, а не понятиями...»<sup>8</sup>. Это высказывание должно быть понято *в общем* как базисный поэтологический принцип, из которого вытекают все прочие положения ницшевской поэтики, более глубокое обсуждение которых нам еще предстоит в связи с интерпретацией стихотворений Ницше. Этот принцип получает свою значимость уже во времена филологических преданий, из которых вырастает то поэтическое мышление в событиях, которое подморило платоновскую метафизику призрачной жизни жителей подземной пещеры и отделило ее от философской жизни при дневном свете (*Государство* 514a—515f).

Отсюда и берут начало размышления Ницше. В них подчеркивается отличительность мифа, в основе которого вообще не лежит никакая

мысль, как это считалось во времена (“малого”) Просвещения, по которому “сам есть мышление, он передает некоторое представление о мире, в смене событий, действий и страданий”. И они же, эти размышления, просятяют противоположность чистого мышления последовательностями понятий поэтическому мышлению последовательностями образных событий по образу *Учебника акустики* Хаанди (1802), продемонстрировавшего с помощью физических экспериментов — в задействованных при этом фигурах из песка, расположенных на эластичной пластинке, — частотные колебания скрипки.

Если для глухого музыка обнаруживается только в фигурах из песка, которые он не может объяснить, то поэтически значимый элемент мифа отказывается служить безрасудно слушающему народу и немыслящему поэту. Народ и немыслящий поэт поставлены в один ряд, потому что именно для “*немыслителя*, для народа” “сочиняет поэт, который таким образом сам принадлежит народу, т. е. *немыслителям*”, значится во фрагменте из наследия. Этот фрагмент относится к романтической поэтике, в соответствии с которой подлинно поэтическое находится в бессознательном порождении поэзии из духа народа. Четвертое *Несвоевременное размышление* прибавляет к этому современный образ “теоретического человека”, этого полуфилософа с отсутствующим художественным вкусом, специалиста в узкой области, которого Ницше высмеивает как “*хозяина мыслей*”. У всех у них отсутствует орган для восприятия изначально поэтического мышления мифа и поэзии. Они похожи на глухих, которые воспринимают только внешнюю сторону поэзии, в то время как сама *Musiké* — поэтическое мышление — остается скрытой.

Настоящий поэт занимается тем, что истолковывает для народа его историческое бытие на языке образов и событий. Всякое поэтическое творчество, которое заслуживает этого названия, является, следуя Ницше, “*огромной системой мысли, но не облеченной в форму мысли, как понятия*”<sup>10</sup>. Ницше намекает на то, как Вагнер в качестве поэта сообщает свои мысли с помощью образа заката трагического героя. Так, в *Кольце Нибелунгов* трагической героиней появляется как всемогущий бог Фолан, который лишается божественной свободы именно потому, что стремится всеми средствами утвердить свою власть. Бог нуждается в *свободном* герое, видит, что в безумной погоне за властью приходит в упадок даже самое любимое, и стремится к небитию — спасению от безумия власти. Только *смерть* свободного, считает Ницше, “спасает мир и богов от *проклятия*: справедливости удовлетворена”. Бог может умереть, но он становится “тем сильнее, чем чаще он возвращается”.

Вагнеровское *Кольцо Нибелунгов* является *мифом* — единством образа, действия и сценического процесса, представляемым циклом сценических постановок. И в то же время оно сохраняет поэтическую свободу по отношению к мифу, поскольку в свободном обращении сначала с христианско-германскими, а затем с буддийскими мифами поэт Вагнер дает понять, что возвысился *над религиозным* содержанием любой мифологии. Свобода поэтического творчества, которую Ницше увидел уже в творениях греческих трагиков, в которых дистанция к мифу проявляется в том, что представления богов постоянно изменяются, достигает своего апогея у Вагнера — в его свободном обращении с исторической традицией. Возможно, поясняет Ницше, что к мыслитель-

ной системе без устоявшейся понятийной формы философ будущего сможет добавить что-то, что обходилось бы без образа и действия: необразное, аналитически просвещенное мышление, которое во имя ясности пребывало бы в состоянии скепсиса и таким образом имело бы в своем распоряжении несоместимые сферы. Раскол между поэтическим и аналитическим характеризует современное отношение поэтического творчества и мышления. “Находясь в одной из противоположных сфер, невозможно заглянуть в другую”: чтобы попасть в одну, следует быть чистым мыслителем, чтобы проникнуть во вторую — чистым поэтом.<sup>11</sup>

То, что кажется здесь разделенным — аналитически расчленяющее мышление и образное поэтическое творчество, — не должно оставаться таковым. Объединение не требует вуалировать противоположности или порождать таких полуфилософов, которые не являлись бы уже ни в полной мере философами, ни поэтами. Можно было бы представить себе образ философствующего мудреца, который соединяет понятийную форму мысли с поэтическими элементами и предохраняет себя от полного погружения в образ и действие, подвергая каждое слово своей поэзии ясному свету аналитически рассекующего мышления.

Исходным пунктом нового видения образа мудрости становится для Ницше отношение мыслителя в поэте к его собственным поэтическим образам: мысли, которые выражаются героями поэтического творчества, не являются мыслями поэта как поэта; он думает в событиях; последовательность сцен, происходящее и образуют его мышление. Ницше имеет в данном случае в виду тех поэтов-романтиков, которые, опираясь на благочестивую веру в христианский миф, превращали своих героев в рупор собственных религиозных убеждений. Это идентификация мышления и поэтического творчества с “в собственном смысле мифическим”, жертвой которой не пал Вагнер в первоначальной ницшевской редакции четвертого *Несвоевременного размышления*. Там Ницше, отталкиваясь от своей близости греческим трагикам, замечает, что поэт никогда не может быть *набожным*, это значит, что нет никакого культа, никакой боязни и страха, лести по отношению к божествам, *в них просто не верят*. Грек, который видит бога на суеверный манер, не был созерцателем, как того хотел Эсхил. От религиозности, по мнению Ницше, не остается и следа, когда кто-то вынужден мыслить, как поэт — свободно и событиями.

Вагнер считал своим долгом сохранить эту свободу в борьбе со своим происхождением из эпохи романтизма и лишь в конце своей жизни (время работы над *Парсифалем*) поставил ее под вопрос. Для раннего Ницше Вагнер как поэт занимает чрезвычайно значимое место: как возмещающий своим творчеством конец всех религий. Областью его мысли становится история: сколь бы ни было грандиозно ее творение. И в связи с обращением к истории — как материалу для поэтического изображения загадки человеческой жизни — Вагнеру видится необходимость ее мифологического упрощения.

При обсуждении этого вопроса Ницше уже ссылался на Вагнера (в *Рождении трагедии*), работая над упрощением своего исторического и философского проекта, исходя из мифического культа Диониса. Ницше поставил перед собой задачу перенести размышления о Вагнере на универсальные пути культуры. Дионис является богом перевоплощения (*Verwandlung*). В *исторических* трудах о нем говорится как о “боже-

ственном животном”. В образе *пана* он являет собой все-лицезерение жизни, того, кто задает масштаб для суждения о пользе и вреде истории. В набросках к *Вагнеру в Байрейте* Ницше пишет о нем как о *Гадесе* — господине подземного мира и судьбе над живыми и мертвыми. Последний вопрос Ницше к Вагнеру звучит так: “В каком свете ему видится все ставшее и прошедшее?” И здесь Вагнеру должно явиться чудесное значение *смерти*: смерти как свободно избираемого и страстно желаемого судьбы, словно она — это нечто большее, нежели путь в ничто. На самом же деле Ницше продолжает диалог с Шопенгауэром, прерванный на том самом месте, где художник в Вагнере лишился слуха жизнеотрицающего философа.

Введя в игру смыслы взаимосвязь фигур Диониса и Гадеса, Ницше выступил против Шопенгауэра как воспитателя судьей жизни. В качестве божества жизни Дионис представляет собой величайшую противоположность Аполлону. Это противопоставление становится более значительным, если учесть онтологическое единство Диониса с Гадесом, этих крайних противоположностей: жизни и смерти. Этот образ кажется еще более значительным на фоне его распада, когда поэтически оживотворенный образ “пана” Нового времени вместе с барочным обожествлением природы вытесняется и окончательно сходит на нет в завершающий период веймарской классики.

Кажется, с самого начала Ницше вступает в конфронтацию с подобными истолкованиями Диониса во всем его величии, обращаясь к формуле “неизвестный бог”. Поскольку именно в этой формуле заключена вся серьезность того романтического стремления к смерти, которая в философии Шопенгауэра и в переживании ее Вагнером является свидетельством всякой религии. За мотивом трагической любви в *Тристане и Изольде* Ницше узнает дионисийский лейтмотив, “чудесную значимость смерти”, которая предупреждает философский суд и низвергает его значимость.

Таким образом над фигурой Шопенгауэра начинает возвышаться новый образ мудреца, который Ницше начинает обрисовывать в третьем *Несвоевременном размышлении*. Там Ницше обращается к старому воспитателю-учителю с вопросом: “Утверждаешь ли в глубине души это бытие (*Dasein*)? Удовлетворяет ли оно тебя? Хочешь ли быть его защитником, его исповителем? Одно лишь правдивое “да!” из твоих уст — и столь тяжко обвиняемая жизнь будет оправдана!”<sup>12</sup> Шопенгауэр не дает ответа на этот вопрос. Ницше намекает здесь на идею вечного возвращения, которая делает этот ответ загадочным. Ответ и должен иметь форму загадки, которая до поры до времени не может быть разгадана, поскольку *Шопенгауэр как воспитатель* не дал дальнейшего развития естественному основанию размышлений и не пояснил свое отношение к искусству.

Ключ к разгадке мы находим в беглом *Замечании об Эмтедокле* и в пространном *Экскурсе в тему природы*, относящихся к студиям Ницше, посвященным Вагнеру. *Замечание* — это как знак повышенного внимания, *Notabene*, свидетельствующий о расхождении Ницше с Шопенгауэром. Так, любовь в *Тристане*, по мнению Ницше, следует понимать не по-шопенгауэровски, а по-эмтедоковски, ей совершенно недостает греховного, она является знаком и гарантией вечного единства. *Экскурс* же является воспоминанием о природе, *Memento* в самих вещах, приуго-

говорящим высвобождение от власти Рихарда Вагнера и становление образа *свободного духа* на путях мысли самого Ницше.

*Любовь и природа* – это *надисторические силы*, производящие на свет всякое великое произведение искусства. Есть *изначальные душевные силы*, несущие откровение вовне и все же остающиеся скрытыми внутри: мистерия, покров которой пыгается снять *Рождение трагедии* путем обращения к мифологическому языку символов. Ницше рассматривала аполлиническое и дионисийское в этом произведении как силы искусства, “прорывающиеся из самой природы, без посредничества художника-человека, и как силы, в коих художественные поэмы этой природы получают ближайшим образом и прямым путем свое удовлетворение: это, с одной стороны, мир сонных грез... а с другой стороны, действительность опьянения, которая также немало обращает внимания на отдаленного человека, а скорее стремится уничтожить индивида и освободить его мистическим ощущением единства”<sup>13</sup>. *Несовременные размышления* сдерживают символический язык, не отказываясь от него в полной мере. Напротив: символическое переведено на язык природы, которая представляет собой путеводную нить для осуществления ницшевской попытки высвободить скрытые элементы поэтического для того художника, который следует душевным силам во владении природных сил, объединяя первые и вторые в произведение искусства.

Образ художника, творящего в своей подземной пещере только из земной видимости вещей и приглашающего присутствия к нему в гости *нехудожника*, т. е. человека, работающего при дневном свете, означает обращение Ницше к платоновскому мифу о пещере, однако в антиплатоновском смысле. Принужденный к творчеству художник переживает состояние зачатия ребенка, воспринимаемая “всякое воздействующее на него из внешнего мира впечатление как призыв к его собственным силам” и преобразуя воспринятое в произведении так, что даже *нехудожник* оказывается вовлеченным в переживание этих впечатлений. Порождать совместное знание об этом состоянии – в этом, по мнению Ницше, определение всякого искусства.

В *Эккурсе в природу* Ницше не называет больше эту мистерию “дионисийским подпольем” произведения искусства, но его *затим планом*: это “величественное царство внутренней природы”, которое “открылось” Вагнеру в “прогенеративной” традиции Гете, Шиллера, Шопенгауэра, Бетховена и позволило прозреть будущую историческую перспективу, предлагающую себе путь через всю историю возникновения искусства. К традиции “прогенерации” принадлежит всякий художник такого уровня, который через свои произведения обращается к людям дегенерирующей культуры и непрестанно зывает к ним, говоря, что природа изнутри намного богаче, могущественнее, плодотворнее, чем природа снаружи. Такая природа не известна тем, кто живет обычной жизнью, и чтобы открыть ее для себя, необходимо хотя бы однажды отречься от той части природы и жизни, что несет с собой свет печали, которая кажется нам единственно реальной. Путь к подлинной природе – это путь в пещеру художника, из которой видна *действительная* жизнь.

В этой связи Ницше заводит речь о “возвращении” искусства к природе совсем не в смысле Руссо, т. е. не в смысле возвращения к идиллической природе. Руссоистский “возврат к природе” является скачком,

который не знает пути к природе. Если художник не укажет нам этого пути, то пока еще неизвестный *нехудожник* певомир природы останется навсегда скрытым искусными понятиями и учеными мнениями, так как чувство природы в нашей повседневной культуре притушилось или пробуждается, сопротивляясь привычке, в фальшивых тактах. А вследствие того, что все мы забыли язык чувства, мы чрезвычайно слабы и не сможем собственными силами разыскать природу.

Еще раз подчеркнем, что речь идет о том художнике-человеке, который возвращает чувствам утраченную естественность и тем самым заставляет заговорить чувство природу. Он покидает пещеру, с тем чтобы отправиться на поиски утраченного языка природы. И тогда он становится *странником* на вершинах времени, странником, которого сопровождает совершенно иной бог. Из глубин искусства он обращается к нам в облике бога *Гермеса*, того бога, который направляет путь души в царство жизни и в царство смерти. Гермес является посредником между божественной *жуткой необходимостью* смерти и *прекрасными* природными возможностями жизни, полубогом, который ведает законами донесения вести отдаленных божеств людям и разбирается в самых животрепещущих людских проблемах. Располагаясь посредине между Дионисом и Аполлоном, он репрезентирует посредника между судьей и просветителем природы – ее *толкователя*. Как божество пути он сопровождает как *нехудожника*, так и художника и посредством их творений известен всем в качестве *увещевателя* и *освободителя*.

#### Единство искусства и знания?

##### Мыслительный эксперимент: образ свободного духа

Вслед за мимолетным видением естественного бытия свободы посреди свободной природы на сцену выходит *свободный дух* в качестве нового, указующего путь. Нет ничего удивительного в том, что это новое видение совпало с завершающим актом критики творчества Р. Вагнера. Поскольку лишь в результате этой критики, отбрасывающей произведение Вагнера в прошлое и тем самым “впягивающей в ядро” будущее, Ницше узнает, какое направление стоит выбрать на перекрестке культуры. Неудивительно и то, что после столь долго откладываемого разрыва Ницше наконец останавливается и озирается вокруг. <...>

Распространившись с Шопенгауэром, Ницше помещает на место философа фигуру *свободного духа*, пытающегося отдать должное метафизическому наследию. Преисполненный любви, он переживает все культурные фазы, принимая на себя долю наследства *Свято-любивого*, на месте которого в рамках периода афоризмов оказывается *герменевт* или истинно понимающий. Герменевт – это тот “исторический человек, который заслуживает высшего уважения”, который встречает прошлое с благоволением. Таким образом, свободный дух охраняет филологическое наследие, хотя он и является чем-то большим, нежели просто ученый, критик и исследователь, воушеворяя традицию на нечто новое.

Свободный дух сам является тем, кто открывает “аллегория танца”, он сам выступает теперь решающим критерием великой культуры, обладая достаточной силой и гибкостью, так “что одновременно может быть чистым и строгим в познании и способен в других областях как бы давать фору в сто шагов поэзии, религии и метафизике и ощущать их силу

и красоту"<sup>14</sup>. Ницше работает со своей исходной темой: современным заострением античного напряженного отношения между знанием и искусством. На почве модерна господствующей становится методическая наука и ее техническое воплощение во всех областях культуры. Спротивление ей превращается в новую опасность: "бессильное шатание между двумя различными стремлениями". В качестве единственного выхода остается ожидание высокой культуры, которая была бы подобна "смелому танцу" и гибко объединяла знание и искусство.<sup>15</sup>

Здесь свободный дух перескакивает через ступень осторожной игры с чашами весов: "с одной стороны — с другой стороны". Он знает, что душа обеднеет, если наука будет приносить все более незначительные истины и все меньше радости, а сумма неудовольствия вследствие подозрительности в отношении метафизики, религии и искусства возрастет, так что иссякнет величайший источник духовной радости, которому человечество обязано всей своей человечностью. Компенсацией для духа является "двойной мозг" для "восприятия как науки, так и ненауки". Это требование здоровья.

Ницше почувствовал, что такого рода компенсация не соответствует ступенчатому построению культуры, той идеальной культуры, в которой живет его объединение аполлонического и дионисийского, не отрицающее противопоставления знания и искусства и понимаемое в *Рождении трагедии из духа музыки* как "средний между прекрасным и истинной мир", рождаемый в свободной игре душевных сил, мечты и опытной. На современной ступени культуры свободный дух должен рассматривать вещи во все глаза и вооружившись фантазией, иначе он не проникнет в их суть, останется зависимым от того, что его угнетает. Чтобы освободиться от охранителей культуры, он должен, подобно королевской дочери Иокасте, возлюбленной Зевса и вследствие этого преследуемой Герой, отправиться путешествовать и взять с собой проницательного охранника Аргуса. И тот, говорит Ницше, кто в результате долгого упражнения в искусстве путешествия превратился в стоголазого Аргуса, тот будет повсюду сопровождать свою Ио — свое его — вновь и вновь в Египте и Греции, Византии и Риме, Франции и Германии... в эпохи Ренессанса и Реформации, на Родине и чужбине, в лесу и на море, среди растений и в горах переживать приключения этого становящегося и превращающегося его.

Подлинно свободный дух не заикается на своем *ego* для того, чтобы его наблюдать, так как самонаблюдения недостаточно, чтобы узнать себя. Ему необходимо посетить другие нации и эпохи, затвердившие напластования культуры, обратиться к "Мы", в котором он время от времени будет принимать участие для исследования становления и превращения *ego*. Он знает, что все прошедшее течет в нас, а "мы сами" являемся не чем иным, как тем, что "ощущаем в любой момент этого течения". Но и тогда, когда мы захотим войти в поток нашего, казалось бы, самого собственного и личного существования, продолжает быть актуальным изречение Гераклита: "нельзя вступить дважды в одну и ту же реку".

На этой ступени путешествия свободный дух вспоминает о своих моральных убеждениях, заключающихся в том, что все человеческое "течет" и "стремится" к цели, подчиняясь космическим перспективам

познания. Самопознание превращается во "все-познание" относительно прошедшего; а самоопределение и самовоспитание могут однажды стать в самых свободных и далеко смотрящих умах "все-определением" по отношению ко всему будущему человечеству.

#### Путник и поэт в свободных ритмах

Чтобы прийти к этой новой постановке вопроса, Ницше заостряет афористически заявленную тему Вечного возвращения. Он переносит акцент с путешествия в отдаленные культурные эпохи на античную форму мышления — странствие души по всему пространству природы, чтобы затем преобразовать эту форму в ее новоземное вариант средствами "пересадки" охотеннейшей фигуры *ego* в подвижные линии поколений. Путь к природе прокладывается Ницше посредством перенесения космических перспектив внутрь культуры, на отношение искусства и природы, и совершается это *герменевтически*, в результате размышлений над тем, что Гермес, в соответствии с античным мифом, может выполнить поручение богов, т. е. увести Ио, только усыпив Аргуса своей игрой на флейте.

Мы исходим из афоризма 276 *Макрокосмос и микрокосмос культуры* (Отдел пятый, аф. 276), в котором на основе конкретизации различия между аполлоническим и дионисийским искусством определяются важнейшие герменевтические понятия: "Лучшие открытия о культуре человек делает в себе самом, когда он находит в себе господство двух разнородных сил"<sup>16</sup>. Одна выражается в любви к искусству, другая — в любви к науке. Примирение этих сил означает для человека: "создавать из себя столь обширное знание культуры, что обе эти силы могут жить в нем, хотя и на разных концах здания, тогда как между ними находит себе приют примирительные промежуточные силы, превосходящие их своим могуществом, чтобы в случае нужды прекратить возникшую борьбу"<sup>17</sup>.

Такой промежуточной силой является поэтическое воображение. Оно объединяет "фантазию глаза" с "акроазией слуха" во "внутреннюю фантазию", которая освобождает человечество как от могущественных образов богов, так и от насилия над ухом в шумном идолопоклонничестве ранних и поздних стадий культур. Поэзия для Ницше тождественна "освобождающей фантазии". Поэтическое творчество совершается внутри и собирает свою силу истокавания в борьбе с устремленными в разные стороны силами культуры. "Всегда свободная фантазия понимания" способна указать культуре будущего путь к природе.

По Ницше, всякая внутренняя фантазия должна указать поэтическому искусству дорогу в будущее. Новый поэт будет *воспевать* прекрасный образ человека, как прежний поэт воспевал образы богов, и разрушать такие ситуации, в которых *в центре* нашего современного мира еще может существовать прекрасная великая душа, пребывающая в гармонии, которая обеспечивает для нее видимость, продолжение и всякие образцы, помогающие средствами подражания и зависти творить будущее.

Ницше размышляет в образах и процессах, в которых пребывает такая душа. Поэтическое творчество как основополагающее событие должно объединять пластическую видимость с музыкальным характером поэтического языка и относиться к кругу действительного и необходимого с точки зрения внутренней фантазии достоинства любой культуры.

Это необходимо для того, чтобы разубедить в свободной игре звуков овнешненную в Новое время наукообразную культуру и дать еще раз прозвучать струнной игре поэтического искусства путем одушевления окостеневшего образа человека. <...>

Апогеем этой поэзии будущего является не Рихард Вагнер, а Гете. Его поэзия выступает универсальным всеохватывающим горизонтом, будучи привязана к “золотому основанию”, аполлонически понятой природе – фюзис, которая в игре мысли свободного духа преобразуется в “золотую природу” и символизирует в рамках поэтического мироопыта Ницше Вечное возвращение того же самого. Возвращение к жизни природы – это жест Гете, направленный на усмирение человеческого страха смерти. Для Ницше сам Гете является воплощением привязанного к имеющему золотое основание идеалу человеческого величия, так как своим существованием он “доказал” то, что встречается свободному духу на его пути: жизнь среди других людей и с самим собой, *словно* в природе, без хвалы, упреков, горячности, радуясь, как театральному представлению, многому из того, чего прежде приходилось бояться.

Обратим внимание на следующее. Искусство, объединяющее дух и душу и выступающее промежуточной силой между изобразительным искусством и музыкой, привязывающее устремленные в разные стороны силы культуры к природе, – это поэзия. А произведение искусства, которое сродни смелому танцу, стоящему между устремлениями знания и искусства, – это *стихотворение*. Таким образом, Ницше создает образ поэта будущего. Его задача – это “изображение неизменного, в себе успокоенного, высокого, простого, далеко удаленного от отдельного раздражения”, а для достижения этой задачи – для достижения высот искусства прошлого – нужны руководство, мужество и хватка. <...>

Обращение к поэзии сопровождается призывом к “немногим” – призывом к самому философу и кругу его друзей.

Ницше обращался к другим как мыслитель, который в книгах афоризмов говорит от имени свободного духа. Таким образом, он становится писателем против своей воли, который, скрывая свои мысли в стиле прозы, сообщает их. Для себя Ницше пишет как поэт будущего, который в стиле свободного духа прерывает связи с привычной литературой и преобразует афористическую прозу в ритмических экспериментах в стихию поэтического. Такого рода эксперименты Ницше начал тогда, когда стал одиноким путником и начал задаваться вопросом об облике художника и философа. Примером их являются написанные в манере Клопшток стихи (“Богиня-дружба милостиво внимает песне / которую мы ныне поем дружбе / Куда только не заглянет око друга / ... готового прийти нам на помощь / Утренняя заря в его зоре и / святые права на верную трону вечной юности”). А ответом становится его стихотворение *Путник* (1876), в котором путник отождествляется с отшельником, постепенно примеряющим на себя свободно-ритмические формы.

Эту поэтическую форму, называемую во времена Гете “дифирамбической”, т. е. “освобожденной”, представил всем на обозрение Клопшток. Известной она стала в цикле *Путник* молодого Гете. Ницше восхищается *Республикой ученых* и *Песней-бурей отшельника* Клопшток, используя вторую строку последнего стихотворения во *Введении в Рождение трагедии из духа музыки*:

Того, кого ты не оставишь, Гений,  
Ты вознесешь над грязной тропой  
На крыльях огня;  
Он будет странствовать  
Словно на ногах, украшенных цветами  
Над девкалионовым потоком,  
Убивая пифона, легко, величаво,  
Как пифийский Аполлон.

Но поэтическое настроение Ницше – это не настроение поэзии путника Гете, а настроение печали, не находящей исхода. Здесь еще далеко до прорыва свободных ритмов, говорить пока можно лишь о свободно рифмованных поэтических строках *Пения птицы и путника*, а затем *Отъезда в полночь*:

Сквозь ночь бредет путник  
Уверенным шагом;  
И долину извилистую, и долгую усмешку  
Берет с собой.  
Ночь прекрасна –  
Он устремлен к ней, он не замирает на месте,  
Не зная, куда еще заведет его путь ночной.

И тут сквозь ночь начинает свою песню птица. –  
“Ах, птица, что же наделала ты?  
Ты – препятствие моему умыслу и пути,  
Проливашь сладкую досаду сердца  
На меня так, что я должен остановиться  
И прислушаться,  
И понять приветствие и звучание песни,  
Что струится”.

Добрая птица умоляет и в ответ:  
“Нет, путник, нет! Не приветствие тебе пою,  
А звуками говорю,  
Потому что прекрасна ночь.  
Ты же должен идти и идти прочь,  
Не понимая никогда,  
Что пою я.  
Иди же,  
И как только зазвучат твои шаги издали,  
Я снова заведу свою песню в ночи,  
Как я только могу. –  
Ступай же домой,  
Бедный путник мой.”<sup>18</sup>

Эти элегические строки возникли, когда Ницше узнал о помолвке Эрвина Родэ: Ницше почувствовал, как в нем растет одиночество. Тема этих строк стара, как и углубленный мотив путника в горах, делающего остановку в пути и вслушивающегося в шепот птиц; тот, кто понимает это шепот, знает все о своей судьбе. Диалог с птицей – это беседа наедине с самим собой, лирический монолог поэта: “Так обращаются ко

мне", — пишет Ницше в обращении к поэту. Такая внутренняя речь становится внутренней формой поэзии Ницше вплоть до позднейших дионисийских дифирамбов.

В центре этой поэзии — вопрос об интерпретации природы, который звучит не только в содержании, но и вииден в форме стихотворения. Открыть его можно в центре стихотворения без подписи, написанного по возвращении из Сорренто во время летних каникул Ницше в Оберланде (1877). Диалог ведется между кратковременным летом — в центре года рожденным ребенком времени — и обращенной к нему природой:

В полдень, когда  
Юное лето взбирается в гору,  
И тут вдруг заговаривает,  
Мы же лишь видим его слова:  
Его дыхание словно дыхание путника  
В морозный день:  
А вокруг лишь ледник, источник и ель  
Ответ ему,  
Лишь видимый нами.  
Быстрее же спрыгивает со скалы  
Игривый ручей, словно для приветствия,  
И тут, как белая колонна застывает, слушая.  
Темней и верней, чем обычно,  
Взор ели.  
И между льдом и мертвой каменной горой  
Вдруг вспыхивает свет:  
И кто разъяснит его тебе?!

Образное стихотворение вдогонку лету: обращенное к ручьям и источникам, лесам и скалам, которые "отвечают" едва артикулированной речи Ницше. Так реализует Ницше свою идею "поззии" как ритмизированного языкового освобождения "внутренней фантазии", которая в смене звуков превращает картины в события и высвобождает течение смысла, приближенного к естественному ритму-времени. Язык-природа "видится" образно. Но "фантазия глаза" одерживает победу над ухом: ручей "как белая колонна застывает, слушая". Увиденное углубляется от ступени к ступени ("Темней и верней, чем обычно / Взор ели"), пока природа не открывает нам на вершине горы своего нового лика. Возможности созерцания оказываются здесь под вопросом: как понимать этот сверкающий свет, "в полдень" отраженный снегом и льдом, обращенный к "дитя лета" с одним единственным словом, заставляя его онеметь?

И говорят огни глаз:  
"Я люблю тебя".  
И снежная вершина, и ручей, и ель  
Вторят им всладе,  
Обращаясь к дитя лета  
Этим словом одним:  
Мы любим тебя, дитя!  
Мы любим тебя!  
А оно — оно целует их со стыдом,  
Со всевозрастающей страстью

И не хочет идти прочь:

И он сдаует это слово как покров —  
с собственных уст — как плохое слово.<sup>20</sup>

Ответ развеян по ветру: без охов и ахов, как новая тайна вечно становится, вечно умирающей жизни, говорящей здесь на языке Сивиллы. Это тема дионисийской природы, обнимающей с любовью любимое дитя времени, что определяет его кратковременное существование: старая символическая сила света (*Лифийский Аполлон Гете*). Новым является понятие "полдня" в противоположность ежедневной, ежегодной смене времени, которую Ницше использовал в ранних нерифмованных стихах. "Полдень" становится лейтмотивом его будущего мышления: символом вечного, являющего себя в исполненном времени настоящим.

Этот мотив стар: тот, кто "в полдень" заглядывает в глаза жизни, тот уже встретился со смертью. Старохристианская интерпретация "полдня" как "весов жизни", ситуации между жизнью и смертью. Жизнь получает в этот момент свою цену, как поется в известной Ницше церковной песне: "Мы находимся в центре жизни / скванные смертью" (*in media vita in morte sumus*). Ницше знаком и с интерпретацией центра жизни в *Божественной комедии* Данте: на вершине Парнаса путник-поэт обращает свой взор, воплощающий дионисийскую любовь в христианском символическом облике, обещающем вечную жизнь, к Беатриче.

Ницше прибавляет к этой интерпретации полдня жизни античный миф о Панае, который является смертным полубогом. Свободный дух в *Человеческом, слишком человеческом* говорит о душевном спокойствии в полдень того, кто пережил бурю утра. Он видит рядом с собой спящего Пана, вместе с которым уснула вся природа, с выражением вечности на лице.

Ницше открывает многое, не проговоренное Гете в его пантеистической поэзии природы. Природа, увиденная Ницше, как отмечает философ Ганс Ляйзеганг в своей интерпретации лирики Ницше, "не понимается с точки зрения ее целостной чувственной ценности: то, что в ней важно, это ее воздействие на процесс мышления, это сами мысль и мышление, которые живут в ней". Эти слова относятся к строкам, имеющим и иное прочтение:

И тут он вслушивается во все вокруг,  
Едва дыша:  
И тут его охватывает ужас, словно  
Ледник на кромке гор,  
Вокруг — природа:  
Она молчит и мыслит. —  
И было это в полдень.<sup>21</sup>

Позднее Ницше преобразует ритмику этого стихотворения и тем самым усиливает его благозвучие (И тут его охватывает / ужас, словно / ледник, вершина). В первой версии явственной подчеркнута смена в тучечном волнообразном движении (И тут его охватывает ужас, словно...) и внезапная смена смысла (Ледник на кромке гор / Вокруг — природа), характерные для поздней поэзии Ницше вообще. Бросается в глаза то, что с умолканием диалога с природой останавливается и движение. Поэзия Ницше достигает апогея чувственности, ощутимого переплетения чело-



веческого чувства природы с происходящим в природе, характерного и для стихов о путнике Гете, посредством полной погруженности чувства в память молчаливой природы.

Повторение наречия “тут”, “и тут” (“da”) (= “мгновенно”, “вдруг”) подчеркивает возвращение природы к человеку и человека в природу, переход, осуществляющийся через заострение чувственности до ее высшей точки, в которой спокойствие мышления совпадает с мыслительной жизнью природы – ее молчанием. “Стань природой!” – этот призыв свободного духа оправдывает поэзию. Это может помочь нам понять, почему так велико в мышлении Ницше значение природы как ландшафта. По глубокому убеждению, присущему его философии, свободный человек привязан к *этой* земле (“Остается верным земле!”) и несет ответственность за ее Возвращение, хочет в игре мысли о начале и конце утолить тоску по изначальному единству с природой, неустанно пронизывающую в поэтическом мироопыте Ницше небеса и землю.

### Примечания

- <sup>1</sup> О музыке – еще раз и всегда (фр.) – *Прим. пер.*
- <sup>2</sup> Пер. цитаты по: Ницше Ф. *Шопенгауэр как воспитатель* // Ницше Ф. Странник и его тень. М., 1994. С. 44.
- <sup>3</sup> Там же. С. 42.
- <sup>4</sup> Там же. С. 42. Я бы предложила несколько иной перевод этого фрагмента, поскольку Ницше говорит не о разгадке, а о просвещении (Aufklärung): просвещении бытия или существования (Dasein) и высшем желании смертного – участии в этом просвещении. Такой перевод делает понятными последующие размышления Ницше о “большом” и “малом” просвещении. – *От пер.*
- <sup>5</sup> Там же. С. 43.
- <sup>6</sup> В используемом мной для сверки русском варианте *Рихарда Вагнера в Байрейте* под ред. А. А. Жаровского это понятие переводится как “созерцание чего-либо вне себя”. На мой взгляд, термин “противосмотрение” является более корректным переводом, поскольку нем. entgegen означает, с одной стороны, встречное движение, с другой – противодействие, сопротивление, а не просто указывает на нечто вне. В содержательном плане речь идет об ответном движении, вызываемом произведением, которое направлено *навстречу* зрителю и *против* художника. – *От пер.*
- <sup>7</sup> Пер. цитаты по: Ницше Ф. *Рихард Вагнер в Байрейте* // Ницше Ф. Странник и его тень. М., 1994. С. 107–108.
- <sup>8</sup> Там же. С. 122.
- <sup>9</sup> Там же. С. 123.
- <sup>10</sup> Там же. С. 123.
- <sup>11</sup> Там же.
- <sup>12</sup> Пер. цитаты по: Ницше Ф. *Шопенгауэр как воспитатель*. С. 28
- <sup>13</sup> Пер. цитаты по: Ницше Ф. *Рождение трагедии из духа музыки* // Соч. В 2 т. М., 1990. С. 62–63.
- <sup>14</sup> Пер. цитаты по: Ницше Ф. *Человеческое, слишком человеческое* // Ф. Ницше. Соч. в 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 388.
- <sup>15</sup> Там же. С. 388.
- <sup>16</sup> Там же. С. 387.
- <sup>17</sup> Там же.
- <sup>18</sup> Nietzsche F. *Sämtliche Werke*. Bd. 8. *Nachgelassene Fragmente 1875–1879*. Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter. Berlin/New York 1988. S. 302–303.
- <sup>19</sup> Там же. С. 396.
- <sup>20</sup> Там же. С. 396–397.
- <sup>21</sup> Там же. С. 397.

Перевод О. Н. Шпарага