

Е. В. Щербакова

РАЗНЫЕ ЛИКИ ЗАРАТУСТРЫ:
РИХАРД ШТРАУС VERSUS ФРИДРИХ НИЦШЕ

«Так говорил Заратустра» Р. Штрауса – первая в истории музыки интерпретация философского произведения, изменившая соотношение музыки и слова и превратившая музыку в форму критики культуры. Поэма Штрауса полемизирует с трактатом Ницше, показывая путь восхождения человека с точки зрения человека, а не пророка. *Ключевые слова:* теория культуры, симфония, ницшеанство, сверхчеловек, танец.

«Also sprach Zarathustra» by Richard Strauss is the first in the history of music interpretation of philosophy tractate. It has changed the balance between music and word and transformed music into the culture critics instrument. The poem by Strauss is discussing with Nietzsche's tractate and showing the way of the mankind evolution from the point of view of a man but not a prophet. *Keywords:* theory of culture, symphony, nietzscheanism, superman, dance.

«Так говорил Заратустра» Ф. Ницше был едва ли не самой читаемой книгой на рубеже XIX–XX веков. Неудивительно, что трактат привлекал к себе внимание творческих натур: сам синте-

тический жанр располагал к изложению собственной версии его прочтения.

Ницше колебался между симфонией и драмой как двумя вариантами жанровой характеристики поэмы. Как пред-

ставляется, эти варианты связали для него «идеальную» античность (греческую «симфонию» как «созвучие», космическую музыку, транспонированную на «Заратустру» как на *opus magnum*) и немецкую музыкальную традицию. К Вагнеру, дискредитировавшему в глазах Ницше идею возвращения к греческой трагедии, он обратиться не мог; но тень отчуждения не коснулась юношеского, общего с Вагнером, идеала Ницше – творчества Л. Бетховена, в котором впервые сложился симфонизм как метод музыкального мышления, как проявление силы, обобществляющей чувствования массы. Бетховен создал новую аудиторию слушателей, дав светскую, идейно и художественно убедительную альтернативу церковной музыке: до Бетховена только она создавала единство воспринимающей аудитории и возвышала единичные личности в некое единое «содружество». Симфония как новый музыкальный центр, объединивший художественно восприимчивые массы, стала «общественно организованным видом музыки большого стиля» (2, с. 25): именно к этому стилю стремился Ницше позднего периода. «Заратустра» стал для философа синтезом символистской музыкально и поэтически выстроенной прозы и нового Евангелия: особая форма преподнесения материала ассоциировалась с притчей, но содержание поэмы исключало ее христианское толкование.

Рихард Штраус, благодаря которому Германия конца XIX – начала XX века обрела «грандиозную музыку» (9, с. 115–116), испытал воздействие антихристианских страниц творчества Ницше, его учения о сверхчеловеке и концепции греческой культуры.

С творчеством немецкого философа Штраус познакомился в 1893 году. Прославление силы и индивидуализма придает его симфоническим поэмам «Дон Жуан», «Так говорил Заратустра», «Жизнь героя» ницшеанскую окраску, неиссякаемую жажду «все расширяю-

щегося бытия». Отмечая этот факт, современники называли Р. Штрауса «типичным представителем артистического мира новой германской империи» (12, с. 118–119). Вдохновленный «музыкальной» прозой Ницше, Штраус в 1896 году создал значимую одноименную поэму с подзаголовком «свободная композиция по Фридриху Ницше». Автор пояснял свой замысел: «Я не стремился написать философскую музыку или музыкально портретировать великое произведение Ницше. Скорее, я намеревался облечь в музыку идею человечества – от его происхождения, через различные фазы развития, как религиозного, так и научного, вплоть до идеи Ницше о сверхчеловеке» (12, с. 118–119).

Впервые философское сочинение стало объектом музыкальной интерпретации, изменив соотношение между литературой и музыкой в рамках симфонического произведения. Как характеризовал это Ал. В. Михайлов: «теперь поэзия и мысль дают внутреннее, музыка – *внешнее*, первые две – смысл, музыка – оправу для него ... первые дают закон целого и создают мир, вторая привносит вещество для заполнения ... космоса» (6, с. 64). В связи с этим отечественный философ называет симфоническую поэму Р. Штрауса показателем общего переосмысления музыки в конце века, превращения ее в живую форму самосознания и *критики культуры*, а также в *функцию* от философской критики культуры.

Само обращение к этому сюжету было творческим выражением «отваги», характерной для самого Ницше, поиском новых музыкальных форм, что вызвало немедленный отклик прессы. Конструкцию поэмы образуют восемь различных эпизодов «Заратустры», предваряемые вступлением – восходом солнца, с которым совпало желание мудреца «опять стать человеком». Названия этих эпизодов: «О потусторонниках», «О великом томлении», «О радостях и страстях», «Надгробная

песнь», «О науке», «Выздоровливающий», «Танцевальная песнь» и «Ночная песнь». Произведение соответствует разработанному в творчестве Р. Штрауса типу обобщенной программности, представляя собой скорее симфоническую фантазию, чем следование сюжетным поворотам.

Кто такой Заратустра у Ницше? Прозрачная маска автора, «подрывного философа», предвестник необратимых перемен в жизни человечества? Символ, вдохновлявший мыслителя как поэта? Ф. Ницше, «в достаточной мере артист, чтобы уметь фиксировать состояние, покуда оно не станет формой, образом», создает портрет Заратустры, ориентируясь на образ «золотой звезды» (7, с. 322, 204), но В. А. Бакусев справедливо предполагает, что «заратустровская» инспирация Ницше не потускнела бы, будь даже известна этимология по данным современной иранистики – «Староверблюдный» (1, с. 153). Возможно, герой Ницше – персидский пророк как антитеза Христу, тем более что в контексте европейской культуры Заратустра не составлял Ницше конкуренции? Оратор-защитник мысли, что «все сущее есть воля к власти, которая ... страдает как созидаящая, сталкивающаяся воля и таким образом стремится к себе самой в вечном возвращении того же самого» (позиция М. Хайдеггера) (11, с. 153)? При всех различиях трактовок образа Заратустры очевидно общее толкование его как главного героя трактата Ницше, предвестника сверхчеловека, лидера, спустившегося к людям, чтобы указать путь к духовному освобождению.

В отличие от Ницше, Штраус изображает не пророка, отдающего свой преизбыток человечеству, а путь *человека*, стремящегося возвыситься до Заратустры. Героическая личность при этом представляет все человечество, поднимающееся по «великим ступеням освобождения». Являясь частью мироздания, человек, по Штраусу, вырабатыва-

ет в процессе своего развития определенное отношение к миру. Фундамент этого отношения составляют три основных мотива: 1) природы; 2) отворачивания; 3) томления. Стремясь познать суть мира, человек начинает испытывать антагонистические чувства – томления, то есть тяготения к высшему как побудительному началу разворачивания трагедии человеческой жизни, и отворачивания, то есть пресыщенности этим миром.

«Заратустра» Ф. Ницше обрамляется гимном солнцу. Кульминацией картины солнечного восхода у Штрауса становится выдержанное звучание до-мажорного аккорда у оркестра *tutti*, с доминирующей краской величественного органа. Радостное восхищение ослепительной красотой природы (вступление поэмы Р. Штрауса) разгоняет прах старой религии, явившейся «из моего собственного праха и пламени» (8, с. 22, 24; 90). Этот образ «потусторонников» рисует I-я часть: после тихой и робкой темы ищущего смысл вещей человека (у виолончелей и контрабасов пиццикато) появляется мрачно-суровая тема «Credo». В последующих частях поэмы Р. Штрауса отвернувшийся от религии человек испытывает непреодолимое стремление к поиску смысла земной жизни «по эту сторону человека» – через «пурпурную тоску» преисполненной избытка души (II часть) к утверждению человеческого индивидуализма в наслаждении земными благами в III части («Лучше слушайте, братья мои, голоса здорового тела: это – более правдивый и чистый голос» (8, с. 214)). В музыке тема любви сливается с напоминающим о пресыщенности и смерти мотивом тромбонистов, что соответствует фрагменту текста о единстве «злых страстей» и «радостных добродетелей» в достижении высшей цели.

В IV части симфонической поэмы душевно опустошенный, чувственно разочарованный человек обращается к науке. По содержанию это совпадает с соответствующим фрагментом текста у

Ницше (образ «могил юности» и воли как их разрушительницы). Человек страшится новых идей и ценностей Заратустры, так как они уничтожают все его верования, мораль, знания. Для высших людей прежний Бог умер, а новый «не лежит еще спелёнутый в колыбели», и, чтобы отыскать его в себе, достичь духовной зрелости, нужно расстаться с добродетелями юности – любовью, состраданием, милосердием.

Основная мысль V части – полная бесплодность науки, что передано конструктивно-рациональной формой фуги. У Ф. Ницше эта глава говорит о науке в несколько ином аспекте, подчеркивая скорее генезис науки (тонкий и одухотворенный страх перед диким началом в мире и в себе), чем форму ее проявлений. Музыка Р. Штрауса по замыслу скорее перекликается с главой «Об ученых»: «Они хорошие часовые механизмы; нужно только правильно заводить их! Тогда показывают они безошибочно время и производят при этом легкий шум» (8, с. 80).

VI часть начинается с намеченной в конце предыдущей темы отворачивания к человеку, круговороту «маленьких людей», которая объединяется с темой науки в двойном фугато. Эта часть в драматургическом отношении представляет собой апогей конфликта. Образ науки на протяжении части мельчает, что выражено в ритмическом уменьшении величественной темы до быстрых пассажей. В конце освобождение героя от груза моральных предрассудков и научных шор, обретение им оптимизма выражены в соединении темы уверенного человека и темы природы.

Здесь же находится знаменитый «эпизод смеха» излечившегося Заратустры, построенный на расширении «эфирного», серебристо-воздушного образа до космически-всеобъемлющего (пассажи флейт, тремоло струнных, развернутая партитура ударных инструментов и «насмешливые» фразы трубы). Насмешливо-утвердительный смех

не раз звучит на страницах поэмы Ницше: смеются боги, жизнь и мудрость («Танцевальная песнь», «О старых и новых скрижалях»); спокойная глубина души сверхчеловека «скрывает шуточных чудовищ», «блестит от плавающих загадок и хохотов» («О возвышенных»); сам Заратустра уподобляется «детскому смеху на тысячи ладов, входит ... во все склепы» («Прорицатель»), называет «сверкающий, презрительный смех» своей здоровой злобы приманкой для «самых прекрасных человеческих рыб» («Жертва медовая»).

Для Р. Штрауса, подлинного баварца по физическому и духовному жизнелюбию, этот многогранный философский образ смеха воспринимался в земном ключе – как проявление юмористического жизненного начала. В дневнике Р. Роллана (1924 год) помещено показательное высказывание Р. Штрауса: «Я не выношу трагической атмосферы современности. Мне хочется создавать веселое. Это моя потребность» (12, с. 18). Комедийное начало в поэмах «Заратустра», «Тиль», «Дон Кихот» стало новым словом в программном симфонизме. Одним из повторяющихся образов поэмы Ф. Ницше является образ мудреца-танцора, освободившегося от тяжести академических догм для искусства легких ног: «Смех признал я священным; о высшие люди, *научитесь же у меня – смеяться!*» (8, с. 137). Смех сопряжен для Ф. Ницше с танцем, и смех Заратустры органично переходит в танец всего мироздания. Символ танца приобрел большое значение уже в романтическом мироощущении. Осознание воображаемого танца как формы, соединяющей в себе музыкальное и телесно-пластическое начала, было связано со своеобразной интерпретацией танцевального быта эпохи. В романтических текстах встречается понимание танца «как «выпадения» из сферы регламентации, размеренности в область безоглядной раскованности» (5, с. 85), как способа жизни, отменяющего привычные координа-

ты. Художественный комментарий к «философии» внутреннего танца дается в переписке Клеменса и Беттины Brentano: в ней идея танца спроецирована на «поведение» вещей и мироздания в целом – от движения рек до дионисийского танца небесных созвездий.

Восприятие танца как символа искусства духа, в основе которого лежало вертикальное движение (вознесение к небу в танце, единство танца плоти и души) оказалось близким философии Ф. Ницше, причем вертикальный жест в его творчестве прорисован особенно рельефно – от долинного «слишком человеческого» к высокой «земле детей». Только в пляске умеет «говорить символами о самых высоких вещах» Заратустра; единство гибкого тела танцора и его «вытяжки» – «души, радующейся себе самой», образует добродетель; становление мира мыслится мудрецу «божественной пляской и шалостью», и он несет в танце за жизнью в едином с ней ритме (8, с. 142, 164). Танец как символ артистической метафизики Ф. Ницше в симфонической поэме Р. Штрауса получает совсем иную – земную и реальную – характеристику через жанр эффектного венского вальса с типичным для этого бытового жанра соло скрипки. Образ космического танца приобрел вполне приземленное звучание: «великому пророку пришлось спуститься с горных вершин – причем настолько основательно, что он очутился в глубокой долине, где раздавались звуки отнюдь не философской, а здоровой, земной, остроумной, блестящей ... музыки», – пишет Э. Краузе (3, с. 269).

О вальсе как символе нововременного танцевального мышления О. Э. Мандельштам говорил так: «Вальс по преимуществу волновой танец. Даже отдаленное его подобие было бы невозможно в культуре эллинской, египетской ... В основе вальса чисто европейское пристрастие к повторяющимся колебательным движениям, то самое прислушивание к волне, которое пронизывает всю

нашу теорию звука и света, все наше учение о материи, всю нашу поэзию и всю нашу музыку» (4, с. 34). В музыкальном отношении VII часть поэмы очень красива, демонстрируя прежде всего общепризнанное мастерство оркестровки Р. Штрауса, великолепно владеющего возможностями тройного состава оркестра. Однако жанровое решение повлекло за собой «снижение» величественного облика Заратустры: «вероятно, на нем ... не плащ восточного мудреца, но фрак, цилиндр и монокль», – по обоснованному замечанию И. Соллертинского (10, с. 22).

«Облегченность» интеллектуального наполнения поэмы Ф. Ницше в жанре симфонической поэмы подверглась многим критическим замечаниям в прессе. Р. Роллан упрекнул автора в «банальности» (12, с. 107), Фредерик Дилиус расценил «Заратустру» Штрауса как полный провал. Лица, имеющие отношение к Веймарскому архиву Ницше, заняли позицию сдержанного (Элизабет Ферстер-Ницше) или явного неодобрения: например, друг философа композитор Петер Гаст заявил, что «Заратустру» Р. Штрауса никто не решился бы исполнить, будь у Ницше возможность посещать концерты.

Очень интересен финал поэмы. У Ф. Ницше образ главного героя концентрирует вокруг себя все символы и темы своего учения; в отличие от Христа, Заратустра спускается в мир несколько раз, и его встречи с людьми как форма открытия своего и восприятия чужого необходимы для обретения собственного пути – между индивидуализмом и коллективизмом. У Р. Штрауса драматургия поэмы линейна: Заратустра в своей космической пляске воспаряет ввысь, провожаемый взглядом человека. Финальная «Ночная песнь» утверждает мысль о невозможности познания смысла бытия. Мир без Заратустры показан непримиримым тональным конфликтом темы природы, экспонированной во вступлении, и человека (C-dur –

Н-dur). Даже в мистический полночный час противоречие между человеком и природой, миром остается неразрешенным. Соответственно, подлинным героем Р. Штрауса становится не пророческая фигура Заратустры, а обычный, «земной» человек, действительно и духовно и интеллектуально преодолевающий свои сомнения. Антропоцентризм вселенной Штрауса позволил Р. Роллану дать социальную интерпретацию его творчества: он увидел в нем сочетание «презрительного героизма» и «поражения героя-победителя» как персонификации немецкого народа, опьяненного своими не имеющими смысла триумфами (9, с. 115–116).

Артистическая метафизика Фридриха Ницше, сочетающая смелость дискурсивных поворотов, романтическую фрагментарность изложения мысли и ее символистскую зашифрованность, стала плодотворной почвой для возникновения и развития самых различных философско-культурных, социальных и художественных направлений. Спецификой мирового ницшеанства является его многомерность, основанная на протестантской природе философского первоисточника. Безусловно, про-

граммный симфонизм Р. Штрауса с его звукоизобразительной и жанровой конкретикой смог художественно воплотить лишь одно из измерений философской поэмы Ф. Ницше, но это симфоническое воплощение обрело художественную автономность; кроме того, композитор во вступительном слове к премьеры «снял» критические выпады уточнением жанра как «свободной композиции по Ницше». Сам Ницше признавал, что «произведения этого рода очень требовательны, им нужно время. Чтобы нечто подобное было *верно прочтено*, надо, чтобы к нему добавился сперва авторитет столетий» (7, с. 233). Откликнувшись на философию Ницше, а не на его поэзию, Штраус создал своего «Заратустру», придав ему баварские черты и сместив смысловые акценты с пророка на человека. Художественная состоятельность симфонической поэмы «Так говорил Заратустра» устраняет смысловое противостояние произведений Штрауса и Ницше. Сам философ в «Веселой науке» признавал правомочность творческого переосмысления его наследия: «Но кто ступает собственной тропой, / Тот к свету ясному несет и образ мой» (8, с. 502).

Примечания

1. Бакусев В. М. «Заратустра» или «Заратуштра»? Автор, герой и его прототип в «Also sprach Zarathustra» Ф. Ницше / В. М. Бакусев // Вопросы философии. – 2006. – № 9.
2. Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера / П. Беккер. – Л., 1926.
3. Краузе Э. Рихард Штраус / Э. Краузе. – М., 1961.
4. Мандельштам О. Э. Слово и культура: О поэзии. Разговор о Данте. Статьи. Рецензии / О. Э. Мандельштам. – М., 1987.
5. Махов А. С. Ранний романтизм в поисках музыки / А. С. Махов. – М., 1992.
6. Михайлов Ал. В. Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века / Ал. В. Михайлов // Музыкальная эстетика Германии XIX века: в 2 т. – М., 1981. – Т. 1.
7. Ницше Ф. Письма / Ф. Ницше. – М., 2007.
8. Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. / Ф. Ницше. – М., 1990. – Т. 2.
9. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Музыканты наших дней: в 8 выпусках / Р. Роллан. – М., 1989. – Вып. 4.
10. Соллертинский И. И. Симфонические поэмы Рихарда Штрауса / И. И. Соллертинский. – Л., 1934.
11. Хайдеггер М. Кто такой Заратустра у Ницше? / М. Хайдеггер // Топос. – 2000. – № 1.
12. Штраус Р. Переписка. Выдержки из дневника / Р. Штраус, Р. Роллан. – М., 1960.