



ФИЛОСОФИЯ

НА ПОЛЯХ ИСТОРИИ ФИЛОСОФИИ

УДК 111

**«ИСТИНА — ЖЕНЩИНА»:
НИЦШЕАНСКИЕ МОТИВЫ ОПЕРЫ А. БЕРГА «ЛУЛУ»***

© В. Т. Фаритов

Фаритов Вячеслав Тависович
доктор философских наук,
доцент,
профессор кафедры
философии

Ульяновский
государственный технический
университет
(г. Ульяновск)

e-mail: vfar@mail.ru

Статья посвящена экспликации ницшеанских мотивов оперы Альбана Берга «Лулу». В рамках концептуальных разработок учения Ф. Ницше осуществляется философский анализ сюжетного и музыкального содержания оперы. Выявляется связь кризиса европейской метафизики и феминизма.

Ключевые слова: маргинальность, истина, феминизм, женщина, Ф. Ницше, А. Берг.

«...muss man am Schicksal der Musik wie an einer offenen Wunde leiden».

*F. Nietzsche*¹

Кризис европейской метафизики и цивилизации имеет своим последствием смещение и маргинализацию основных концептуально-понятийных ориентиров мышления. Сама мысль приобретает статус маргинального феномена, она становится чем-то непристойным, пограничным, ускользающим и двусмысленным². Начинают

* Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РФФИ научного проекта № 19-011-00910 «Маргинальные феномены человеческого бытия (Антропология ad Marginem)».

¹ «...надо страдать от судеб музыки как от открытой раны» (Ницше Ф. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 6: Сумерки идолов. Антихрист. Ессе homo. Дионисовы дифирамбы. Ницше contra Вагнер. М. : Культурная революция, 2009. С. 269).

² См.: Разинов Ю. А. Метафизика кривых троп: очерки об экзистенциальной природе истины и заблуждения. Самара : Самарский университет, 2011. 308 с.

стираться границы между истиной и заблуждением, конститутивная для метафизики оппозиция истинного и ложного (кажущегося) становится все более проблематичной. Фридрих Ницше активно разрабатывает учение, согласно которому истина — по сути лишь род иллюзии, видимости, воли к заблуждению. Истина — это женщина («die Wahrheit ein Weib ist»)³. Истина подвергается феминизации, со всеми вытекающими отсюда последствиями. Данное обстоятельство можно обнаружить не только в сфере философской мысли, но и в области искусства. Одним из наиболее характерных примеров здесь является опера Альбана Берга «Лулу».

1. Сюжетный план

Композитор работал над своей второй по счету оперой в последние годы жизни (с 1929 по 1935). Произведение так и осталось незаконченным, и, подобно «Реквиему» Моцарта, было дописано уже другим автором, впервые увидев свет лишь в 1963 году, спустя почти 30 лет после смерти Берга. Сюжет оперы сравнительно прост и незатейлив: «Героиня оперы Лулу, молоденькая жена престарелого врача, доводит одного за другим своих мужей до смерти. Ее арестовывают, но подруга вызволяет ее из тюрьмы. Лулу попадает в Лондон, где сама становится жертвой своего любовника»⁴. Вполне очевидна параллель с сюжетом «Кармен» Ж. Бизе — оперой, которой так усиленно и демонстративно восхищался Ф. Ницше, пытаясь представить ее в качестве антитезы музыкальным драмам Р. Вагнера⁵.

Чем же оказалась «Кармен» столь привлекательной для Ницше, некогда страстного поклонника и друга Вагнера, а теперь его идейного и эстетического противника? Помимо всего прочего, философ находит в творении Бизе более соответствующее духу его философии понимание любви: «Не любовь “высшей девы”! Не Сента-и сенти-ментальность! Но любовь как фатум, как *фатальность*, циничная, невинная, жестокая — и именно в этом *природная*! Любовь, которая в средствах своих — война, а по сути — *смертельная ненависть* полов!»⁶ Ницше из последних сил пытается противостоять духу своего времени. Бравурные заявления из «Заратустры»: «Идешь к женщине — бери с собой плётку», «Счастье мужчины — я хочу, счастье женщины — он хочет», «Только мужчина освобождает в женщине женщину» — есть, по сути, отчаянные попытки создать некий противовес набирающему силу движению женской эмансипации. Сам Ницше, как известно, вовсе не был покорителем и властелином женщин, но, напротив, всячески от них пострадал⁷. На сохранившейся фотографии плетку держит как раз женщина, Лу Саломе, в то время как сразу двое мужчин, Ницше и Пауль Рэ, покорно впряглись в повозку...⁸

³ Nietzsche F. Jenseits von Gut und Böse. Köln: Anaconda Verlag GmbH, 2006. S. 9.

⁴ Комарова И. И. Музыканты и композиторы. М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2001. С. 47.

⁵ Ницше Ф. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 5: По ту сторону добра и зла. К генеалогии морали. Случай «Вагнер». М.: Культурная революция, 2012. С. 385, 387–393.

⁶ Там же. С. 389.

⁷ Ницше Ф. Письма / сост. И. А. Эбаноидзе. М.: Культурная революция, 2007. 400 с.

⁸ См.: там же. С. 188.

И вот в предисловии к «По ту сторону добра и зла» философ пишет: «Предположим, что истина есть женщина, — как? разве не обосновано подозрение, что все философы, поскольку они были догматиками, плохо понимали женщин? что ужасающая серьезность и неуклюжая назойливость, с которой они до сих пор имели обыкновение относиться к истине, были неловким и непристойным средством для того, чтобы пленить именно женщину. Да она и не дала себя пленить — и всякого рода догматика стоит нынче с печальным и унылым видом. *Если* только она вообще еще стоит! Ибо есть насмешники, утверждающие, что она пала, что вся догматика распростерта на земле, даже более того, — что она находится при последнем издыхании. Говоря серьезно, есть довольно прочные основания для надежды, что всякое догматизирование в философии, какой бы торжественный вид оно ни принимало, как бы ни старалось казаться чем-то последним и окончательным, было только благородным ребячеством и только зачином; и быть может, недалеко то время, когда снова поймут, *чего*, собственно, уже хватило бы для того, чтобы послужить фундаментом для таких величественных и безусловных философских построек, какие возводились до сих пор догматиками, — какое-нибудь народное суеверие из незапамятных времен (например, суеверие души, еще и сейчас не перестало бесчинствовать, приняв вид суеверных понятий «субъект» и Я), быть может, какая-нибудь игра слов, какой-нибудь грамматический соблазн или смелое обобщение очень узких, очень личных, очень человечески-слишком человеческих фактов»⁹. Данный пассаж направлен против догматической философии, т. е. против метафизики. Вся метафизическая философия высмеивается и разоблачается Ницше в качестве неудачных попыток философов-мужчин добиться расположения истины-женщины. Но ведь и сам Ницше, отказавшийся от всякого догматизирования в философии, не добился женщины... Вместо того, чтобы продемонстрировать более эффективные средства, нежели те, которыми до сих пор пользовались неудачники-философы, Ницше, подобно отвергнутому любовнику (каковым он и был в жизни), посылает к чёрту саму истину: «На Севере — шепну стыдливо — // Любил каргу я, дрянь на диво, // Карга та “истиной” звалась...»¹⁰

Итак, истина — женщина. В немецком языке женщина — Frau. У Ницше используется другое слово — Weib, имеющее довольно-таки грубую стилистическую окраску: русским эквивалентом является «баба». Истина — не просто женщина — дама с вуалью, блоковская незнакомка... Нет, истина — это баба. И вот, спустя несколько десятилетий после эпатажного заявления Ницше, в Прологе «Лулу» слушателям обещают показать первообраз Weib: «Die Urgestalt des Weibes zu verstauchen». В Прологе женщина представлена рядом животных образов: она уподобляется то тигру, то медведю, то обезьяне, то крокодилу. Но более всех сущность, die Urgestalt, женщины выражает змея. В Библии женщина, соблазненная змеем, губит мужчину, подговаривая его съесть плод

⁹ Ницше Ф. Полное собрание сочинений : в 13 т. Т. 5: По ту сторону добра и зла. К генеалогии морали. Случай «Вагнер». С. 9.

¹⁰ Ницше Ф. Полное собрание сочинений : в 13 т. Т. 3: Утренняя заря. Мессинские идиллии. Веселая наука. М. : Культурная революция, 2014. С. 587.

от дерева познания. В опере Берга сама женщина представляется в виде змеи (в тексте либретто на сцене в этот момент появляется Лулу в костюме змеи).

Практически сразу в Первом акте вводится тема истины. Медицинский советник, застав свою молодую жену с Художником, умирает от сердечного приступа. Художник решает сам жениться на Лулу и задает ей серию вопросов. Первый вопрос: «Kannst du die Wahrheit sagen?» («Можешь ли ты сказать истину?»). Учитывая ситуацию, вопрос выглядит весьма странно: об *истине* спрашивают обнаженную женщину, насмехающуюся над только что погибшим мужчиной... Последующие вопросы разворачивают метафизическую направленность диалога: «Glaubst du an einen Schöpfer?» («Веришь ли ты в Создателя?»); «Hast du denn keine Seele?» («Есть ли у тебя душа?»). Художник стремится приписать женщине ряд метафизических характеристик: Истина, Бог, Душа. Но Лулу ускользает от всех этих попыток — на все метафизические вопросы она дает один и тот же ответ: «Ich weiß es nicht» («Я не знаю!»). Первое же столкновение Мужчины и Женщины заканчивается двойным поражением Мужчины: один гибнет физически, другой оказывается побежден в диалоге: ориентированный на вечные ценности мужской Логос демонстрирует свое полное бессилие перед женской позицией по ту сторону добра и зла. По ходу развития сюжета оперы Художник будет вынужден покончить с собой. Характерно, что свою жену он будет называть ветхозаветным именем Eva (Ева). Узнав от доктора Шона, что его Ева (Лулу) совсем не та, за кого он ее принимает, Художник убивает себя. Европейский романтизм, поставивший Женщину на пьедестал добродетели, любви и красоты, приходит к самоуничтожению, узнав, что истина Женщины — в грубой, животной сексуальности. Психоанализ разоблачает и уничтожает романтическое искусство.

В «Так говорил Заратустра» мы находим диалог Мужчины (Заратустры) и Женщины (Жизни), очень близкий по смыслу и содержанию рассмотренному выше диалогу из оперы Берга: «В твои глаза заглянул я недавно, о жизнь! И мне показалось, что я погружаюсь в непостижимое. Но ты выгащила меня золотой удочкой; насмешливо смеялась ты, когда я тебя называл непостижимой. “Так говорят все рыбы, — отвечала ты, — чего не постигают они, то и непостижимо. Но я только изменчива и дика, и во всем я женщина, и притом недобродетельная: Хотя я называюсь у вас, мужчин, «глубокой» или «верной», «вечной», «таинственной». Но вы, мужчины, всегда одаряете нас собственными добродетелями — ах, вы, добродетельные!”¹¹ Здесь, как и в «Лулу», представлено аналогичное столкновение двух парадигм. Парадигма Мужчины — это метафизическое учение об Истине, наделяющее Женщину собственными добродетелями: глубиной, верностью, вечностью, тайной («die Tiefe» heiße oder «die Treue», «die Ewige», die «Geheimnisvolle»)¹². Парадигма Женщины — это становление, изменчивость, ускользание, трансгрессия: «Aber veränderlich bin ich nur und wild und in Allem ein Weib, und kein tugendhaftes»¹³. Эта

¹¹ Ницше Ф. Полное собрание сочинений : в 13 т. Т. 4: Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого. М. : Культурная революция, 2007. С. 112–113.

¹² Nietzsche F. Gesammelte Werke. Köln : Anaconda Verlag GmbH, 2012. S. 442.

¹³ Ibid. S. 442.

самохарактеристика Жизни в полной мере подходит и к Лулу: она тоже «только изменчива и дика, и во всем женщина (und in Allem ein Weib), и притом недобродетельная (und kein tugendhaftes)».

Изменчивая, дикая и недобродетельная Лулу не вмещается в мужскую парадигму, где царят Логос и Закон. По этой причине Лулу разрушает в первую очередь институт брака, подчиняющий животную, стихийную сексуальность нормам Закона и Религии. Что говорит о браке Гегель? Брак есть «свободное согласие лиц, причем согласие на то, чтобы *составить одно лицо*, отказаться в этом единстве от своей природной и единичной личности»¹⁴. Брак есть отрицание, снятие природной единичности и утверждение нравственного Единства. Закон должен «охранять право нравственности от случайного желания»¹⁵. Но Лулу как Женщина утверждает как раз природную единичность и случайность желания. По этой причине брак с этой женщиной оканчивается смертью для Медицинского советника, затем для Художника, а затем и для доктора Шона. Доктор Шон выступает в опере в качестве воплощения мужского начала, утверждающего Закон и Рациональность. Он выдал Лулу замуж сперва за Медицинского советника, потом за Художника, после чего женится на ней сам. Трижды, таким образом, он пытается включить Лулу в парадигму Нравственности и Закона. И трижды он терпит неудачу, в конце концов, погибает сам. Осознав бесплодность всех своих стараний, Шон дает Лулу в руки револьвер и требует, чтобы она убила себя. Но Лулу стреляет в него. Доктор Шон оказывается, таким образом, в ситуации абсолютного поражения: от Лулу, которую он привел в свой дом, гибнет его собственная жена, затем погибают друг за другом оба ее мужа, затем он сам, а под конец гибнет и его единственный сын, Альва. Мужское, воплощающее Власть, Закон и Мораль, демонстрирует свое полное бессилие перед Женским, воплощающим Жизнь и Становление.

В Третьем акте происходит значимый перелом в направлении развития сюжетной линии. Используется следующий прием: исполнители партий Медицинского советника, Художника и доктора Шона (уже, так сказать, сошедшие со сцены в связи с гибелью их персонажей) неожиданно вновь выходят на сцену, но уже в образах клиентов Лулу — Профессора, Негра и Джека Потрошителя. Теперь уже Лулу становится жертвой. Мужчины, состоявшие с ней в браке и погибшие от нее, теперь возвращаются в другом статусе и мстят ей. Законные мужья были обречены на смерть, поскольку стремились подчинить Нравственности и Закону то, что по способу своего бытия ускользает от власти данной парадигмы: Жизнь-Женщину. Однако клиенты уличной проститутки обретают над ней полное господство, поскольку сами стоят по ту сторону Морали и Закона. Доктор Шон не решился убить Лулу, поскольку это противоречило Закону. В результате он гибнет сам: Лулу преступает Закон не задумываясь, поскольку она сама — воплощенная трансгрессия, нарушение запретов является ее сущностью. Джек Потрошитель не повторяет ошибки своего предшественника. Он сам находится вне Закона: юридического, морального, божественного... В Потрошителе Лулу впервые чувствует силу, превосходящую

¹⁴ Гегель Г. В. Ф. Философия права. М. : Мысль, 1990. С. 210.

¹⁵ Там же. С. 213.

ее собственную. Это сила Смерти, которой Лулу подчиняется¹⁶. После поражения Закона Жизнь в опере побеждается Смертью. Интересно, что перед сценой гибели Лулу графиня Гершвиц сообщает о своем намерении ехать в Германию и изучать юриспруденцию, чтобы бороться за права женщин («Ich kehre nach Deutschland zurück. Ich lasse mich immatrikulieren. Ich muß für Frauenrechte kämpfen, Jurisprudenz studieren»). Но ее планам не суждено сбыться: Потрошитель, зарезавший Лулу, мимоходом убивает и влюбленную в нее графиню. Власть Смерти кладет конец всяким феминистическим попыткам женщины присвоить себе сугубо мужской Закон и мужскую Рациональность.

Не следует забывать, что опера писалась в годы судьбоносных для Европы, а впоследствии и для всего мира событий. Проект Просвещения потерпел поражение, величественные философские системы Канта и Гегеля, оказавшись несостоятельными, уступили место философии жизни. Мужское было побеждено Женским. Но Женщина, в свою очередь, охотнее всего подчиняется силе. И Европа, пережившая кризис рационализма, преклоняется перед новой силой, которая впоследствии поставит ее на край гибели¹⁷.

2. Музыкальный план

До сих пор мы рассматривали только сюжетную сторону произведения. Однако в опере преобладающая смысловая нагрузка лежит в музыкальном плане. Музыка не является здесь лишь фоном сюжета, напротив: сюжет выступает в качестве комментария к музыке. На сюжетном уровне в опере представлена ситуация утраты и отсутствия трансцендентного измерения существования. Все персонажи — одномерные, плоские фигуры лишённые внутреннего содержания и какого-либо заднего плана. Музыкальный уровень богаче и сложнее¹⁸.

¹⁶ Т. Адорно отмечает следующее: «Если принять двенадцатитоновый аккорд, обозначающий смерть Лулу, за интеграл дополнительной гармонии, то можно сказать, что аллегорический гений Берга выразился в головокругительной исторической перспективе: подобно тому как Лулу в мире, где нет ничего, кроме видимости, ничего так не жаждет, как собственного убийства, и в конце концов находит его в упомянутом созвучии, так и любая гармония отречения от счастья — а двенадцатитоновая музыка неотделима от диссонанса — жаждет собственного смертельного аккорда как шифра свершения. Смертельного оттого, что в нем застывает, не разрешаясь, всякая динамика. Закон дополнительной гармонии уже имеет в виду конец музыкального ощущения времени, как было декларировано в распаде времени согласно крайностям экспрессионизма» (Адорно Т. Философия новой музыки. М. : Логос, 2001. С. 150).

¹⁷ См.: Юнг К. Г. Божественный ребенок. М. : Олимп : АСТ, 1997. С. 60—248. См. также: «Одновременно гиперромантическая и авангардная, размеренная и жестокая, наполненная сочувствием и антигуманная, “Лулу” воплощает невероятные противоречия центральной европейской культуры накануне катастрофического прихода Гитлера к власти» (Росс Алекс. Дальше — шум. Слушая XX век. URL: <https://biography.wikireading.ru/136225>).

¹⁸ Музыковеды отмечают следующее: «Лейттематическая организация “Лулу” довольно близка тому, что наблюдалось в “Воццеке”. Однако здесь каждый персонаж имеет не только свой лейттематический комплекс, но и свою серию. Все эти серии тем или иным способом выводятся из основной серии (Urtreihe) оперы. «Протянув нити интонационной общности между сериями, имеющими тематическое значение и

Композитор Альфред Шнитке, испытавший влияние А. Берга, указывает на контраст между сюжетным и музыкальным планом в «Лулу»: «В *Лулу* потрясает одна особенность: сценический, событийный уровень — падает. Из “средней” среды он вдруг “обваливается”, и третий акт вообще происходит на помойке, с проституткой и черт знает с чем. Но музыкальный уровень — вырастает. Третий акт — черт знает какие события — и божественная музыка. И вот это — убедительнее всего. А если бы Берг растратился на мелочные сюжеты, он все бы загубил»¹⁹.

Философское осмысление такого соотношения сюжета и музыки может быть дано в рамках ницшеанского учения об аполлоническом и дионисийском начале. К опере Берга вполне подходит следующая характеристика: «Аполлоническими являются судьбы и характеры отдельных фигур, их речи и действия, их конфликты и конкуренция. Звучащая же подоснова — это дионисийское. В нем, правда, тоже есть свои различия — вагнеровская техника лейтмотива внятно подчеркивает их, но все различия то и дело погружаются в звучащее море. Дионисийский гул музыки отменяет маски характеров в пользу симпатического чувства всеобщего и единого»²⁰. В «Лулу» это растворение масок и характеров в звучащем море проявляется в полной мере. Персонажи, во время речитативов производящие впечатление марионеток и фриков, пробуждаются от своего неподлинного существования в момент собственной гибели. Дионисийский поток музыки выходит на передний план, поглощая и растворяя индивидуальность героев. Голос сливается с музыкой, превращается в музыкальный инструмент и вместе с оркестром погружается в первородную стихию бытия: «Как при всяком диссонансе, на сцене возникает напряжение, герои отдельными голосами выделяются из хора, затевают свою диссонантную игру, чтобы затем снова исчезнуть в унисоне хора. Диссонантный индивид не может продержаться долго, и когда он гибнет, он возвращается в лоно музыки, хор снова принимает его в себя. Персонажи с их поступками поднимаются из музыки, как острова посреди моря. Хор и его музыка остаются вездесущим»²¹.

При таком подходе музыкальный план наделяется особой символической значимостью: музыка выражает невыразимое, но нуждающееся в выражении — трансцендентную первооснову мироздания, единство бытия. В этом аспекте усматривал метафизическое значение музыки А. Шопенгауэр, а вслед за ним и Ницше периода «Рождения трагедии».

Однако Ницше не всегда оставался верен данному подходу. Уже в период «Человеческого, слишком человеческого» он обращается к совершенно другому пониманию музыки. А именно, философ отмечает: «Музыка как таковая никогда ни глубока, ни полна значимости, она не говорит ни о «воле», ни о

закрепленными за определенными персонажами драмы, композитор как бы связал судьбы этих персонажей единой фатальной цепью», — отмечает отечественный исследователь творчества Берга Д. Воробьев (История зарубежной музыки. URL: <https://www.classicmusic.ru/6zm122.html>).

¹⁹ Беседы с Альфредом Шнитке. М. : Классика XXI, 2003. С. 162.

²⁰ Сафрански Р. Ницше: биография его мысли. М. : Дело, 2016. С. 114.

²¹ Там же. С. 64.

«вещи самой по себе»²². Р. Сафрански дает следующий комментарий к этому фрагменту: «Только философски образованный, может быть, избалованный интеллект вкладывает в нее так называемое более глубокое значение. Мы лишь “подозреваем”, что из музыки говорит чудовищное. На самом деле из нее говорит история символов, слуховых привычек, техник, проекций, чувств и недоразумений. Музыка – это “просто шум”, который только через детские воспоминания, образные ассоциации, телесные ощущения постепенно нагружается смыслом»²³.

Итак, противоположный метафизическому подход утверждает, что музыка сама по себе не выражает никаких глубин бытия, она не проникает в первооснову мироздания, она вообще не обладает смыслом. Наделение смыслом, в том числе символическим и метафизическим, представляет собой особенность и потребность человека, привычку, выработавшуюся на протяжении длительного периода времени культурной жизни человечества. Сам по себе музыкальный поток не может быть охарактеризован и как дионисийский, поскольку такая характеристика уже есть результат интерпретации, толкования, вкладывания готовых смыслов.

Ницше как будто предвидел то, что произойдет с европейской музыкой в XX столетии. Он предчувствовал, что в ближайшем будущем музыке суждено утратить свой содержательный метафизический пласт. Музыка станет демонстративно нерепрезентативной: она не будет выражать ничего, кроме самой себя и собственного движения. Означаемое исчезает и заменяется многочисленными комбинациями и перекомбинациями означающих – так и будет в атональной музыке, основателем и ярким представителем которой выступит А. Шенберг.

Используя выражение М. Бахтина, можно отметить, что полифония примиренных голосов сменяется полифонией голосов борющихся и внутренне расколотых²⁴. Провозглашенная Ницше смерть Бога означает падение этой метаперспективы или утрату доверия к метанарративам (выступающую основной характеристикой «ситуации постмодерна» по Ж.-Ф. Лиотару). Что остается в данной ситуации? Остается многообразие перспектив и точек зрения, не приводимое более ни к какому универсальному единству. Множество простых и сложных монад, малых миров, связь которых распалась. Ницшевский перспективизм воли к власти, не допускающий существования ничего иного, никакого *истинного* мира, кроме бесконечного многообразия перспективных точек зрения. Мир как текст, исчезнувший под толкованием.

Это падение символического, метафизического и смыслового плана в музыке хорошо просматривается и в опере «Лулу». В Третьем акте используется такой прием: четыре голоса одновременно поют каждый свою арию. В отличие от баховского контрапункта здесь уже не наблюдается никакой гармонии между голосами, на передний план выступает принципиальная рассогласованность,

²² Ницше Ф. Полное собрание сочинений : в 13 т. Т. 2: Человеческое, слишком человеческое. М. : Культурная революция, 2011. С. 160.

²³ Сафрански Р. Ницше: биография его мысли. М. : Дело, 2016. С. 241.

²⁴ Бахтин М. Проблема поэтики Достоевского. М. : Советская Россия, 1979. С. 291.

беспорядок, не сводимый ни к какому порядку. В дальнейшем у А. Шнитке в рамках одного произведения будут встречаться темы и приемы самых различных эпох и стилей, сочетаться низкое и высокое, банальное и серьезное, классическое и авангардное — и все это без какого-либо примиряющего смысла.

Не к этому ли в конце концов призывал Ницше, когда, выступая против тирании истины («Gegen die Tyrannei des Wahren»), писал: «Окажись мы даже настолько безумны, чтобы считать истинными все свои мнения, нам все же не пришлось бы по нраву, если бы кроме них не существовали никакие другие: не могу представить себе, зачем желать безраздельного владычества и всемогущества истины (Allmacht der Wahrheit zu wünschen wäre); мне было бы довольно, если бы у нее была великая сила. Но она должна уметь *сражаться*, иметь противников, и надо уметь иногда *отдыхать* от нее в неистине (und man muss sich von ihr im Unwahren ab und zu *erholen* können) — иначе она станет для нас скучной, вялой и пресной, да и нас самих сделает такими же»²⁵. Следуя в направлении данных размышлений Ницше, можно сказать, что именно музыка дает возможность отдыхать от Истины в Неистине (Unwahren). Музыка, освобожденная от напластований метафизических интерпретаций, выводит нас за пределы оппозиции истины-неистины.

Берг, однако, не решился до конца осуществить этот отказ. Музыка «Лулу» оказывается еще во многом «слишком человеческой»: «Додекафоническая техника в «Лулу» — наряду со средствами совершенно иного происхождения, такими, как лейтмотивы и применение больших инструментальных форм, — способствует обеспечению связности музыкальной структуры. И применяется додекафоническая система не столько исходя из ее собственных задатков, сколько как некое предохранительное устройство. Всю оперу «Лулу» можно вообразить и при отказе от виртуозных двенадцатитоновых манипуляций, и ничего существенного при этом не изменится. Триумф композитора заключается в том, что вместе со всем остальным он способен еще и на это; но Берг не учитывает, что критический импульс двенадцатитоновой техники, в действительности, исключает все остальное. Слабость Берга — в неумении от чего-либо отказываться, тогда как вся мощь новой музыки представляет собой отказ»²⁶. Позднее в этом направлении будет двигаться А. Шнитке, у которого «неумение от чего-либо отказаться» станет основополагающим конструктивным принципом организации музыкального произведения — полистилистикой.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адорно Т. Философия новой музыки. — Москва : Логос, 2001. — 352 с.
2. Бахтин М. Проблема поэтики Достоевского. — Москва : Советская Россия, 1979. — 320 с.
3. Беседы с Альфредом Шнитке. — Москва : Классика XXI, 2003. — 320 с.
4. Гегель Г. В. Ф. Философия права. — Москва : Мысль, 1990. — 524 с.
5. История зарубежной музыки. URL: <https://www.classic-music.ru/6zm122.html>

²⁵ Ницше Ф. Полное собрание сочинений : в 13 т. Т. 3: Утренняя заря. Мессинские идиллии. Веселая наука. С. 274.

²⁶ Адорно Т. Философия новой музыки. С. 188.

6. *Комарова И. И.* Музыканты и композиторы. — Москва : РИПОЛ КЛАССИК, 2001. — 480 с.
7. *Ницше Ф.* Письма / сост. И. А. Эбаноидзе. — Москва : Культурная революция, 2007. — 400 с.
8. *Ницше Ф.* Полное собрание сочинений : в 13 т. Т. 2: Человеческое, слишком человеческое. — Москва : Культурная революция, 2011. — 672 с.
9. *Ницше Ф.* Полное собрание сочинений : в 13 т. Т. 3: Утренняя заря. Мессинские идиллии. Веселая наука. — Москва : Культурная революция, 2014. — 640 с.
10. *Ницше Ф.* Полное собрание сочинений : в 13 т. Т. 4: Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого. — Москва : Культурная революция, 2007. — 432 с.
11. *Ницше Ф.* Полное собрание сочинений : в 13 т. Т. 5: По ту сторону добра и зла. К генеалогии морали. Случай «Вагнер». — Москва : Культурная революция, 2012. — 480 с.
12. *Ницше Ф.* Полное собрание сочинений : в 13 т. Т. 6: Сумерки идолов. Антихрист. Ессе homo. Дионисовы дифирамбы. Ницше contra Вагнер. — Москва : Культурная революция, 2009. — 408 с.
13. *Разинов Ю. А.* Метафизика кривых троп: очерки об экзистенциальной природе истины и заблуждения. — Самара : Самарский университет, 2011. — 308 с.
14. *Росс Алекс.* Дальше — шум. Слушая XX век. URL: <https://biography.wikireading.ru/136225>
15. *Сафрански Р.* Ницше: биография его мысли. — Москва : Дело, 2016. — 456 с.
16. *Юнг К. Г.* Божественный ребенок. — Москва : Олимп : АСТ, 1997. — 400 с.
17. *Nietzsche F.* Gesammelte Werke. — Köln : Anaconda Verlag GmbH, 2012.
18. *Nietzsche F.* Jenseits von Gut und Böse. — Köln: Anaconda Verlag GmbH, 2006.