

УДК 130.2

# Проблема сверхчеловека в русской музыкальной культуре Серебряного века: Скрябин и Ницше

© Щербакова Елена Валерьевна\*,

ГОУ ВПО МО «Коломенский государственный педагогический институт». Россия, 140410, Коломна, ул. Зеленая, 30.

E-mail: kgpi\_all@mail.ru

Статья поступила 18.04.2009 г.

10/2009 ВОПРОСЫ КУЛЬТУРОЛОГИИ

В статье рассмотрено художественное решение проблемы сверхчеловека на примере творчества А. Скрябина. Доказывается, что скрябинский сверхчеловек произведен от термина Ф. Ницше, но космически трактован и лишен его аристократизма. Ступени его эволюции — гений, Человекобог, Бог-Творец, задача которого — создание соборной души.

**Ключевые слова:** сверхчеловек, Скрябин, Ницше, соборность.

The paper analyses the art solution of Superman problem using A. Scriabin creative work as example. The author proves that Scriabin's Superman descended from F. Nietzsche's bbermensch but he is interpreted in a universe manner and has no aristocratism. His evolution steps are as follows: a genius, A Man and a God, Creator (our Lord), whose task is the Collective Soul birth.

**Key words:** the superperson, Skryabin, Nietzsche, solidarity.

Образ сверхчеловека, представленный в творчестве Ф. Ницше, компенсировал отсутствие достаточной конкретики в описании художественной яркостью и многоликостью. Кто этот ницшевский сверхчеловек — белокурая бестия или созерцательный халкиониец? Воин или философ? Или некое единство этих ипостасей? Неудивительно, что в русской культуре Серебряного века возникло множество национальных версий, которые создали ряд «нигилистических» и революционно-романтических героев, мифологизировали идею самореализации (М. Арцыбашев, А. Вербицкий) и объединили образ сверхчеловека с идеей богоискательства (символисты).

В свете постановки и художественного решения проблемы сверхчеловека на почве музыкального символизма представляет интерес идейно-художественная эволюция А.Н. Скрябина. Символистские аспекты творчества Скрябина отмечались уже его современниками-поэтами (Вяч. Иванов, Бальмонт, Белый). Система философских взглядов композитора сложилась на основе широкого круга источников: немецкие романтики от Фихте до Ницше, философия всеединства и эстетика всеискусства В.С. Соловьёва, восточные религиозные учения и «Тайная доктрина» Е. Блаватской.

Достаточно хаотичные философско-эстетические взгляды А.Н. Скрябина рассредоточены в творческих записях композитора, его эпистолярном наследии и авторских текстах произведений. Основным источником информации о творческих взглядах Скрябина

является сборник «Русские пропилеи», в котором М.О. Гершензон с разрешения вдовы композитора Т.Ф. Шлёцер подготовил к печати и опубликовал скрябинский архив — дневниковые записи, текст «Поэмы экстаза» и два варианта текста «Предварительного действия» — последнего концептуального замысла композитора.

Философский облик А.Н. Скрябина определяет сочетание своеобразно понятого солипсизма и универсализма: мир воспринимался им результатом его творчества, его свободной воли. Б.Ф. Шлёцер сообщает о том, что Скрябин вырабатывал философскую технику скорее в устном общении со сведущими собеседниками, среди которых были С.Н. Трубецкой и Г.В. Плеханов, чем в корпении над профессиональными текстами. Это, в сочетании с убежденностью в мессианской телеологии своего искусства и непрерывной духовной активностью, объясняет частую смену философских позиций: титанически-богоборческие идеи накладываются на социалистические, «гений» Т. Карлейля и «герой» Ф. Ницше объединяются с панэстетичной эсхатологией. По словам Б.Ф. Шлёцера, даже когда Скрябин пользовался чужими формулами и положениями, он «вкладывал в них свой собственный, особый смысл, искажая их, таким образом, до полной неузнаваемости» [13. С. 17].

При разнородности источников идейного влияния интерес Скрябина к философии был стабилен: он принимал участие во Втором Международном философском конгрессе в Женеве (1904) и приобретал интересующие его философские труды в диапазоне от Платона до Анни Безант. В небольшой профессиональной библиотеке композитора видное место занимал «Так говорил

\* Щербакова Е.В. — кандидат философских наук, доцент, заведующая кафедрой музыки Коломенского государственного педагогического института.

«Заратустра» Ницше, в котором Скрябин подчеркивал идейно созвучные изречения и делал заметки на полях. Ницше и Скрябина роднит субъективность и автобиографичность творчества, эстетическое истолкование мира, активность творческой парадигмы, развивающей тему борьбы и преодоления, культ гениализма. Ницше сравнивал свое творчество с динамитом, Скрябин был абсолютно убежден в том, что его музыка бесконечно возвысит человеческое сознание и вызовет качественную трансформацию творческого процесса. Отсюда его самоопределения: «апофеоз мироздания», «целей цель», «весь порыв» [9. С. 129, 131]. Четко прослеживается векторная направленность творчества Ницше и Скрябина, несмотря на этапы творческой эволюции. Об однородности творчества Ницше, постоянно варьирувавшем тему жизни и культуры, писал Томас Манн [6. С. 359]. Представитель русского музыкального авангарда Артур Лурье считал, что «Скрябин, в сущности, всю свою жизнь писал *одно и то же повторение*» [5. С. 13], имея в виду идею экстаза как новую форму творческого процесса от становления до утверждения. И Скрябин, и Ницше соединяли свои философские размышления с тонко разработанным арсеналом современной психологии. Известно, что Ницше находил равных ему психологов только во Франции и России; Скрябин изучал работы В. Вундта и А. Бергсона.

Вяч. Иванов в написанной в год смерти Скрябина статье сравнивает композитора с архитектором («Музыка оплакивает одного из величайших своих зодчих») и определяет как «исполина-стрелка, умевшего так натянуть тетиву своего лука» [2. С. 172, 175]. Подобные сравнения в устах ницшеански настроенного «Вячеслава Великолепного» дают недвусмысленную проекцию на творчество немецкого философа. Ницше использует в своих книгах персидско-греческий образ не знающего поражения лучника и признается, что «в моем колчане есть смертельные стрелы» [7. С. 201]. Архитектура становится превознесенным видом искусства зрелого Ницше: гений ищет материал и обрабатывает его, воздвигая величественное здание новой культуры [8. С. 328].

В процессе поиска идеального героя-сверхчеловека Ф. Ницше дал ряд имен: Эмпедокл и Эрманарих в гимназических драмах и эссе, Прометей в «Рождении трагедии из духа музыки», Заратустра и Дионис в произведениях второго и третьего периодов творчества. Герой Скрябина не персонифицирован, хотя в каждом конкретном случае автобиографичен. Образу Прометея, значимому для позднего периода творчества композитора (фортепианные поэмы, «Поэма огня»), Скрябин придавал космогоническую трактовку: он понимался как первоначальный творческий принцип, воплощающий активную энергию Вселенной [11. С. 28].

Наиболее ярко «ницшеанский» период в творчестве композитора выразился в начале XX века, художественно воплотившись в создании проекта оперы о гении-творце и Третьей сонаты *fis-moll*. Дэвид Тэтчер пишет, что с 1901 по 1903 год Скрябин находился под впечатлением концепции сверхчеловека, безусловно,

полагая себя одним из ницшевских «высших людей» как ступеней к совершенству. Б.Л. Пастернак, вспоминая летние месяцы 1903 года, проведенные на соседней со Скрябиным даче в Оболенском, и споры композитора с отцом, объясняет звучавшие тогда скрябинские проповеди сверхчеловека «исконной русской тягой к чрезвычайности» [3. С. 126]. «Фраза «Так говорил Заратустра» не сходила с губ Скрябина в этот период; он даже начал оперу с ницшеанским героем, художником, который должен придти к триумфу над миром» [14. Р. 363].

Главный герой так и не получивший названия «философской оперы» Скрябина, работа над которой началась летом 1900 года, — художник-теург, желающий соединиться с освобожденным человечеством в «солнце радости». Это «философ — музыкант — поэт», «чей дух превыше всех парит, носитель гения счастливый» [9. С. 129, 125]. В записях Скрябина выписана только завязка действия — юная царица, кумир подданных, отвергает всех поклонников и влюбляется в гениального художника. Музыковед Э.К. Розенов вспоминал чтение композитором текста оперы: «Помню, что в 1-м акте герой-поэт сидит в своем кабинете и перед ним проносятся ряд видений, выражающих идеалы скрябинско-ницшеанского мировоззрения. Потом какие-то гонения судьбы, проза жизни, чуть ли не тюрьма...» [3. С. 114]. В период работы над текстом сочинения Скрябин пишет знаменитую фразу о вершине самопреодоления, вызывающую параллели с образом «трагического оптимизма» Ницше: «Иду сказать им, что они сильны и могучи, что горевать не о чем, что утраты нет! Чтобы они не боялись отчаяния, которое одно может породить настоящее торжество. Силен и могуч тот, кто испытал отчаяние и победил его» [9. С. 122].

«Когда звезда моя пожаром разгорится/  
И землю волшебный обоймет,  
Тогда в сердцах людей огонь мой отразится,  
И мир свое призванье обретет» — гласит фрагмент либретто оперы, построенной на образе выдающейся творческой личности. Образ творца-«Человекобога» будет центральным и в Третьей сонате (1900), в которой уже современники находили скрытую программность. В санкционированной композитором программе сонаты, составленной одним из первых ее исполнителей В.И. Буюкли, весь замысел трактован как «попытка музыкального воплощения некоторых идей и стремлений духа человеческого... от Байрона до Ницше» [12. С. 258]. Ее драматургия разворачивается поэтично: отчаянное стремление человека познать бога и найти бессмертную душу (I часть); тщетная попытка забыться в природе и радостях жизни; скорбь души, восходящая к просветлению. Четвертый, финальный этап разработан максимально детально: «из недр духа несчастного..., покинутого богом и одинокого здесь на земле человека поднимается все стихийно-бессмертное и властно-могучее и рвется на свободу из... тьмы привитого рабства и непонятных учений, погасивших вечную радость сердца его <...> обреченный смерти Человекобог властен покорить смерть, жить и умереть свободным!». «Светлое, ясное, вечно

радостное и могучее настроение» бессмертно «будет сиять отдаленной звездой идеала всем сильным людям, что не хотят покоряться неведомым силам, ведущим людей через зло и страдания на смерть и погибель! Образ последней картины зародился в Альпах, ночью, во время бури в горах» [7. С. 258–259].

В более позднем, «мистериальном» творчестве композитора (проект «Предварительного действия» к преобразующей человечество семидневной «Мистерии») философский масштаб композитора значительно укрупняется: сама история Вселенной понимается как путь к всемирному экстазу, растворению в единой личности сверхгероя-демиурга. Экстаз, снимающий все противоречия и контрасты, завершает эволюцию Духа и соединяется в сознании Скрябина с танцем, символизирующим отмену запретов и ограничений. В общесимволистском контексте космический танец Скрябина («Предварительное действие») обозначает предстоящее преодоление роковой разобщенности индивидов и выход в сферу коллективного сознания. Скрябинский «бог играющий и свободно создающий» в авторском тексте «предстпении» к «Мистерии» — «Поэмы экстаза» — сопоставим с играющим и создающим новые миры Богом-Первоудожником из «Рождения трагедии» Ницше.

Образ сверхчеловека Ф. Ницше предполагал дистанцирование от массы, играющей фоновую роль как условие существования неординарной личности. Массовость связывалась у него с нивелирующим личностью социализмом. Аристократическая эстетика Ницше, художественно сравнимая с барельефом, где сверхличность выступает над «ровным» народным фоном, сразу же получила вульгаризованную трактовку в европейских странах, прежде всего в Германии. Скрябин, испытав много различных философско-эстетических влияний и переработав их в русле своей основной креативной идеи, от ницшеанских идей сверхчеловека и дионисизма пришел к своеобразно трансформированной идее соборного действия. Летом 1914 года датируются следующие слова композитора: «Я раньше думал, когда был *вроде ницшеанца*, таким сверхчеловеком, что я один все сделаю, что это моя личность все свершит. Но ведь моя личность отражена в миллионах иных личностей, как солнце в брызгах воды... Их надо соединить, эти брызги, надо собрать личность воедино — в этом и задача, в этом и назначение искусства. Получится *единая соборная личность*. Сколько времени для этого потребуется, трудно сказать» [10. С. 334–335].

Совершенно очевидно, что русская культура начала XX века воспринимала Скрябина с его философской концептуальностью и ярко выраженным идиостилем как художественно экстраординарное явление. В одной из рецензий на исполнение Второй симфонии композитора в марте 1910 года прозвучала мысль о гордой, протестующей славянской душе, сбрасывающей оковы музыкальных условностей [3. С. 178–179]. Революционные деятели высоко оценили музыку Скрябина, прежде всего, в связи с ее обращенностью к миллионам

и энергетическим духовным потенциалом: например, А.В. Луначарский называл композитора музыкальным «буревестником», в котором революция обрела бы «одного из *сильнейших* своих глашатаев», а в его музыке видел учение об «объединенной жизни», имея в виду социалистический коллективизм [1. С. 13]. Однако записи самого композитора свидетельствуют о духовной проекции его музыкально-философских замыслов. В архаическом финальном хоре Первой симфонии он стремится к «всемирности», в начале века он пишет, что «пришел спасти мир от тиранов-царей» [9. С. 154, 138], в записях 1904 года сравнивает себя с пожаром и хаосом. Но уже в апреле 1906 года в письме М.К. Морозовой подчеркнуто, что «*политическая* революция в России в ее настоящей фазе и переворот, которого я хочу, — вещи разные... *Я хочу не осуществления чего бы то ни было, а бесконечного подъема творческой деятельности, который будет вызван моим искусством*» [12. С. 422].

Формой реализации подобного замысла Скрябин избрал Мистирию как объединивший исполнителей и слушателей в едином творческом акте праздник человечества и достижение идеала счастья. Это было в духе опирающейся на античность тенденции к мифотворчеству Серебряного века. Слышание мира как «симфонии» («гармонии») побуждало поэтов к созданию «симфоний» в слове (Белый, Хлебников, Брюсов) и воспеванию грандиозных музыкальных свершений, ставших, по сути, мистериями. Среди композиторов только Скрябин замыслил создание глобальной музыкальной мистерии как отображения абсолютного творчества, истинной реальности музыкального в своей гармонии Бытия, Творческого Духа. Л. Сабанеев сообщает о замыслах Скрябина способствовать рождению «*соборной творческой души*» [11. С. 41].

Понятие соборности у Скрябина весьма специфично как по сравнению с его первоначальным обиходом в славянофильской среде, так и в развитии термина в произведениях Вл. Соловьёва и С. Трубецкого. Как представляется, причина этого заключается в мистериальной трактовке категории «Я», в сочетании в ней выделенных А.Ф. Лосевым трех основных тенденций внутреннего опыта композитора — напряженного индивидуализма, мистического универсализма и движимого Эросом историзма [4. С. 256–257].

Божественно-всемирная мистерия Скрябина трехфазна: от хаотичной нерасчлененности небытия, покоя, физического мира через оформление и расчлененность лежит путь к новому Единству — Экстазу. Для характеристики первой фазы Скрябин вводит понятие Большого «Я», которое есть музыкальное, по сути, Бытие как абсолютная деятельность, тождественная с личной деятельностью художника: «Я есмь, и ничего вне меня. Я ничто, я все, я единое и в нем единообразное множество. Я пожар. Я хаос» [9. С. 137–138]. «Малое я» художника-Скрябина находится на границе двух миров — физического мира (Небытия) и Музыкального Бытия, то есть содержит в себе частицу Большого «Я».

Вторая фаза мистерии композитора — оформление Бытия, которое как процесс осознания человечеством себя в мире представляет собой множественность, недовольство, вечное стремление, отрицание прошлого. Деятельность творческого духа, его порывы и борьба приводят к оформлению мира, что собирательно выражено Скрябиным в образе волн, и созданию неразрывно взаимосвязанных пространства и времени. Взаимосвязь пространственно-временного континуума является источником мысли композитора об индивидуальном сознании, «которое есть отношение к другим индивидуальным сознаниям и только и существует как отношение к ним», как «явление одного и того же духа в форме времени и пространства» [9. С. 166, 173]. Возникает свободная игра взаимно предполагающих друг друга «я» и «не-я» как индивидуальности и множественности, и гениальное «Я» Бога-Мира, совмещающее в себе логическое и эротическое начала, становится центром мира и его материалом.

Третья фаза скрябинской мистерии — слияние вселенной в Экстазе — это устранение всех противоположностей во вселенском «Я». В экстазе происходит слияние человека и человечества, природы и космоса, Человека-Творца и Бога; это высшая ступень свободы, творчества, радости и справедливости, это солнце и пожар, тождество смерти и воскрешения. «Универсальное сознание в состоянии деятельности является личностью, единым громадным организмом... Как личность не чувствует постоянно всю себя... так и Бог-личность в процессе эволюции отчетливо воспринимает переживаемую им в данный момент стадию эволюции и не чувствует всех точек своего организма — вселенной. Когда он достигнет предела высоты подъема, а время это приближается, то он сообщит свое блаженство всему организму. Человек-Бог является носителем универсального сознания» [9. С. 188–189].

Творческие отклики на замыслы композитора были различны. Современники слушали их с осторожным уважением или пылким восхищением, в зависимости от принадлежности к классико-романтическому или символистскому направлению. Например, Вс. Мейерхольд и Вяч. Иванов приветствовали Скрябина, а классицист С.И. Танеев и романтик С.В. Рахманинов воспринимали идейное наполнение его творчества, неразрывно сопряженное с новаторской музыкальной реализацией, как чужеродное явление. А.Ф. Лосев, говоря о творчестве Скрябина, с трудом примиряет свое восхищение художественной стороной его произведений с констатацией их антихристианского замысла, не признающего антиномию Бога и мира и утверждающего их имманентность.

#### Литература

1. А.Н. Скрябин и его музей. Под общей редакцией Д.Г. Першина. М.: Моно, 1930.
2. Иванов Вяч. Взгляд Скрябина на искусство // Он же: Лик и личины России. Эстетика и литературная теория. М.: Искусство, 1995.
3. Летопись жизни и творчества А.Н. Скрябина. М.: Музыка, 1985.
4. Лосев А.Ф. Мировоззрение Скрябина // Он же: Страсть к диалектике. М.: Советский писатель, 1990.
5. Лурье А. Скрябин и русская музыка. Петроград: Гос. издательство, 1921.
6. Манн Т. Философия Ницше в свете нашего опыта // Он же: Собрание сочинений в 10 т. Т. 10. М.: Художественная литература, 1961. С. 346–391.
7. Ницше Ф. Письма. М.: Культурная революция, 2007.
8. Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990.
9. Русские пропилеи. Материалы по истории русской мысли и литературы. Под ред. М.О. Гершензона. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1919.
10. Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине. М.: Классика-XXI, 2003.
11. Сабанеев Л.Л. Скрябин. М.: Скорпион, 1916.
12. Скрябин А.Н. Письма. М.: Музыка, 2003.
13. Шлёцер Б.Ф. А. Скрябин. Монография о личности и творчестве. Т. I. Берлин: Грани, 1923.
14. Thatcher D. Musical Settings of Nietzsche Texts: An Annotated Bibliography II // Nietzsche-Studien. Bd. 5. 1976. P. 375–376.