

RU

Интерпретация образа танца в творчестве Ф. Ницше

Солонович А. О.

Аннотация. В статье раскрывается особенность восприятия танца в произведениях Ф. Ницше. Танец рассматривается как один из древних видов искусства, появление которого связано с ритуальной частью культуры. Наиболее широко художественный мир танца и его поэтика представлены в литературе и культуре XX века: упоминания бальных залов и танцевальных марафонов, описание хореографии героев, воссоздание ритуальных плясок и т. д. Для анализа эпизодов необходимо понимание эстетических воззрений Ф. Ницше, оказавших на писателей значимое влияние. Научная новизна исследования заключается в том, что автором впервые осуществляется попытка анализа последовательного развития образа танца и функциональной природы пляски в работах Ф. Ницше. В связи с этим целью работы является получение выявленной в процессе анализа интерпретации образа танца в творчестве философа. В работах Ницше данный вид искусства упоминается с определенной периодичностью, как в философско-этических работах («Сумерки богов», «Так говорил Заратустра» и др.), так и в поэтических строках («К мистралю», «Танцорам» и др.). Полученные результаты показали, что Ницше обращает внимание на двойственную природу танца, созданного из синтеза аполлонического и дионисийского начал («Рождение трагедии из духа музыки»), предлагает осмысление танца как воплощения свободы, легкости, энергии.

EN

Interpretation of the image of dance in F. Nietzsche's creative work

Solonovich A. O.

Abstract. The paper reveals the peculiarity of the perception of dance in the works of F. Nietzsche. Dance is considered as one of the ancient forms of art, the appearance of which is associated with the ritual part of culture. The artistic world of dance and its poetics are most widely represented in the literature and culture of the XX century: mentions of ballrooms and dance marathons, descriptions of characters' choreography, recreation of ritual dances, etc. To analyze the episodes, it is necessary to understand the aesthetic views of F. Nietzsche, which had a significant impact on writers. The scientific novelty lies in the following: the author makes an attempt to analyze the consistent development of the image of dance and the functional nature of dance in the works of F. Nietzsche for the first time. In this regard, the aim of the paper is to obtain the interpretation of the image of dance in the philosopher's creative work in the process of analysis. This art form is mentioned in Nietzsche's writings with a certain frequency, both in his philosophical and ethical works ("Twilight of the Idols", "Thus Spoke Zarathustra", etc.) and in poetic lines ("A Dancing Song to the Mistral Wind", "For Dancers", etc.). The results showed that Nietzsche draws attention to the dual nature of dance created through the synthesis of the Apollonian and the Dionysian principles ("The Birth of Tragedy Out of the Spirit of Music"), offers an understanding of dance as the embodiment of freedom, lightness, energy.

Введение

Танец является одним из наиболее древних видов искусства. Об архетипичности пляски размышляет В. В. Ромм, утверждая, что она «обнаруживается практически во всех древних мифах, легендах, во многих религиозных учениях и трактатах» (2006, с. 7). Первобытные танцы предстают как проявление магии, это неповторимый акт творения, изменяющий участника, зрителя и пространство вокруг. Подобное космогоническое восприятие танца находит отражение в мифологии разных стран, например, из тандавы – регулирующей мировой порядок пляски Шивы – зародился космос и ею же будет разрушен (Гринцер, 1988, с. 642-644), в японской мифологии танец синтоистской богини Амэ-но удзумэ привлек внимание скрывшейся в гроте Аматаэрасу, предотвратив наступление хаоса (Пинус, 1988, с. 65-66) и др. Во многих мифах божество или культурный

герой преподносит людям искусство танца как высший дар, инструмент инициации. Например, Цагн – могущественный бог бушменских племен – сотворил жизнь и смерть, предметный мир и законы, превратил антилоп в людей, а также дал людям песни и научил «танцу крови» – ритуалу, «связанному с обрядами посвящения юношей» (Рифтин, 1988, с. 612). Человек, участвуя в пляске, на какое-то время теряет связь с реальностью, оказывается в пространстве без времени и места. В состоянии транса преломляется индивидуальное сознание, растворяются черты, делающие индивида личностью.

В предлагаемой статье не рассматривается сценический танец, обладающий собственными закономерностями. Акцент сделан на эсхатологическом значении пляски. Движение освобождает подсознание, помогает обрести новый телесный опыт. Танцы издавна были частью религиозного культа, исполнялись во время ритуала, имели сакральное наполнение. Е. К. Луговая отмечает, что именно этот вид пластического искусства «был первой формой сознательного общения» (2008, с. 3). Также О. Н. Полисадова, рассматривая танец как диалог культур и поколений, обращает внимание на то, что «ритуал состоит из трех частей: природной, духовной и божественной. В природе человека заложено стремление к музыке и песням. Познавший божественную тайну выражает в танце ее духовную сущность. Тот, кто сопричастен глубинам познания, познает божественную суть ритуала» (2015, с. 114-115). Танец – это диалог с богом, передача собственной или общественной просьбы, это невербальный язык, в котором каждое движение наделено символическим значением.

Танцующий индивид находится на срединной ступени условной лестницы. С одной стороны, он может подняться к трансцендентному, пережить озарение, ощутить прояснение рассудка, встретившись с образом Бога внутри себя или даже став на время его земным воплощением. Подобную возможность восхождения отмечает А. Ф. Лосев: «...музыка вместе с танцами, с ритмом и пением приближает нас к богам путем удовольствия и красоты» (1960, с. 117). В Античности танец соблюдался благодаря выверенной хореографии, четкости ритма и движения. Их гармония доставляла эстетическое удовольствие как участнику, так и зрителю. Это состояние озарения в танце пробуждало некие скрытые возможности, заставляло по-новому протекать процессы, вытесненные в бессознательное. Как следствие, у участника могли возникнуть миражи или появиться способности к прорицанию, обретению видений из прошлого и т. д. Подобные явления обусловлены полным принятием человеком собственной сущности, слиянием с другими участниками танца, окружающим миром, Божеством.

С другой стороны, в процессе танца может произойти «нисхождение» индивида по данной метафорической лестнице, его деградация. В человеке могут проснуться затаенные инстинкты, первобытная природа, затмевающая созидательное начало. Подобное хаотичное поведение также отражается в мифических образах. Например, в образе пей – дравидских спутниц Шивы, ужасающих дьяволиц, изображенных в безумном танце и поедающих трупы на поле боя или возле погребений. Между этими двумя состояниями психики присутствует тонкая грань. Поддавшись влечению к танцу, можно потерять себя и сорваться в бессознательный мир инстинктов и хаоса. Ярким примером подобной трансформации человека являются пляски вакханок.

Пляска происходит из естественной потребности человека к ритмичному движению, подражанию, общению. Танец превращается в зеркало, отражающее происходящее в концентрированном виде. В то же время, именно отражая реальность, человек ее познает. В процессе танца, его исполнения, у героев случаются озарения. Происходящее в окружающем мире предельно сконцентрировано по времени и наполнению в движениях одного человека. Иллюстративную составляющую танца отмечал А. Ф. Лосев, размышляя о синтезе искусства в Античности: «...древние вообще не допускали чистой музыки как таковой. Она была для них слишком иррациональна. Музыку они понимали всегда в соединении со словом, а иной раз даже и с танцем. Слово рационально осмысляло иррациональный поток музыкального движения, а танец переводил ее (музыку) на язык изобразительного искусства» (1960, с. 37). Танец становится схемой, условной моделью, позволяющей постичь жизнь.

Итак, танец можно трактовать как восхождение к трансцендентной реальности через внутренний диалог с собой и Богом. Результатом подобного вида активности становится вдохновенное, приподнятое эмоциональное состояние, ощущение просветления. В то же время в пляске пробуждаются страсти, инстинкты, что приводит к разрушающим действиям.

Актуальность темы данной статьи обусловлена вниманием к интермедиальному анализу исследователей в современном литературоведении. Ф. Ницше оказывает значительное влияние на культурную среду, поэтому анализ его интерпретации образа танца представляется перспективным для понимания поэтики романов прошлого века, в которых встречаются эпизоды с плясками.

В ходе исследования предполагается решение следующих задач:

- прочтение прозаических и поэтических текстов Ф. Ницше и выделение произведений, в которых упоминаются пляски;
- рассмотрение образа танца в выявленных текстах и анализ приемов, с помощью которых создается данный образ;
- определение функций танца и трансформации смыслов в эпизодах, отобранных для анализа.

Для осмысления интерпретации восприятия танца в творчестве Ф. Ницше в статье применяются следующие методы исследования: сравнительно-сопоставительный метод, метод целостного анализа произведения, интермедиальный анализ.

Теоретическую базу исследования составляют труды, посвященные изучению образа танца и его функции в культуре. Важную роль для понимания пляски как фактора эволюции культуры играет работа В. В. Ромма (2006). Среди отечественных исследований, в которых рассматривается искусство танца, особое внимание привлекает

работа И. Е. Сироткиной (2017). Наряду с этим в монографии Е. К. Луговой (2008) представлен философский анализ танца, осмысляются закономерность пляски и функции танца. Анализ взаимосвязи музыки и танца в Античности и их дальнейшего влияния на искусство представлен в книге А. Ф. Лосева (1960). Идея о важности взаимосвязи сущности спонтанности танца и бытия, диалога пляски и духа освещена в статье Ж. В. Миловац (2020). Роль этнохореографии и исторической интерпретации в пляске проанализирована в работе О. Н. Полисадовой (2015), которая привлекается в исследовании в качестве основы для написания данной статьи.

Теоретической базой для интерпретации танца прошлого столетия послужила работа Н. В. Осинцевой (2020), посвященная сочетанию рационального и иррационального в хореографии А. Дункан. Важное значение для осмысления интерпретации образа танца в философии А. Балью имеет статья Н. В. Осинцевой (2021). Для понимания античных мотивов и образов в литературе привлечена коллективная монография под редакцией М. И. Николы (2021). В процессе анализа мифов, связанных с танцами, были использованы статьи, посвященные божествам, таким как Шива (Гринцер, 1988), Амаэрасу (Пинус, 1988).

Основой для интерпретации взглядов Ф. Ницше на танец послужила статья с компаративным анализом творческого наследия немецкого философа и творчества Т. Манна (Вольский, 2015). В работе А. Бадью (2014) представлен важный взгляд на искусство как процесс производства истин, создания философских эффектов. Также важно отметить статью М. В. Шелухо (2009), в которой исследователь анализирует поэтику и стиль романа «Так говорил Заратустра», соотношение философии и эстетики в данном произведении. К. ЛаМот рассматривает, что именно Ницше вкладывает в представление об искусстве и танце (LaMothe, 2020). Кроме того, в процессе работы были использованы труд исследователя Э. Фукса (2010), философские постулаты О. Шпенглера (1998).

В качестве материалов исследования были использованы следующие тексты:

Ницше Ф. Полное собрание сочинений: в 13-ти т. М., 2011. Т. 2. Человеческое, слишком человеческое.

Ницше Ф. Полное собрание сочинений: в 13-ти т. М., 2014. Т. 3. Утренняя заря. Мессинские идиллии. Веселая наука.

Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. М.: Ad Marginem, 2001.

Ницше Ф. Сумерки идолов // Ницше Ф. Антихрист. Ессе Homo. Сумерки идолов. М.: АСТ, 2019.

Ницше Ф. Так говорил Заратустра. М.: АСТ, 2015.

Nietzsche F. An den Mistral. Ein Tanzlied. 1887. URL: http://mumag.de/gedichte/nie_f11.html.

Nietzsche F. Die fröhliche Wissenschaft. Chemnitz: E. Schmeitzner, 1882.

Практическая значимость работы заключается в том, что материалы исследования могут быть использованы в качестве иллюстративного материала в рамках изучения взаимодействия литературы и других видов искусства на лекционно-семинарских занятиях, найти применение в спецкурсе об интермедийном анализе или о поэтике романов XX века.

Обсуждение и результаты

Восприятие сакральной природы танца как неотъемлемой части ритуала существовало у первобытных людей и древних цивилизаций. Однако с течением времени и принятием в большинстве европейских стран христианства представление о танце как диалоге с Божественным изжило себя. Наоборот, познать Творца теперь можно было через отказ от телесного, аскезу или умерщвление плоти. Пляска превратилась в греховное порицаемое занятие, например, многих в ужас приводила одержимость пляской святого Витта. Анализируя нравы в эпоху Ренессанса, Э. Фукс утверждал: «В таких эпидемиях танец являлся часто не чем иным, как рядом бесстыдных поз, продиктованных безмерными вожделениями. Как только участников этих танцев охватывало возбуждение, они в диком бешенстве срывали друг с друга платье, женщины с мужчин, мужчины с женщин, чтобы путем такого бесстыдного зрелища дойти до настоящего эротического безумия» (2010, с. 145). Неудивительно, что многие видели в пляске лишь способ нисхождения к первобытным страстям, забыв о возвышающем или проясняющем реальность потенциале танца. К внимательному и уважительному осмыслению сакральной части танца вернулись лишь в XX веке. Это будет связано, как отмечает М. И. Никола, «с резким обострением интереса к мифу во многих сферах гуманитарной культуры» (2021, с. 12). Именно в прошлом столетии параллельно с новым восприятием танца как эстетического движения тела осуществляется возвращение к сакральной оценке танцевального действия. Это происходит во многом благодаря идеям, высказанным Фридрихом Вильгельмом Ницше (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900).

Ф. Ницше высоко ценил музыку, сочинял собственные сонаты, что позволяло ему быть не только теоретиком, но и практиком в создании ритма, темпа, мелодической гармонии, способствовало его пониманию мира танца. Необходимо также отметить, что Ф. Ницше, являясь филологом-классиком, основной акцент делает на античном восприятии танца. Особое внимание данному искусству уделяли в Древней Греции и Риме. Неслучайно, как пишет О. Шпенглер, «античную культуру называли культурой тела» (1998, с. 432). Ницше будет развивать идею совершенствования души через работу над телом, превозносить свободу, дарованную танцем, наследуя традиции «Диалогов» Лукиана, «Законов» Платона и др. Представление о танце в творческом наследии немецкого философа можно рассмотреть в двух аспектах: презентация в философско-эстетических работах и оценка образа в художественных произведениях.

В эстетическом трактате «Рождение трагедии из духа музыки» (“Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik”, 1872) Ф. Ницше рассматривает истоки искусства, в частности на примере становления трагедии.

Внимание к данной теме обусловлено специализацией классического филолога. Как отмечает философ, «поступательное развитие искусства неразрывно связано с двойственностью аполлонического и дионисийского, – подобно тому, как продолжение рода зависит от двойственности полов, при непрестанно совершающейся борьбе и лишь периодически наступающем перемирии между ними» (Ницше, 2001, с. 65). Философ определяет аполлоническое и дионисийское как два истока цивилизации, находящихся во взаимной вражде, но рождающих в своем синтезе культуру.

Аполлон предстает в трактате как покровитель прорицаний, искусств, как сияющее божество, господствующее над миром мечтаний. Аполлоническое для Ницше сравнивается со «сном», это представление о порядке, гармонии, заключающее в себе понятие красоты, чувства меры и индивидуальности. Противопоставлено ему дионисийское – состояние иррациональной, ночной стихии хаоса, вызывающей ужас и в то же время блаженство восхищения. Это проявление коллективного инстинкта, иррационального начала, выраженное в «похмелье».

К творениям под покровительством Аполлона Ницше причисляет упорядоченные, гармоничные, пропорциональные искусства, например скульптуру. В свой черед, к детищам Диониса им относятся произведения, полные страстей, чувствований, как, например, музыка, из которой затем рождается древнегреческая трагедия.

Осмысля роль пения и танца в функциях хора в трагедии, Ницше приходит к выводу, что эти явления олицетворяют ритмы природы, воссоздают цикличность, хотя изначально были созданы для передачи безумия, страдания и т. д. Как пишет исследователь К. ЛаМот, «он объясняет, что танец и пение хора побуждают зрителей внутренне отождествлять себя с тем, что представляет собой хор: элементарными ритмами бесконечно творческой Природы» (LaMothe, 2020). С их помощью осуществляется воздействие на зрителя: подобно тому, как перебегаются сцены с плясками, сменяются эпизоды с гибелью или торжеством героя в круговороте жизни.

Для Ницше идеальное состояние культуры – это не подавление хаоса космосом, а соединение двух компонентов. В условиях, когда аполлоническое берет вверх, происходит «омертвление» культуры, т. к. из-за излишней рационализации подавляется чувствование. Данную особенность автор отмечает как одно из заблуждений Сократа и его последователей, отрицающих инстинктивную составляющую. В свой черед, преобладание дионисийского приводит к потере внутренней целостности, нарушению законов построения произведений. Подобно тому, как для зарождения искусства необходимы обе составляющие в гармоничном взаимодействии, так и танец предстает как символ слияния «сна» и «похмелья».

Осмысление природы танца предпринималось Ф. Ницше и в ряде других произведений. В работе «Человеческое, слишком человеческое» (“*Menschliches, Allzumenschliches: Ein Buch für freie Geister*”, 1878) он во фрагментах, как некогда романтики, размышляет о поэзии, музыке, искусстве и т. д. К образу пляски автор обращается в 140 части, рассматривая танец как метафору творчества. Рассуждая о том, что каждое новое время создает определенные вызовы для творца, философ пишет о «танце в цепях» (Ницше, 2011, с. 566) – добровольном усложнении созидательной задачи, приравнивая пляску к акту обретения свободы и самовыражения. Важную роль в этом процессе играет спонтанность, которая, как отмечает Ж. В. Миловац, «предполагает сотворение нового, необычного в данный момент и в данной точке пространства» (2020, с. 142).

В 216 части с заглавием «Жест и язык» Ницше подчеркивает, что словесной коммуникации предшествовал невербальный способ общения. Подобное взаимодействие, по мнению философа, помогало лучше понимать собеседника: «Подражательный жест приводил подражающего к тому же ощущению, которое этот жест выражал на лице или теле оригинала» (Ницше, 2011, с. 161). Определенные движения несли в себе эмоциональную окраску, например, напряжение лицевых мускулов ассоциировалось со страданием. Обращаясь к истории, Ницше отмечает, что «прежде музыка без объяснительного танца и мимики (языка жестов) была пустым шумом, теперь благодаря долгой привычке к этому совместному восприятию музыки и движения ухо научилось тотчас же толковать звуковые фигуры и достигает, наконец, такой быстроты понимания, что совсем уже не нуждается в видимом движении и понимает композитора без него» (2011, с. 161). Анализируя точку зрения философа, К. ЛаМот отмечает, что «отсылки к танцам у Ницше привлекают внимание к сенсорному образованию, необходимому для создания ценностей, которые “остаются верными Земле”» (LaMothe, 2020). Можно сделать вывод, что хореография состоит из пластических элементов, символично повторяющих окружающий мир, движения другого индивида, соответственно, исполнение и наблюдение за танцем воссоздает определенное эмоциональное наполнение. Танец рассматривается философом как невербальная коммуникативная единица.

Ф. Ницше в 278 фрагменте работы «Человеческое, слишком человеческое» также прибегает к метафоре, замечая, что «танец – это не то же самое, что вялое шатание между двумя различными побуждениями. Высокая культура будет выглядеть подобно отважному танцу» (2011, с. 209). Автор делает акцент на уникальности данного вида искусства, восприятию его как символа полноценной и динамичной жизни. Оценка танца как проявления свободы и творчества уже была представлена (во фрагменте 140, описанном выше), однако и в дальнейшем подобное восприятие танца будет развиваться.

В философском романе «Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого» (“*Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*”, 1883-1885) Ницше вновь обращается к обозначенной теме танца. В главе «О высшем человеке» Заратустра (бродячий философ, названный в честь древнеперсидского пророка, отправившийся проповедовать миру) приходит на базарную площадь и порицает общество мелких дельцов. Он превозносит тех, кто сейчас живет не по правилам, видит в них способность не просто сохранить в себе человека, но перерасти его и «маленькие добродетели, маленькое благоразумие, боязливую осторожность, кишенье муравьев, жалкое довольство, “частье большинства”» (Ницше, 2015, с. 362). В противном случае сменится вектор

направленности личности. Человек больше не будет проявлять мужество перед другими, боясь порицания или кары, а приобретет внутренний локус-контроль, мужество без свидетелей, достижение цели собственными силами без подспорья других. Для героя, транслирующего идеи автора, пляска – это показатель уровня жизни: ведь те, кто «приближается к цели своей, тот танцует» (Ницше, 2015, с. 371). Танец превращается в метафоричное описание преодоления ничтожности и ограниченности человеческой природы. Как отмечает М. В. Шелуха, анализируя образ пляски в философии Ницше, танец у Ницше «являет собой инструмент притчи, это некий символ, который наглядно выражает собой понятия жизни, становления, просветления и мудрости; это единственная форма, которая может в цельном феномене объединить все существенные для философии Ницше свойства реальности» (2009, с. 211). Сверхчеловек перерастает существующие устои благодаря синтезу дионисийского (с его энергией, безумием и жадной эмоцией) и аполлонического (со стремлением к созиданию и гармонии). Важную роль для понимания себя, для знакомства с истинным «Я», с достоинствами и недостатками может играть пляска. Таким образом, танец становится символом божественного, истинного бытия, а также способом его познания.

Воплощением нового взгляда на танец стала деятельность А. Дункан (Isadora Duncan, 1877-1927). Эта исполнительница, как пишет Н. В. Осинцева, «искала иной способ осмысления реальности, откровения и молитвы перед миром через движение и позы человеческого тела» (2020, с. 109). Влияние Ницше очевидно в мемуарах, выступлениях танцовщицы. В них Дункан заимствует терминологию философа (возрождение Диониса, свободный дух, природный инстинкт и др.). Для нее танец – «акт своеволия танцора, реакция сердца на поражение человеческого разума» (Осинцева, 2020, с. 109). В своем исполнении танца Дункан соединяла аполлоническое и дионисийское, сочетая движения классического балета и свободную хореографию. Для исполнительницы гармонично развитое тело, как для древних греков, является ценностью, она пропагандирует плотскую красоту в экзотических, полупрозрачных сценических туниках. Подобно тому, как Заратустра у Ницше готов поверить только в танцующего Бога, Дункан считала, что обращение к Всевышнему возможно через пляску.

Необходимо отметить, что даже в философских работах Ф. Ницше сочетает динамику стиля, фрагментарность, благодаря чему создается ощущение синкопированного ритма, что объясняется увлечением философа музыкой. Подобный прием можно заметить в произведениях «Так говорил Заратустра», «Человеческое, слишком человеческое» и др. М. В. Шелуха утверждает, что Ницше создает стиль, похожий на пляску. Эту гипотезу подтверждают размышления о том, что «композиция книг Ницше максимально расчлененная (за счет разделения ее на единицы) и максимально единая (за счет некоторого круга тем, очерченных в книге). В то же время она обладает удивительным чувством ритма, который достигается чередованием коротких и длинных глав; в ней совершенно не требуются заполнения, переходы, слабые места; напряжение в ней никогда не ослабевает» (Шелуха, 2009, с. 212). Ницше, дробя произведения на наиболее удобные короткие динамичные части, используя указанный ранее синкопированный ритм, передает таким своеобразным образом динамику пляски. Таким образом, танец становится не только своеобразным мотивом творчества Ницше, но и представляет ряд поэтических приемов для создания формы текста, соответствующей содержанию.

Танец, как интерпретирует его Ф. Ницше в «Сумерках идолов» (“Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert”, 1888), превращается в свидетельство образованного человека: «Нельзя именно исключить из аристократического воспитания танцы во всякой форме, умение танцевать ногами, понятиями, словами: нужно ли мне еще говорить, что это надо уметь делать также пером, – что нужно научиться писать?» (2019, с. 291). Данные идеалы Ницше развивает вслед за Платоном, отметившим, что «хорошо воспитанный человек должен уметь прекрасно петь и плясать» (2020, с. 231). В работе немецкого философа, в отличие от античного мыслителя, образ танца развивается, возникает метафора творческого письма как танца с пером в руке. Е. Гурко отмечает, что «этот танец не похож на иные танцы уже тем, что здесь неприемлема вертикальная позиция танцующего/пишущего» (1999, с. 50). Письменность, в более широком смысле – творчество, неподвластна человеку, искусство превосходит своего создателя, как танец не подчиняется, по мнению Ницше, давлению общества и превращается в образы свободы, достоинства и творческой состоятельности. Итак, танец превращается для Ницше, как отмечает К. ЛаМот, в «лакмусовую бумажку для проверки любой ценности, идеи, практики или личности» (LaMothe, 2020).

К осмыслению танца Ф. Ницше обращается и в поэтических текстах. В книге «Веселая наука» (“Die fröhliche Wissenschaft”, 1882) в главе «Шутка, хитрость и месть», авторский подзаголовок которой – «Прелюдия в немецких рифмах», читатель встречает 63 эпиграммы. Однако это не сатирические стихотворения, содержание которых ориентировано на насмешку над некими чертами или пороками человека. Автор обращается к античному пониманию термина как тематической надписи-посвящения. Под тринадцатым номером поэт создает произведение «Танцорам» со следующей строкой: “Glattes Eis / Ein Paradies / Für Den, der gut zu tanzen weiss” (Nietzsche, 1882, p. 8). Читатель замечает ироничное звучание данных строк: «Гладкий лед – / Райский грот, / Если танец твой – полет» (Ницше, 2014, с. 326). Ницше сопоставляет явления противоположного значения, создавая в данном контексте своеобразный оксюморон (травмоопасная гладкая поверхность – это Рай, лучшее место). Упоминание льда и танца в одном контексте знакомо читателю по размышлениям в упомянутом ранее произведении Ницше «Так говорил Заратустра»: «И хотя есть на земле трясина и густая печаль, – но у кого легкие ноги, тот бежит поверх тины и танцует, как на расчищенном льду» (2015, с. 372). Данные образы необходимы для превознесения таланта исполнителя, для которого не существует препятствий. Подобным дифирамбам мастерству исполнителя посвящены пассажи «Диалогов» Лукиана («О пляске»), что позволяет проследить развитие античной традиции восхищения прекрасным телом и мастерством исполнителя в тексте

Ницше. Танец превращается в один из способов следования собственной природе, развития гармоничного человека. Данные постулаты индивидуальности, спонтанного самовыражения естества в танце вслед за немецким философом будет представлять творчеством и манифестом «Танец будущего» (1903) А. Дункан.

В стихотворении «К мистралю. Танцевальная песнь» (“An den Mistral. Ein Tanzlied”) из приложения «Песни принца Фогельфрай» в книге «Веселая наука» лирический герой обращается к мистралю – ветру, видит в нем родственную бунтующую душу, способную бросить вызов устоявшемуся миру и создать новый мир свободных сил. Лирический герой присоединяется к пляске мистраля, растворяется в стихии. В строфе звучит гимн пляске: “Heil, wer neue Tänze schafft! / Tanzen wir in tausend Weisen, Frei – sei unsre Kunst geheissen, Fröhlich – unsre Wissenschaft!” (Nietzsche, 1887).

В переводе В. М. Бакуева: «Пляски – новые дела! / Нам – все новые мотивы, / Нам искусство – волей живо, / Нам наука – весела!» (Ницше, 2014, с. 595) – исчезает возвышенный тон немецкого многозначного оригинала. Если обратиться к построчному переводу этого фрагмента, то в нем можно заметить указание на важную роль танца как воплощение свободы и радости: «Прав, кто освоит новые танцы! / Танцуем мы тысячью способами, / Наше искусство называется свободным, / Радостно наше умение!» (здесь и далее построчный перевод выполнен автором статьи. – А. С.). Танец приравнивается к буйству, безграничному полету, ощущению свободы. Мистраль – это холодный, сильный северо-западный ветер, который невозможно укротить, так же как невозможно загнать в рамки истинную природу танца. Французский философ А. Бадью, развивающий идеи Ницше, пишет, что «для танца земля мыслится чем-то насыщенным кислородом, танец наделяет землю способностью дышать» (2014, с. 65). Лирический герой испытывает в своем сознании синтез дионисийского и аполлонического, он видит красоту и порядок природы, вместе с ветром странствует по свету и готов спорить с теми, кто отрицает обновляющее начало хаоса: “Tanzen wir gleich Troubadouren / Zwischen Heiligen und Huren, / Zwischen Gott und Welt den Tanz” (Nietzsche, 1887). Пространство пляски позволяет лирическому герою преобразиться и занять срединное положение: воспарить над обывателями и приблизиться к божественному: «Танцуем словно трубадуры / Между святыми и грешными, / Танец между Богом и людьми». Н. В. Осинцева, анализируя влияние Ницше на философские постулаты А. Бадью, отмечает подобную особенность: «...танцующий забывает о том, что его тяготит; будучи освобожденным от культурных и социальных условностей, он заново изобретает самого себя в танце» (2021, с. 33). Танец в стихотворении Ницше выражает идеи, характерные для восприятия данного искусства в XX веке, когда, как отмечает И. Е. Сироткина, «делается акцент на спонтанность, автономную жизнь тела и импровизацию» (2017, с. 97).

Пляска сквозь призму философии Ницше воспринимается как способ вознестись над обывателями, приблизиться к более совершенной природе личности, к Сверхчеловеку. Кто не способен увидеть созидающее начало данного вида искусства, «Кто не может танцевать в вихре, / Кто обвязывает себя бинтами, / Тот калека или старик» (“Wer nicht tanzen kann mit Winden, / Wer sich wickeln muss mit Binden, / Angebunden, Krüppel-Greis” (Nietzsche, 1887)), как пишет Ницше. А. Л. Вольский, говоря о послании «К мистралю», замечает, что «метафоры танца, смеха, полета, охоты, конской скачки, проходящие сквозь это стихотворение, суть атрибуты дионисийской гениальности» (2015, с. 115). Танец у Ницше, сочетающий дионисийское и аполлоническое, воспринимается как символ лучшей жизни и свободы от морали и устоев прошлого, как сила, возвышающая человека.

Заключение

В данной статье были рассмотрены произведения Ф. Ницше, в которых встречается упоминание о танце: «Рождение трагедии из духа музыки», «Человеческое, слишком человеческое», «Так говорил Заратустра», «Сумерки идолов», «Веселая наука» («Танцору», «К мистралю. Танцевальная песнь»). Проанализировав данный материал, можно сделать следующие выводы. Ницше в своих произведениях не наделяет танец приметами современности, обращая внимание на детали более ранних эпох (предпочтительно Античности) или универсальные особенности. Итак, пляска способствует развитию Сверхчеловека. Символом идеального соотношения дионисийского и аполлонического является танец, однако из-за некоторых причин (из-за неготовности сознания к взаимодействию с одной из стихий искусства, из-за отсутствия навыка саморегуляции, из-за сложившейся социальной обстановки и др.) столкновение персонажа с этими составляющими пляски может привести как к негативным (порабощение страстей и инстинктов), так и к позитивным (дар предвидения) последствиям.

Восприятие танца Ф. Ницше базируется на взглядах античных мыслителей о гармонично развитом человеке. Довольно часто немецкий философ использует форму фрагмента, способную передать динамику и ритм описываемого явления. Создавая образ пляски, Ницше прибегает к помощи метафор, риторических вопросов, рядов однородных членов.

В творчестве Ф. Ницше танец приобретает многозначную интерпретацию: становится возможным источником гармонии, метафорой творчества, свободы, невербальным способом коммуникации и передачи чувств, показателем уровня развития субъекта, свидетельством преодоления ограниченности человеческой натуры, а также символическим воплощением истинного бытия и способом его познания.

Идеи Ф. Ницше о танце будут оказывать значимое влияние на философские постулаты коллег, например, А. Бадью продолжит развивать тезис о пляске как метафоре развития, образе мысли, лишенной тяжести. Данные положения отразятся в литературных произведениях (романы У. Голдинга «Повелитель мух», Д. Г. Лоуренса «Любовник леди Чаттерлей» и т. п.), в музыкальных композициях, например Р. Штрауса и др.

Таким образом, восприятие танца сквозь призму философии Ф. Ницше отразилось на творческом наследии XX века и продолжает играть важную роль и в наше время. Это обуславливает перспективы дальнейшего исследования, которые заключаются в более детальном анализе образа танца и его поэтики в романах XX-XXI вв. с учетом влияния идей немецкого мыслителя.

Источники | References

1. Бадью А. Малое руководство по инэстетике. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014.
2. Вольский А. Л. Антропология гения у Ф. Ницше и Т. Манна // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Философия и конфликтология. 2015. № 1.
3. Гринцер П. А. Шива // Мифы народов мира: в 2-х т. / гл. ред. С. А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1988. Т. 2.
4. Гурко Е. Тексты деконструкции // Гурко Е. Тексты деконструкции. Деррида Ж. *Differance*. Томск: Водолей, 1999.
5. Лосев А. Ф. Античная музыкальная эстетика. М.: Государственное музыкальное издательство, 1960.
6. Луговая Е. К. Философия танца. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2008.
7. Миловац Ж. В. Природа спонтанности: бытие и танец // Человек: образ и сущность. Гуманитарные аспекты. 2020. № 4.
8. Никола М. И. Предисловие // Античные мотивы, образы и сюжеты в зарубежной литературе: коллективная монография. М.: Прометей, 2021.
9. Осинцева Н. В. Рациональное и иррациональное в танце Айседоры Дункан // Общество: философия, история, культура. 2020. № 5.
10. Осинцева Н. В. Танец в философии Алена Бадью // Общество: философия, история, культура. 2021. № 4.
11. Пинус Е. М. Амаэрасу // Мифы народов мира: в 2-х т. / гл. ред. С. А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1988. Т. 1.
12. Платон. Законы. М., 2020.
13. Полисадова О. Н. Танец как диалог культур и поколений (к вопросу об этнохореографии и исторической интерпретации в танцевальном искусстве) // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2015. № 3.
14. Рифтин Б. Л. Цанг // Мифы народов мира: в 2-х т. / гл. ред. С. А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1988. Т. 2.
15. Ромм В. В. Танец как фактор эволюции человеческой культуры: автореф. дисс. ... д. культ. Барнаул, 2006.
16. Сироткина И. Е. Желание vs биовласть: танцевальная революция XX века // Социология власти. 2017. № 2.
17. Фукс Э. История нравов. Смоленск: Русич, 2010.
18. Шелуха М. В. Ницше и танец // Молодой ученый. 2009. № 10.
19. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: в 2-х т. М.: Мысль, 1998. Т. 1.
20. LaMothe K. For Nietzsche, life's ultimate question was: 'Does it dance?'. 2020. URL: <https://aeon.co/ideas/for-nietzsche-lifes-ultimate-question-was-does-it-dance>

Информация об авторах | Author information



Солонович Анна Олеговна¹

¹ Московский педагогический государственный университет



Solonovich Anna Olegovna¹

¹ Moscow Pedagogical State University

¹ Oda_love@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 21.10.2022; опубликовано (published): 15.06.2023.

Ключевые слова (keywords): Ф. Ницше; танец в литературе; синтез аполлонического и дионисийского в культуре; немецкая литература XX века; интермедийность; F. Nietzsche; dance in literature; synthesis of the Apollonian and the Dionysian in culture; German literature of the XX century; intermediality.